

## **Zur filmischen Inszenierung musikalischer Innovation. Die obligatorische Szene in musikalischen Biopics**

Claus Tieber (Wien)

Abstract:

In musikalischen Biopics findet sich eine so genannte obligatorische Szene. Darin wird die Neuartigkeit und das Besondere des dargestellten Musikers verdeutlicht. In diesen Szenen steht die Musik im Mittelpunkt und erfüllt zentrale dramaturgische Aufgaben.

A so called obligatory scene can be found in most musical biopics. In such a scene the novelty and specialty of the represented musician is emphasized. These scenes are built around music and it is the music that plays a central dramaturgical role in it.

Ausgehend von Willem Stranks Referat beim 1. Kieler Symposium zur Filmmusikforschung über Clint Eastwoods *BIRD* (USA, 1988) möchte ich im Folgenden das Verhältnis diegetischer Musik zum Bild an Hand einer Szene, die in (fast) allen musikalischen Biopics vorkommt, untersuchen. Als Ausgangspunkt dient mir eine Sequenz aus *BIRD*, welche die musikalischen Innovationen Charlie Parkers darstellen soll.

Die Sequenz beginnt als Rückblende, als Erinnerung von Parkers Frau Chan. Die Szene ist New York, 52nd Street, der „Strip“ an dem Bebop in den 40er Jahre groß wurde. Der Saxofonist Buster Franklin, eine fiktive, an Lester Young angelehnte Figur, ist auf dem Weg in einen Jazzclub. Er wird von einem Türsteher aufgehalten, der den neuen Star - Charlie Parker - anpreist. Franklin erwidert, er kenne „Charlie from just around“ noch aus Kansas, dort habe er vor acht Jahren nicht einmal „Come to Jesus“ in „whole notes“, in ganzen Noten, spielen können. Eine Überblendung markiert die Rückblende innerhalb der Rückblende. Die Szene wechselt nach Kansas. Lester Young leitet eine Jam Session. Der junge Charlie Parker ist an der Reihe, der von Franklin als „Charlie from just around“ vorgestellt wird. Parker spielt mehr als nur den einen Chorus zu dem ihn ein Freund rät. Zögernd beginnt er aber doch ein Solo, das nicht im Einklang mit dem steht was sich die Rhythmusgruppe erwartet hat. Dementsprechend reagiert die Band verwundert und verwirrt bis schließlich der Schlagzeuger (eine fiktive, an Jo Jones angelehnte Figur) Parkers Solo mit dem Wurf des Beckens beendet. Franklins Lachen führt wieder zurück nach New York, in dem nun Franklin einen Club betritt in dem der nunmehr acht Jahre älterer Parker ein Bebop-Solo vor begeistertem Publikum

spielt. Diesmal ist sogar Young überzeugt und wirft im Anschluss an das Konzert sein Saxofon in den Hudson.

Bemerkenswert an dieser Sequenz ist der Umstand, dass die zentralen narrativen Informationen über die Musik, nicht über das Bild vermittelt werden. Das Bild übernimmt hier sozusagen den Part der (nicht-diegetischen) Filmmusik als verstärkendes, kommentierendes und emotionalisierendes Element. Das Verhältnis Bild – Ton/Musik scheint umgedreht zu sein. Im Detail:

Im ersten Teil der Sequenz - in der Kansas-Szene - wird zunächst Buster Franklin/Lester Young und mit ihm der späte Swing als dominante Figur bzw. Stil eingeführt. Demgegenüber steht der junge Charlie Parker, dessen Spiel sich von diesem Mainstream deutlich abhebt. So deutlich, dass es auch für ein musikalisch ungebildetes Publikum nachvollziehbar ist. Die Differenz zur Musik Franklin/Youngs wird über zwei wesentlich Merkmale hergestellt: zum einen über die Dissonanzen, die Parker spielt, und die zumeist durch die Verwendung der berühmten „flatted fifth“, der b5 erzeugt werden. Und zum anderen über das vereinfacht ausgedrückt - nicht zusammenpassende Spiel von Melodieinstrument und Rhythmusgruppe. Die Information dieser Szene - Parker spielt anders und neuartig - wird hier über die Musik vermittelt. Die Bilder unterstreichen diese Information nur. In der Kansas-Szene wird die Reaktion auf das Spiel Parkers fast ausschließlich der Band überlassen, obwohl in der Szene drei Räume samt deren personellen Zuordnungen und dramaturgischen Funktionen feststellbar sind. Neben der Bühne ist dies der Backstage-Bereich, in dem mit Parkers Freund die einzige an seiner Seite stehende Figur (stellvertretend für das Filmpublikum) zu sehen ist, und schließlich der Zuschauerraum. Die Reaktion der Musiker auf Parkers Solo wird in entsprechenden Einstellungen gezeigt. Bass, Piano, Schlagzeug sowie der zuhörende Buster Franklin werden in jeweils eigenen Einstellungen gezeigt. Es gibt keine einzige Einstellung welche die Rhythmusgruppe oder gar die Band und Parker gemeinsam zeigt. Erst nach den Reaktionen der Musiker ist die entsprechende Reaktion des Publikums zu sehen. Auf das Verhältnis dieser Reaction-Shots zur Musik gehe ich weiter unten näher ein. Zunächst jedoch muss noch der zweite Teil der Sequenz, die New York-Szene, genauer betrachtet werden. Was Parker hier spielt, ist aus heutiger Sicht klassischer Bebop. Eine Musik, welche die meisten Zuseher und -hörer in irgendeiner Form wohl kennen. Zwar sind auch hier „flatted fifths“ zu hören, die Musik ist jedoch einerseits durch das für den Bebop typische hohe Tempo und durch das geänderte Spiel der Rhythmusgruppe nun nicht mehr in dem Ausmaß verstörend wie dies Parkers Solo in der ersten Hälfte der Sequenz war. Dies liegt weit weniger an Parkers Spiel als an dem seiner Mitmusiker. Was sich an Parkers Spiel geändert hat, ist „nur“ das Tempo und der Sound. Parker hat nun seine „Stimme“ gefunden, er hat zu sich selbst gefunden. Dies wird in erster Linie akustisch vermittelt. Während zuvor ein zeitgenössischer Musiker das Solo spielt, ist nunmehr die originale „Stimme“ Parkers zu hören. Für den Film wurden bekanntlich Originalaufnahmen verwendet zu denen zeitgenössische Musiker spielen. Die Selbstfindung Parkers wird visuell durch den Wechsel des Darstellers unterstrichen. Während zuvor Whitakers jüngerer Bruder Damon zu sehen war, ist es nun Forest selbst, der in der Szene die Rolle

übernimmt. Was das Zusammenspiel der Musiker betrifft, so könnte der Kontrast zur Kansas-Szene größer nicht sein. Parker hat mehr als die meisten anderen Innovatoren des Jazz nicht nur die Spielweise seines eigenen Instruments, des Altsaxofons, sondern die aller Instrumente verändert. Waren zuvor zwei unterschiedliche Stile zu hören, so ist durch das einheitliche Bebop-Spiel eine Zusammengehörigkeit und eine Kommunikation innerhalb der Band nunmehr deutlich hörbar. Sichtbar wird dies – im Kontrast zur vorangegangenen Szene – durch die visuelle Auflösung hervorgehoben, welche Parker und Band zwar in verschiedenen Einstellungen, jedoch nie getrennt voneinander zeigt. Auch wenn von den Mitmusikern, mit Ausnahme Dizzy Gillespies, nicht viel zu sehen ist, die Musiker auf der Bühne sind immer in einer Einstellung zu sehen, eine Trennung der einzelnen Instrumente bzw. Parkers von der Rhythmusgruppe wie in der Kansas-Szene gibt es hier nicht. Und als Perfektion dieser nunmehr hergestellten Harmonie und funktionierenden Kommunikation zwischen den Musikern ist auch noch zu sehen, wie Parker der Band den Cue, den Einsatz, gibt, d.h. ihnen per kleiner Körperbewegung zu verstehen gibt, dass sein Solo nun beendet wird und die Band wieder den Chorus zu spielen hat. Das diegetische Publikum und mit ihm Franklin ist nunmehr von Parker begeistert, wohl auch wegen dessen unüberhörbarer Virtuosität. Ein weiterer markanter Unterschied der Publikumseinstellungen in den beiden Szenen ist der Umstand, dass in New York ein gemischtes, in Kansas jedoch ein ausschließlich afro-amerikanisches Publikum zu sehen ist. Man mag dies auch für ein Zeichen des Aufstiegs und der breiteren Anerkennung von Parkers Musik lesen.

Was in dieser Sequenz vermittelt wird, ist der Aufstieg Charlie Parkers vom jungen Musiker, der weder ernst genommen noch verstanden wird, zum anerkannten Virtuosen und Schöpfer eines neuen Stils. Und dies innerhalb weniger Jahre. Zu hören ist die verkürzte Entwicklung des Jazz vom Swing zum Bebop. Dass diese Darstellung zwangsläufig oberflächlich bleibt, und zwar sowohl was die Entwicklung Parkers, als auch die des Bebop betrifft, muss nicht besonders betont werden. Dennoch vermittelt die Sequenz eine Ahnung von der Essenz des Bebop, die der Jazzkritiker der New York Times, Ben Ratliff, folgendermaßen auf den Punkt bringt: „It began as a music played after-hours; it was fast, aggressive, aesthetically shocking, and didn't break out into national consciousness for years after it began.“ (Ratliff 2002, 62) Ein wenig von diesem Schock wird in der Kansas Szene durchaus vermittelt.

Das Interessante an dieser Sequenz ist, dass hier nicht die Handlung unterbrochen wird um eine Musiknummer zu zeigen. Diese vermeintliche Konvention wird in vielen Arbeiten zur Filmmusik als unhinterfragte Tatsache einfach angenommen. Etwa bei Claudia Gorbman, wenn sie schreibt: „Action necessarily freezes for the duration of the song. Songs require narrative to cede to spectacle.“ (Gorbman 1987, 20). Die Aktion, der Plot bleibt während einer Musiknummer keineswegs zwangsläufig stehen, sie kann verlangsamt oder beschleunigt werden, die Musiknummer kann wie in diesem Fall Teil - und zwar essentieller Teil - des Plots sein. In der eben untersuchten Sequenz aus *BIRD* erfüllt die Musik ganz bestimmte Funktionen. Der Plot bleibt dabei genauso wenig stehen wie die erzählte Zeit.

Anders formuliert: Der narrative Gehalt dieser Szene vermittelt sich primär über die Musik. Würde man versuchsweise das Bild für diese Sequenz ausschalten und nur der Musik und dem Sound folgen, so könnte man dem Fortgang der Erzählung dennoch folgen. Umgekehrt stellen die Reaction Shots in der ersten Szene auch ein gewisses Misstrauen gegenüber dem narrativen Potential der Musik dar.

Willem Strank hat darauf hingewiesen, dass die Musik in *BIRD* einen zweiten, parallelen Diskurs zur Erzählung darstellt. (Strank 2008) Eine Analyse des Films, die nur auf die visuelle Ebene oder nur auf die Interpretation des Plots abhebt, greife daher zu kurz. Wenn daher Krin Gabbard in „Jammin’ Jazz at the Margins: Jazz in the American Cinema“ schreibt, die „performance scenes“ in *BIRD* seien nicht die „key moments“ des Films, sondern „the spectacles that surround them,“ (Gabbard 1987, 6), so schlage ich eine andere Lesart des Films vor, welche die Performance Scences, Parkers Auftritte -angefangen mit der New York City Szene - als Equilibrium im Sinne Todorovs interpretieren und Parkers Leben als ständigen Versuch, dieses durch sein Leben abseits der Bühne gestörte Gleichgewicht durch „Flucht“ auf die Bühne wiederherzustellen. John P. McCombe trifft daher unbeabsichtigt einen Punkt, wenn er an *BIRD* kritisiert: „Eastwood’s Parker is a tortured genius whose life is so completely joyless that the audience caves more of his music, as the only form of relief from the film’s string of relenting tragedies.“ (McCombe 2005, 24)

Doch zurück zum musikalischen Diskurs des Films. In der soeben analysierten Sequenz ist dieser Diskurs kein untergeordneter, paralleler Subtext, sondern mitten im Zentrum der Erzählung. In dieser Sequenz wird der (diegetischen) Musik eine zentrale dramaturgische Rolle zugeordnet. Ich möchte auf das Verhältnis von Bild, Musik und Narration im Folgenden näher eingehen und den Film zu diesem Zwecke in seinem Genre und dessen Konventionen kontextualisieren.

## **Obligatorische Szene**

Es handelt sich dabei um musikalische Biopics des klassischen Hollywoodkinos, in dessen Tradition *BIRD* unzweifelhaft steht, trotz seiner nicht-chronologischen Erzählweise. (Ich beschränke mich im Folgenden auf Biopics in deren Mittelpunkt komponierende Musiker stehen und klammere Biopics zu reproduzierenden Musikerinnen und Musikern hier ausdrücklich aus.) Ausgesuchte Beispiele dieses Genres möchte ich sodann mit Filmen vergleichen, die außerhalb dieser Produktionsweise entstanden sind.

Bei der gezeigten und analysierten Sequenz aus *BIRD* handelt es sich um eine so genannte „obligatorische Szene.“ James zu Hünigen definiert im „Lexikon der Filmbegriffe“ die obligatorische Szene als „Vorstellung, dass Filme eines Genres sich dadurch auszeichnen, dass sie eine obligatorische Szene enthielten - weil das Publikum solche Szenen als Teil der Genre-Klischees erwarte.“ (zu Hünigen) So

umstritten dieser aus der Dramaturgie stammende Begriff auch sein mag, für den Fall musikalischer Biopics des klassischen Hollywood-Kinos ist eine solche obligatorische Szene auszumachen.

## Musikalische Biopics

Kenneth C. Spence hat Ende der 1980er Jahre, also zur Entstehungszeit von *BIRD*, Hollywoods musikalische Biopics, insbesondere solche die Jazzmusiker zu Protagonisten haben, wie folgt charakterisiert: „Set up the creative artist genius as a cultural icon in as simple a manner as possible. Let the new musical ‚discoveries‘ be that of an individual effort, found in isolation. Avoid talking about social conditions (much less depict them), and for the most part, wrap up the film with a happy marriage or at least some nice lightning effects.“ (Spence: 38) In einem Punkt sind diese Filme ganz besonders konventionell, in dem der obligatorischen Szene.

### THE BENNY GOODMAN STORY (USA, 1955)

Als typisches Beispiel eines Hollywood Biopics darf *THE BENNY GOODMAN STORY* gelten, die 1955 von Valentine Davis inszeniert wurde. Hier gibt es gleich zwei „obligatorische“ Szene. Zunächst spielt Goodman in privatem Kreis Mozarts Klarinettenkonzert, was ihm Alice Hammond, seine spätere Frau, zunächst nicht zutraut. Etwas später spielt er mit seinem Orchester bei einer Radio-Audition und erweckt dadurch die Aufmerksamkeit von Fletcher Henderson, einem der wichtigsten Swing-Musiker und späteren Arrangeur, nicht nur für Benny Goodman.

In der *BENNY GOODMAN STORY* wird die obligatorische Szene verdoppelt. Goodman benötigt auf seinem Karriereweg zunächst die Anerkennung der Hochkultur, die er sich mittels einer makellosen Darbietung von Mozarts Klarinettenkonzert erwirbt, gegen vorangehende Zweifel seiner späteren Frau, die Jazzmusikern ein derartiges technisches und musikalisches Können nicht zutraut. Solcherart auf die Ebene der gesellschaftlich legitimierten Hochkultur gehoben, erwirbt sich Goodmans Band mit ihrer ersten Radio-Audition auch die Anerkennung und Unterstützung von Fletcher Henderson, dem berühmten afroamerikanischen Bigband Leader. Goodman kann in diesem Film erst Karriere machen, wenn er Amerika in seiner Musik vereint hat, Hochkultur und Entertainment, weiße und afroamerikanische Musik. Alice Hammond und Fletcher Henderson fungieren hier als „Donors“, wie Vladimir Propp (Propp) dies nennt, als Spender von Credibility, von Glaubwürdigkeit. Goodman repräsentiert das ganze Amerika. Und hörbar wird dies in der Musik. Die Mozart-Szene besteht musikalisch aus einer ganz „normal“ interpretierten Aufführung, die nur durch den zuvor durch die Figur der Alice Hammond aufgebauten Glauben, Goodman sei dazu nicht in der Lage, zur Besonderheit wird. Visuell besteht die Szene aus Aufnahmen des Orchesters, Goodmans (sowohl solo als auch im Ensemble) sowie aus Einstellungen, in denen das Publikum, vor allen die überraschte Alice Hammond zu sehen ist. Die Musik, Mozarts Klarinettenkonzert, gewinnt einzig durch die vorangegangene

Szene an dramaturgischer Bedeutung. Die makellose Darbietung stellt sodann aber die wichtigste erzählende Funktion in der Szene dar.

In der Radio-Szene ist der Reaction-Shot räumlich getrennt und wird durch ein Autoradio ermöglicht. Fletcher Henderson macht sich während der Szene in einem Taxi auf den Weg zur Quelle der Musik, zur Radiostation, in der Goodman und sein Orchester spielen. Die Besonderheit der Musik Goodmans, die dem US-Publikum von 1955 wohl bestens vertraut war, wird über den Kontrast mit einem anderen Orchester, das kurz vor dem Goodman zu hören ist, betont. Schon in der Instrumentierung, vor allem aber im Easy Listening Sound des Vorgängerorchesters, das sämtliche musikalische Bewegungen, ob in punkto Rhythmus, Dynamik oder Harmonie, auf ein Minimum beschränkt, ist der Unterschied hörbar. Um Goodmans Musik neuer und innovativer darstellen zu können (als sie ist) muss der Kontrast möglichst groß und für ein breites Publikum hörbar gemacht werden. Denn die Hauptinformation der Szene wird auch hier über die Musik vermittelt. Erst nachdem die Nummer vorbei ist, spricht Fletcher Henderson sein Lob aus. Henderson wird für Goodman und damit für den Film wichtigster Maßstab für die Qualität der Musik.

Ebensolche obligatorische Szenen finden sich etwa auch in

#### **YOUNG MAN WITH A HORN (USA, 1949)**

Michael Curtiz inszenierte nach dem Drehbuch von Carl Foreman und Edmund H. North die fiktionale Biographie eines Trompeters, dessen Karriere an Bix Beiderbecke angelehnt ist. Der von Kirk Douglas gespielte Rick Martin macht in seiner ersten Szene mit Orchester durch sein permanentes Solo/Melodiespiel deutlich, dass er sich nicht unterordnen will, sondern die „erste Geige“ zu spielen gewillt ist. Die Information zu einem der wichtigsten Charaktereigenschaften des Protagonisten wird über die Musik vermittelt, durch den simplen Umstand, dass Douglas nicht gewillt ist im Ensemble zu spielen. Die Reaction-Shots auf sein Spiel unterstreichen einmal mehr die musikalische Aussage.

#### **RAY (USA, 2004)**

Die Innovation in Ray Charles' Musik liege in der Kombination von R&B und Gospel, so lautet die These des Films, die in einer Szene deutlich gemacht wird, in der Teile des Publikums gegen den vermeintlichen Missbrauch religiöser Musik protestiert. Einer seiner Mitmusiker sieht dies ebenso und verlässt die Band.

#### **WALK THE LINE (2005)**

In der filmischen Biographie von Johnny Cash werden die Neuerungen, die Cash der Country-Musik brachte, über die Lyrics hergestellt. Nach einer belanglosen Gospelnummer stimmt Cash, der Aufforderung von Sam Philipps, des Produzenten im Sun Records Studio folgend, einen Song an, den er singen würde, wenn er nur noch einen Song in seinem Leben singen könnte. Am „Folsom Prison Blues“ ist weniger die Musik bzw. der Sound aufsehenerregend als die Textzeile „I shot a man in Reno, just to watch him die.“ Derartiges war in der US-Popkultur zuvor eher selten vernommen worden. Wenn man die Lyrics jedoch als

untrennbaren Teil dieser Musik sieht, so kommt auch in dieser Szene der Unterschied, das Besondere an der Figur, welche die Handlung in eine andere Richtung treibt bzw. diese beschleunigt, in der Musik, nicht im Bild zum Ausdruck. Der Reaction-Shot des Produzenten dient bloß der Verstärkung.

#### **MIT MEINEN HEISSEN TRÄNEN (1986)**

Nicht nur der klassische Hollywoodfilm, sondern auch der vom Kunstfilm geprägte österreichische Fernsehfilm der 70er und 80er Jahre verwendet die Konvention der hier untersuchten „obligatorischen Szene“. Wenngleich in einer Variation. So zeigt etwa die dreiteilige Schubert-Biographie MIT MEINEN HEISSEN TRÄNEN von Fritz Lehner in einer Szene, das Innovative, das Besondere an der Musik Franz Schuberts. Auch hier wird die Szene mit einer Musiknummer eines anderen Komponisten eingeleitet. Auch hier wird dessen Musik als besonders oberflächlich dargestellt. Nachdem Johann Strauss Sohn den ganzen Tag das Publikum zum Tanzen animiert hatte, setzt sich am Abend Schubert ans Klavier. Er wird zunächst von einem Sänger, dann von einem Violinisten unterstützt. Der Einstieg mit Text macht den Kontrast noch deutlicher, Schubert spielt nämlich passenderweise das „Nachtstück“. Das diegetische Publikum folgt dem Stimmungsumschwung. Schubert ist als ernster Künstler im Unterschied zum Entertainer Strauss etabliert, so dies in der Mitte des Dreiteilers noch nötig gewesen ist. Die Szene hebt ihn, wie in klassischen Hollywoodfilmen, von seinen zeitgenössischen Musikerkollegen ab. Dass Strauss selbst in einem Reaction Shot melancholisch-bewundernd dreinschaut, erinnert an Salieri in AMADEUS und legt den Schluss nahe, dass hier gezeigt werden soll, dass der erfolgreiche Walzerkomponist (und mit ihm der Film bzw. Lehner) den „tieferen“ und ernsteren Schubert als musikalisch-künstlerisch über ihm stehend begreift. So kritisierbar diese Dichotomie von hehrer Kunst und Entertainment auch ist, die Konventionen der obligatorischen Szene – vorangehender Kontrast zu möglichst oberflächiger Musik, Hauptinformation in der Musik selbst, Verstärkung der Information mittels Reaction Shots – werden beibehalten. Die Szene findet sich jedoch nicht im ersten Drittel des Films, sondern in der Mitte des zweiten Teils, ist deutlich länger als in jedem Hollywoodfilm, und erfüllt zudem zusätzliche narrative Funktionen. Schubert kommuniziert in dieser Szene qua Musik auch mit seiner Geliebten, deren Zuneigung sich wiederum - das wird während der Szene ausgesprochen - auf einer Gefälligkeit Schuberts Freund gegenüber gründet.

#### **CONTROL (GB, 2007)**

Zwei aktuelle Biopics, das eine aus Großbritannien, das andere ein US-Independent Film liefern weitere Variationen. In CONTROL (2007) ist es nicht ein Auftritt des Protagonisten und seiner Band *Joy Division*, welcher als obligatorische Szene dient, sondern ein Konzert der *Sex Pistols*, das die Hauptfigur dazu animiert, selbst auf die Bühne zu gehen. Das Bemerkenswerte daran: Die Szene besteht ausschließlich aus Reaction Shots, das Konzert selbst, d.h. die Band ist in keiner einzigen Einstellung zu sehen.

**I'M NOT THERE (USA, 2007)**

Eine andere Variation lieferte Todd Haynes in seiner filmischen Bob Dylan-Monographie I'M NOT THERE (2007). Hier dient der berühmte Auftritt Dylans mit elektrischer Gitarre beim Newport Folk Festival 1966 als historische Vorlage für eine surreal überhöhte Darstellung. „Gitarren werden da zu Maschinengewehren, der elektrische Sound wird auf höhere Lautstärke gedreht, damit auch noch der letzte Zuschauer merkt, dass hier ein Tabubruch stattfindet. Der Auftritt hat allerdings nur deswegen Aufsehen erregt, weil er in diesem Rahmen stattfand. Elektronische Popmusik war zu dem Zeitpunkt längst durchgesetzt und zur Musikindustrie geworden. Einzig die Konventionen und Rituale der Folkszene nahmen Dylan die Elektrifizierung übel und schrien: ‚Ausverkauf!‘“ (Tieber: 73) Auch hier wird der narrative Gehalt vorwiegend über die (zusätzlich verfremdete) Musik transportiert, die symbolische Verwendung eines Maschinengewehrs - im Übrigen eine etwas billige Metapher - ist wohl wegen des Sounds, nicht wegen deren Designs gewählt worden.

Zusammenfassend können somit folgende Merkmale und narrative bzw. dramaturgische Funktionen der obligatorischen Szene in musikalischen Biopics festgestellt werden:

Besagte Szene befindet sich in der Regel im ersten Drittel des Films. Sie stellt in jedem Fall einen Wendepunkt, in vielen Fällen einen Point of Attack dar. Dem Protagonisten wird in der Szene oftmals seine wahre Bestimmung, somit sein Ziel deutlich. Eine wichtigere Funktion stellt die Szene jedoch in Hinsicht auf das Publikum dar. Dieses wird mittels der Szene von der Besonderheit der Figur überzeugt, die bereits über die Besetzung mit einem Star vorbereitet wurde. Eine notwendige Voraussetzung, um den Rest des Films über der Figur interessiert zu folgen. Diese Besonderheit wird über eine Differenz zu zeitgenössischen, die musikalische Szene dominierenden Figuren der filmischen Diegese hergestellt und unterstrichen. Die Geschichte wird so zur Geschichte des Aufstiegs, zur Erfolgsgeschichte eines ursprünglichen Außenseiters. (Wobei dies bis in die 1980er und 90er Jahre hinein nur für weiße Musiker gilt, schwarze Biographien folgen im Hollywoodfilm einer anderen Narration) Ob dies in Einklang mit der realen Biographie der dargestellten Personen steht, spielt keine Rolle. Die Distanz zum Mainstream wird über die Betonung des musikalischen Unterschieds betont. Die Musik des Protagonisten ist nie für sich allein zu hören, sondern immer erst nach dem die Musik des Mainstreams, in möglichst simplifizierter Form, zu hören war. Erst in diesem Kontext gewinnt die Musik des Protagonisten seine narrative Funktion. Es handelt sich schließlich in so gut wie allen Fällen um bereits vorhandene Musik, die nicht extra für den Film komponiert und eingespielt wurde. Es handelt sich um Musik, die dem Publikum vertraut ist, da Biopics erst einige Zeit nach dem Höhepunkt in der Karriere der dargestellten Musiker gedreht werden können. Die ursprüngliche, reale Innovation, das ehemals Neuartige ist für das Publikum dieser Filme zum Zeitpunkt des Kinobesuchs längst nicht mehr neuartig und muss daher erst wieder im neoformalistischen Sinne „verfremdet“ werden (vgl. Thompson). Die Musik wird daher in einen narrativen Kontext gestellt und mit anderer, in möglichst vielen Parametern entgegen gesetzter Musik verglichen. Wie Jeff Smith schreibt (Smith: 244) „erzieht“ ein Film sein Publikum



ständig über seine Musik, inner und extra-diegetisch. Hollywood Filme tun dies, wie an diesen Beispielen deutlich wird, mitunter etwas plump, aber nichtsdestoweniger äußerst effektiv.

In diesem Kontext ist es die Musik selbst, die diegetische Aufführung dieser Musik, die nun eine narrative Funktion erhält. Die Musik selbst, nicht das Spiel der Schauspieler, nicht die *Mis-en-scene* stellt die Besonderheit, das Neuartige und das Innovative des Musikers dar. Die filmische Umsetzung dieser obligatorischen Szene beinhaltet so gut wie immer *Reaction Shots*, zumeist solche aus dem Publikum. Diese dienen zur Unterstützung der über die Musik vermittelten Information, als Bestätigung des Gefühls des Publikums, welches an dieser Stelle - so der Film halbwegs funktioniert - emotional an der Seite des Protagonisten steht bzw. sich mit ihm identifiziert. Eine weitere Forschung, die sich dieser Beziehung näher annimmt, könnte hier zweifellos noch die eine oder andere Erkenntnis gewinnen. Mir geht es an dieser Stelle im Wesentlichen darum zu betonen, dass die *Reaction Shots* eine Reaktion auf das Spiel darstellen und nicht die zentrale Information der Szene kommunizieren. Anders ausgedrückt: die Szene würde auch ohne *Reaction Shots* funktionieren. Die *Reaction Shots* befinden sich im Film, weil die meisten Filmemacher der narrativen Kraft der Musik nicht trauen bzw. ihrem Publikum nicht zutrauen, diese zu verstehen, und weil in Hollywood-Filmen Information selten nur einmal, auf nur eine Art und Weise kommuniziert wird. Die Hierarchie und Chronologie der Information, vom erstmaligen Auftauchen derselben bis zur Unterstreichung und Wiederholung, bleibt jedoch bestehen. Und in den untersuchten Szenen ist es die Musik, welche die zentrale Informationen kommuniziert.

## **Conclusio**

Von dieser Untersuchung des narrativen Gebrauchs diegetischer Musik in einem spezifischen (Sub)Genre ausgehend, wäre sodann die Frage zu stellen, welche narrativen Funktionen Musik im Film übernehmen kann und welche ihr tatsächlich zugetraut werden. Das lange Zeit vorherrschende Paradigma, welches Filmmusik entweder eine synchrone, parallele oder aber eine kontrapunktierende, im Kontrast zum Bild stehende Funktion zuschreibt, geht davon aus, dass die Musik dem Bild und der Narration untergeordnet ist. „Music is subordinated to the narrative’s demands.“ wie Claudia Gorbman (Gorbman: 2) schreibt. Die untersuchten Szenen sind Belege dafür, dass Musik den narrativen Anforderungen eines Films nicht nur nicht untergeordnet wird, sondern diese in wesentlichen Punkten selbst zu erfüllen im Stande sind. Dies legt den Verdacht nahe, dass sich ein derartiger Gebrauch von Musik auch in anderen als den hier untersuchten Szenen findet. Diese daraufhin zu untersuchen und dabei die Frage nach der „narrative significance“ (Levinson: 257) von Musik im Film zu stellen, wäre Aufgabe weiterer interdisziplinärer Forschung. Eine solche breiter angelegte Studie hätte die Bedingungen zu klären unter denen Musik im Film narrative Signifikanz erwerben kann und wie diese in Filmen, die in unterschiedlichen Kontexten produziert wurden, zur Anwendung kommen können. Eine solche Untersuchung hätte das Potential, ein neues Paradigma für die

Filmmusikforschung aufzustellen, welches sich von simplen Gegensätzen ebenso verabschiedet wie von der vermeintlichen Unterordnung der Musik bzw. des Sounds unter das Bild. Aber das ist eine andere Geschichte.

## Literatur

- Carroll, David und Noel (Hg.) *Post –Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin, S, 230 - 247.
- Gabbard, Krin (1996) *Jammin' at the Margins: Jazz in the American Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. London: BFI Publishing.
- Hünigen, James zu (2008) Obligatorische Szene, Lexikoneintrag in: Bender, Theo, Wulff, Hans Jürgen: *Lexikon der Filmbegriffe*; URL: <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Obligatorische+Szene> (Stand: 7.7.2008).
- Levinson, Jerold (1996) Film Music and Narrative Agency, in: Bordwell, David und Noel Carroll (Hg.): *Post –Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin 1996, S, 230 - 247.
- Maslin, Janet (1988) Film Festival; *Charlie Parker's Tempestuous Life and Music*, in: New York Times, September 26.
- McCombe, John P. (2005), Reinventing Bird: The Evolving Image of Charlie Parker on Film, in: *Post Script*, Vol. 25, No.1, S. 22 – 37.
- Propp, Vladimir (1968) *Morphology of the Folk Tale*. Austin: University of Texas Press.
- Ratliff, Ben (2002) *The New York Times Essential Library. Jazz. A Critic's Guide to the 100 Most Important Recordings*. New York: Times Books.
- Smith, Jeff (1996) Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music, in: Bordwell, Spence, Kenneth C., (1988) Jazz Digest, in: *Film Comment* Vol. 24, Nr. 6, Nov. –Dec. 1988, S. 38 - 43.
- 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; URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/kielerbeitraege2/KB2-Strank.pdf> (Stand: 1.5.2009).
- Thompson, Kristin (1988) *Breaking the Glass Armour. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Tieber, Claus (2008) Leinwandlieder, in: *Datum*, April 2008 S. 70 – 75, online: <http://www.datum.at/0408/stories/4815402> (Stand: 25.7.08).
- Todorov, Tzvetan (1971) The Two Principles of Narrative, in: *Diacritics* I, No. I, S. 37 – 44.

## Filme

THE BENNY GOODMAN STORY (Valentine Davies, USA 1955, 116 Min.)

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

CONTROL (Anton Corbijn, UK 2007, 122 Min.)

I'M NOT THERE (Todd Haynes, USA 2007, 135 Min.)

WALK THE LINE (James Mangold, USA 2005, 136 Min.)

MIT MEINEN HEISSEN TRÄNEN (Fritz Lehner, A 1986, 285 Min.)

NIGHT AND DAY (Michael Curtiz, USA 1946, 128 Min.)

RAY (Taylor Hackford, USA 2004, 152 Min.)

YOUNG MAN WITH A HORN (Michael Curtiz, USA 1949, 108 Min)

## Danksagung

Für Anregungen, Diskussionen bzw. Recherchehilfen danke ich meinem Basslehrer Stefan Lackner, Lucas (Alphaville) Ernst Petz (ORF) und natürlich Willem Strank.

### Empfohlene Zitierweise:

Claus Tieber: Zur filmischen Inszenierung musikalischer Innovation. Die obligatorische Szene in musikalischen Biopics. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3, 2009.

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

Datum des Zugriffs: 1.5.2009.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Claus Tieber. 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“.