

Henry M. Taylor

Von der Besonderheit biographischer Figuren

Young Mr. Lincoln als Genrefall

Gegenstand dieses Textes ist die biographische Figur im Spielfilm, die Figur im Zentrum jener Filmbiographien, die ihrerseits als Subgenre des historischen Films verstanden werden können. Gemäß Marcia Landy kann Geschichte in der filmischen Fiktion in dreierlei generischen Variationen zur Darstellung gebracht werden: als Historienfilm im engeren Sinne, in dem es um die Rekonstruktion einer Epoche mit historisch belegbaren Figuren und Ereignissen/Milieus geht; als Biographie, deren narrativer Leitfaden die Lebensgeschichte oder Segmente der Lebensgeschichte einer nachweisbar realen Person sind, und schließlich als Kostümfilm, der vor dem Hintergrund eines (vor allem durch Ausstattung und Requisiten suggerierten) historischen Settings eine Geschichte mit erfundenen Figuren erzählt.¹ Wie George Custen betont, liegt einer der wesentlichen Unterschiede zwischen literarischen beziehungsweise geschriebenen Biographien und filmischen *biopics*, wie die Amerikaner/innen dieses Genre nennen,² darin, daß im Film in den seltensten Fällen eine ganze Lebensgeschichte von der Geburt bis zum Grab erzählt wird.³ Oft beschränkt sich die Handlung auf den für die historische Bedeutung der dargestellten Persönlichkeit signifikantesten Lebensabschnitt, manchmal auch auf deren Jugendalter. Zu bedenken ist ferner, daß der biographische Spielfilm, wie auch die literarische Biographie, als hybride, Unterhaltung mit Didaktik kom-

1 Vgl. Marcia Landy, *British Genres. Cinema and Society 1930–1960*, Princeton 1991, 18 f. Die Definition der Filmbiographie als Subgenre des historischen Films teilt auch die *Library of Congress*; vgl. auch George Custen, *Bio/pics. How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick 1992, 6 f.

2 Der Terminus wurde erstmals 1951 vom amerikanischen Fachblatt *Variety* verwendet.

3 Custen, *Bio/pics*, wie Anm. 1, 150.

binierende Gattung⁴ verstanden werden muß, die nicht nur ständig Zweckehen mit anderen Genres oder Subgenres eingeht (etwa dem Melodrama, dem Western, dem Musik-, Politiker- oder Künstlerfilm usw.), sondern in der sich Historisches, Nichtfiktionales, mit Fiktionalem mischt. Diese Hybridität kann, wie Christine Noll Brinckmann feststellt, mitunter zu Schwierigkeiten und textuellen Disharmonien führen, da Geschichte und Fiktion nicht denselben Prinzipien gehorchen, auch wenn Harmonisierungsversuche unternommen werden, etwa in Form der Reduktion des Geschichtlichen auf einen (vor allem als Ausstattung beziehungsweise *look* präsenten) Hintergrund des Fiktionalen.⁵ Das gilt auch für den Film *Young Mr. Lincoln* von John Ford (USA 1939), der zunächst als Exponat nicht nur des klassischen Hollywood, sondern ebenso der klassischen Biographie begriffen werden soll, auch wenn Klassizität dabei in einem sehr weiten Sinn verstanden wird.⁶

Ich vertrete hier die These, daß zwei Grundtypen der filmischen Biographie unterschieden werden können, die klassische und die moderne Lebensgeschichte. In klassischen Biographien wird über personalisiert-individualisierte Kausalität und Motivation⁷ die Kohärenz einer lebensgeschichtlichen Identität – und somit des jeweiligen Lebens – behauptet. Sie versuchen, die essentielle Bedeutung der historischen Persönlichkeit, Lebensziel und Vermächtnis, herauszuarbeiten und die Vita mehr oder minder linear zu erzählen. Zwecks ökonomischer Narration greifen sie häufig auf Montagesequenzen mit stark raffendem Erzählstil zurück,⁸ die als Übergänge zwischen narrativen Blöcken dramatischen Geschehens fungieren.

Die moderne Biographie behauptet demgegenüber prinzipiell die Offenheit und eine gewisse Inkohärenz der Lebensgeschichte, die in diesem Sinne auch als Kritik der und Antwort auf die Unterstellung der klassischen Biographien verstan-

4 Zur Diskussion der literarischen Biographie vgl. Helmut Scheuer, Biographie. Überlegungen zu einer Gattungsbeschreibung, in: Reinhold Grimm u. Jost Hermand, Hg., Vom Anderen und vom Selbst. Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie, Königstein 1982, 9–29, hier 11.

5 Vgl. Christine Noll Brinckmann, Fiktion und Geschichtsmythos in *Young Mr. Lincoln*, in: Winfried Fluck, Hg., „*Young Mr. Lincoln*“. Der Text der „*Cahiers du Cinéma*“ und der Film von John Ford. Ergebnisse und Materialien eines Seminars, Freie Universität Berlin 1978, 212–230, hier 212 f. Zur Geschichte als Hintergrund und „Rahmen“ in amerikanischen Filmen vgl. auch Lincoln Kirstein, *History in American Films*, in: ebd., 192.

6 Diese Spannung aufzuzeigen war Thema der *Young Mr. Lincoln* Lektüre der *Cahiers du Cinéma* Autoren, vgl. *Young Mr. Lincoln* de John Ford, in: *Les Cahiers du Cinéma* 223 (1970), 29–47; auch Brinckmann, Fiktion, wie Anm. 5; u. Gundolf Schneider-Freyermuth, Theorie und Methode der Filmlektüre. Versuch, die Analyse der *Cahiers du Cinéma* zu verstehen, gegen- und weiterzudenken, in: Fluck, *Mr. Lincoln*, wie Anm. 5, 106–170, hier 151 ff.

7 Vgl. Custen, *Bio/pics*, wie Anm. 1, 165 f.

8 Vgl. ebd., 184 f.

den werden kann, ein Leben wäre einheitlich und zudem noch einsinnig erzählbar.⁹ Die darzustellende Figur entpuppt sich, wie etwa in Alain Resnais' *Stavisky* (Frankreich 1974), als Vexierbild oder entzieht sich dem narrativen Zugriff. Ein eindrückliches Beispiel für ihre Undurchschaubarkeit liefert Francesco Rosi in *Lucky Luciano* (Frankreich/Italien 1973). Mitunter erscheint das Erzählen selbst als äußerst schwierig und arbeitet, wie in Jutta Brückners Rahel Varnhagen-Biographie *Kolossale Liebe* (Deutschland 1991), oft diskontinuierlich auf verschachtelten, nichtlinearen Zeitebenen. Der moderne Typus läßt sich also in einen größeren narrativen Kontext stellen, in den des Bordwellschen *Art Cinema* oder der „parametrischen Narration“, so wie die klassische Biographie in den Rahmen der „klassischen Narration“. ¹⁰ Freilich sind klassisch und modern nicht primär historisch periodisierbare Größen, sondern strukturelle Modi.

Das für die folgende Diskussion ausgewählte Beispiel, *Young Mr. Lincoln*, gehört zwar, wie bereits erwähnt, zur klassischen Form des *biopics*, wirft jedoch eine Reihe von symptomatischen Fragen auf, die auch für eine übergreifende Biographieuntersuchung Relevanz haben. In den 1970er Jahren wurde der Film Gegenstand einer von den Kritikern der *Cahiers du Cinéma* initiierten Debatte, die versuchte, den filmischen Text im Hinblick auf strukturierende Absenzen und Brüche in seiner scheinbar glatten Oberfläche ideologiekritisch und psychoanalytisch gegen den Strich zu lesen. Obwohl eine Darstellung dieser Debatte hier nicht möglich ist, werden ihre Ergebnisse mitunter zur Sprache kommen.¹¹ Doch soll der Überlegung nachgegangen werden, daß *Young Mr. Lincoln* Probleme aufwirft, die als genrebedingt verstanden werden können: Die Lincoln-Figur des Films wird aus der Perspektive des für das Genre Typischen und Charakteristischen beleuchtet.

John Fords Film handelt, wie der Titel selbstredend andeutet, von den jungen Jahren Abraham Lincolns, des späteren Präsidenten der Vereinigten Staaten. Er beschränkt sich auf eine diegetische¹² Zeitspanne von rund sieben oder acht Jah-

9 Der Terminus „einsinnig“ stammt von Eberhart Lämmert, *Bauformen des Erzählens* (1955), Stuttgart 1991, 42 f.

10 Vgl. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (1985), London 1993, 205–233 u. 274–310.

11 Eine Darstellung, Interpretation und weiterführende Lektüre findet sich bei Winfried Fluck, Fortlaufender Kommentar zur *Cahiers du Cinéma*-Interpretation von John Fords *Young Mr. Lincoln*. Zusammenfassung, Diskussion, Kritik, in: ders., *Mr. Lincoln*, wie Anm. 5, 67–105; vgl. auch Schneider-Freyermuth, *Theorie*, wie Anm. 6, 104 ff.; *Screen 2* (1972), 44–47 u. 3 (1973), 29–43; u. *Filmkritik* 206 (1974), 80–91.

12 Diegese: „Man bezeichnet die fiktionale, der realen Welt nachgebildete Welt als Diegese, die der Leser-Zuschauer ausgehend von den Bedeutungen eines Textes konstruiert, wobei diese Konstruktion gleichzeitig das Resultat und die Bedingung der Lektüre selbst ist, das heißt des Verständnisses des fraglichen Textes. Der Begriff der Diegese wurde vom griechischen Wort Die-

ren, 1832 bis circa 1839, von der ersten politischen Kandidatur für die Whig-Partei (die späteren Republikaner) in New Salem bis zu seiner Zeit als Anwalt in Springfield, Illinois, wobei der Hauptteil der Handlung ab dem Jahr 1837 anzusiedeln ist. Nur ein historisches Datum wird explizit genannt, eine Zeitungsnotiz vom 12. April 1837, welche die Eröffnung einer mit John T. Stuart geführten gemeinsamen Anwaltskanzlei bekanntgibt. Die Erzählung gliedert sich in zwei große Teile. Im ersten werden einzelne charakteristische Momente von Lincolns Weg aufgezeigt, welche die allmähliche Verwandlung des Bauernjungen und Hinterwäldlers über das Studium der Jurisprudenz zum Anwalt aufzeigen.¹³ Der zweite Teil, ungleich länger als der erste, wird dominiert durch ein fiktionales Geschehen, eine Gerichtsverhandlung, in der Lincoln zwei Brüder der Familie Clay verteidigt, die beide des Mordes angeklagt sind. Obwohl nur einer schuldig sein kann, nehmen beide die Tat auf sich. Deren Mutter ebenso wie Lincoln, der in ihr symbolisch seine verstorbene Mutter wiedererkennt,¹⁴ weigern sich auszusagen, welcher der Söhne den Mord begangen hat. Als der Fall aussichtslos scheint, präsentiert Lincoln im Gerichtssaal auf beinahe wundersame Weise¹⁵ einen Bauernalmanach, mit dessen Hilfe er zur allgemeinen Überraschung den Freispruch der beiden unschuldigen Brüder und die Überführung des wahren Täters erreicht. Die letzten Momente des Films zeigen den großgewachsenen und statuesken Lincoln zur triumphalen Musik von *The Battle Hymn of the Republic* einen Hügel hinaufschreiten, bevor dieses Bild zur Statue des *Lincoln-Memorials* überblendet.

Auffällig ist zunächst einmal der Titel. Durch den Verweis auf die jungen Jahre einer historischen Persönlichkeit, die ihren geschichtlichen Ruhm erst später erreichte (die Präsidentschaft 1860, die Verteidigung der amerikanischen Union während des Sezessionskrieges 1861 bis 1865 und die Beseitigung der Sklaverei), wird das Publikumsinteresse angesprochen: die Neugier angesichts der weniger bekannten Aspekte der Lincolnschen Lebensgeschichte und die Frage nach der Vorwegnahme späterer Größe. Zugleich ermöglicht die Fokussierung einer Vorzeit die Fiktionalisierung der Handlung, da sie eine weniger im öffentlichen Gedächtnis verankerte Periode betrifft. Und schließlich führt dieses Verfahren, das auch

geis abgeleitet und in die Filmtheorie gegen Ende der 1940er Jahre durch Étienne Souriau und die Forscher des Institut de filmologie eingeführt. Danach wurde er von der Literaturtheorie übernommen und stellt heute eines der Schlüsselkonzepte jeder semiologischen oder textuellen Analyse dar.“ André Gardies u. Jean Bessalel, 200 mots-clés de la théorie du cinéma, Paris 1992, 58. Anm. d. Hg.

13 Vgl. auch Brinckmann, Fiktion, wie Anm. 5, 219 f.

14 Vgl. den entsprechenden Cahiers-Text in: Fluck, Mr. Lincoln, wie Anm. 5, v.a. 33 f.

15 Vgl. Cahiers du cinéma 223 (1970), wie Anm. 6, 39 ff.

in anderen *biopics* mit dem Titel *Young ...* oder *Der/Die junge ...* auftritt, zur Fiktionalisierung der handelnden Figuren. Mit Ausnahme von Lincoln selbst, seiner frühen Liebe, Ann Rutledge, dem politischen Kontrahenten Stephen Douglas und Lincolns späterer Frau, Mary Todd, sind alle Nebenfiguren in diesem Film fiktionale Charaktere und Rollentypen des Familien- oder Provinzwesterns.¹⁶ Zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Figuren baut sich eine Hybridität auf, die sich auf den verschiedensten Ebenen durch die ganze Narration zieht und als ein Durchdeklinieren binärer Gegensätze¹⁷ beschreiben läßt. Aufgebaut wird dieser Prozeß bereits zu Beginn des Films. Wie in nahezu allen Filmbiographien, häufig zwischen Vorspann und erstem diegetischem Segment, zeigt auch Ford am Anfang des Films eine auktoriale Schrifttafel, die auf die Vita Lincolns verweist. Die spätere Größe wird bereits zu Beginn vorweggenommen, wobei der biographische Ausgangspunkt fast nie in der (biologischen) Geburt des Heros gesetzt wird, sondern in der unverzüglichen Exposition eines Talentes, das sich im Einklang mit der amerikanischen Selfmademan-Ideologie selbst erfindet.¹⁸ Der vorgeschobene Text hat meist die Funktion, eine Sicherheit des Wissens zu vermitteln und verspricht Vergnügen durch Wiedererkennen des Bekannten, so daß sich die rezeptive Aufmerksamkeit sogleich auf das Wie und weniger auf das Was der narrativen Progression lenkt.¹⁹ *Young Mr. Lincoln* präsentiert hier eine seltene, aber keineswegs einzigartige Variation;²⁰ einerseits wird in Rosemary Benets Gedicht über Lincolns früh verstorbene Mutter, Nancy Hanks, auf die bevorstehende Schilderung einer Lebensgeschichte hingewiesen, andererseits durch eine Reihe von Fragen über den Werdegang ihres Sohnes eine Neuschreibung der Geschichte²¹ nahegelegt: „Wenn Nancy Hanks / als Geist erschien /“, so beginnt das Gedicht, „um zu erfahren / wie es dem erging / an dem ihr Herz / am meisten hing / dann würde sie / als erstes fragen / Können Sie mir / über Abe was sagen? / Ob er Spaß gehabt hat? / Kam er in die Stadt? / Wie groß ist er gewesen? / Lernte er auch lesen? Was hat er gemacht? / Hat er es zu was gebracht?“²²

16 Vgl. Brinckmann, Fiktion, wie Anm. 5, 227.

17 Vgl. Cahiers du cinéma 223 (1970), wie Anm. 6, 13.

18 Vgl. Custen, *Bio/pics*, wie Anm. 1, 51 u. 149.

19 Vgl. ebd., 51 u. 167 f.

20 Vgl. ebd., 168.

21 Vgl. Cahiers du cinéma 223 (1970), wie Anm. 6; u. Janey Place, *Young Mr. Lincoln*, in: Frank N. Magill, Hg., *Magill's Survey of Cinema. English Language Films. Erste Serie, Bd. 4*, Englewood Cliffs, New Jersey 1980, 1897–1903, hier 1897.

22 „If Nancy Hanks / Came Back As A Ghost / Seeking News / Of What She Loved Most / She'd Ask First / What's Happened to Abe? / What's He Done? / You Wouldn't Know / About

Den *Cahiers*-Kritikern folgend lassen sich mehrere Wirkungen dieses Gedichts konstatieren. Die Perspektive, die gewählt wird, ist die der Mutter auf den familienlosen Lincoln – der im Verlauf des Films seinen „imaginären Familienroman“ durch eine symbolische Muttersubstitution träumen wird.²³ Zweitens etabliert die Narration ein duales Prinzip für die Entscheidungen, vor die sich Lincoln gestellt sieht (zwischen zwei Karrieren, zwei Angeklagten usw. wählen zu müssen), und gleichzeitig auch seine diegetische Funktion als vermittelnde Instanz. Drittens führen die gestellten Fragen – die geschichtliche Undeterminiertheit suggerieren, obwohl deren historische Antworten bekannt sind – zu einer teleologischen Erzählweise, die durch einen Futurum-Exactum-Effekt des Was-gewesen-sein-wird geprägt ist: Das, was sich ereignet, muß sich ereignen, es erhält Schicksalhaftigkeit eingeschrieben.²⁴

Diese Teleologie scheint mir, im Unterschied zu den *Cahiers*, freilich nicht einzigartig zu sein, sondern nur die Pointierung einer Notwendigkeit, die sich durch die narrativ-lineare Schilderung von historischen Entwicklungen realisiert, deren Ausgang bekannt ist; als solche wird sie beispielsweise sehr schön in Joseph L. Mankiewicz' *Cleopatra* (USA 1963) thematisiert und entpuppt sich in Ridley Scotts *1492 – The Conquest of Paradise* (USA 1992) als Problem in der Spannungserzeugung. Bis zur 27. Minute und dem Plot Point 1 des Films, dem ersten Teil der Narration, herrscht denn auch eine lineare episodisch-folkloristische Erzählweise vor, die additiv aneinanderreihet und ohne dramatisch übergreifenden Konflikt einzelne Lebensstationen schildert.²⁵ Diese Neigung zur linearen Addition einzelner Lebensmomente läßt sich ebenfalls, nicht immer so deutlich wie hier, bei anderen klassischen Fällen finden. Zum Beispiel beginnt *The Benny Goodman Story* (Valentine Davies, USA 1955) mit einer Additionsreihe von Entwicklungsmomenten im Leben Benny Goodmans, bevor ein eigentlicher Spannungsbogen erzeugt werden kann. In Henry Levons *Jolson Sings Again* (USA 1949) benutzt die elliptische Erzählweise der ersten halben Stunde Zeitungsausschnitte zur narrativen Überbrückung.²⁶ In

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?“

23 Die Begrifflichkeit des „Familienromans“ (von Moscovici) habe ich eingefügt, sie scheint aber in den Kontext der *Cahiers*-Überlegungen gut zu passen. Die Idee, daß historisch herausragende (also: biographische) Figuren ihren Familienroman realisieren und somit der Mimesis den Vorrang vor dem Eros gewähren, hat Serge Moscovici formuliert, vgl. *Das Zeitalter der Massen. Eine historische Abhandlung über die Massenpsychologie*, Frankfurt am Main 1986, 402 ff.

24 Vgl. Fluck, Kommentar, wie Anm. 11, hier 81.

25 Vgl. Brinckmann, Fiktion, wie Anm. 5, 219 ff.; u. Schneider-Freyermuth, Theorie, wie Anm. 6, 151 ff.

26 Ein ähnliches Muster findet sich auch zu Beginn von *Bird* (Clint Eastwood, USA 1988), selbst wenn es dort auf die ersten vier Minuten beschränkt bleibt.

modernen Biographien wird vom episodischen Reihungsprinzip mitunter sogar sehr extensiver Gebrauch gemacht: Als geradezu paradigmatischer Fall ist hier Sergej Paradschanows hagiographische Bilderchronik *Zwet granaty/Sajat Nowa* (Sowjetunion 1969) zu nennen, aber auch ein völlig anders gelagertes Projekt wie Theodor Kotullas fiktionalisiertes Rudolf Höss-Porträt *Aus einem deutschen Leben* (BRD 1977) funktioniert nach dem Stationenmuster. Für einen klassischen Film ist dieses Vorgehen bei Ford freilich sehr ausgedehnt. Erst der Mord an Scrub White etabliert die Spannungskurve, die die spätere Gerichtsverhandlung und deren dramaturgischen Höhepunkt hervorbringt. Somit vereint *Young Mr. Lincoln* zwei Erzählmodi: einen episodisch-episohen und einen dramatischen. Beide sind Polarisierungen des biographischen Spektrums von Langzeit- und Kurzzeiterzählung.²⁷ Die Eigenart des klassischen Films, dramatisch-konfliktorientiert zu erzählen, führt so einerseits zur Komprimierung und Auswahl eines zentralen Ereignisses, die Ansprüche der Biographie andererseits, eine Lebensgeschichte zu vermitteln, zu einer additiven, schwachen Narration mit Auslassungen, deren Motivation und Authentizitätseffekt sich aus der Ricœurschen Mimesis I, das heißt aus dem prä-narrativen Verständnis und der außerfilmischen Historizität ableiten.²⁸

Dies wiederum hängt mit der besonderen Art der Figuren in der Biographie zusammen. In diesem Zusammenhang hat Jean-Louis Comolli ein wichtiges Konzept vorgestellt: In bezug auf den historischen Film betont er den substitutiven Kampf, den der historische Körper mit dem Körper des Schauspielers führt.²⁹ Als Zuschauer können wir zwischen beiden Körpern oszillieren, aber im Verlauf der Handlung müssen wir uns für einen der beiden Körper entscheiden, den des darstellenden Schauspielers. Gelingt dies nicht, so ist damit zu rechnen, daß unser filmisches Vergnügen bedeutend geschmälert wird. Diesbezüglich sind Probleme in zwei neueren Biographien festzustellen, in Oliver Stones *Nixon* (USA 1995) und Brian Gibsons *Tina – What's Love Got to Do with It* (USA 1993). Im ersten Fall besteht eine unübersehbare, fiktional nur schwer zu bändigende Differenz zwischen den äußeren Erscheinungen von (dem freilich bemerkenswert spielenden) Anthony Hopkins und dem von ihm verkörperten Nixon. Hinsichtlich des

27 Bei Brinckmann, *Fiktion*, wie Anm. 5, 216 ff., ist von zwei Darstellungssträngen die Rede, die auch inhaltlich differenziert und einmal der Legende, das andere Mal der Spielhandlung verpflichtet sind. Zu den Begriffen Langzeit- beziehungsweise Kurzzeiterzählung vgl. Lämmert, *Bauformen*, wie Anm. 9, 29 f. u. 42.

28 Vgl. Paul Ricœur, *Zeit und Erzählung*. Bd. 1, *Zeit und historische Erzählung* (1983), München 1988, 90 ff.

29 Vgl. Jean-Louis Comolli, *Historical Fiction. A Body too Much* (1977), in: *Screen 2* (1992), 41–53.

zweiten Beispiels wurde in einem Vorfilm zwar explizit auf die Unterschiede im Aussehen von Tina Turner und deren Darstellerin Angela Bassett hingewiesen, um dadurch – nur scheinbar paradoxerweise – dem Publikum einen fiktionalen Einstieg zu erleichtern, aber die Montage von authentischem Bildmaterial eines Turner-Konzerts am Filmende führt zu einem eklatanten Bruch des „fiktionalen Vertrages“. In bezug auf Ford und die Verkörperung Lincolns durch Henry Fonda findet sich dagegen bereits in den zeitgenössischen Kritiken ein Konsens über das Gelingen des Unterfangens.³⁰ Fondas Darstellung, gestützt durch den Einsatz von Maske (eine vergrößerte Nase), Kostüm (im schwarzen Anzug mit hohen Cowboystiefeln und überhohem Zylinderhut), Kadrage, Kameraperspektive und einer zwischen Chiaroscuro und *high-key* wechselnden Lichtführung zeigt uns den Werdengang des unbeholfenen und schlaksigen Abe bis hin zum steifen Monument gegen Ende des Films, als die letzten Überblendungen Fondas Körper verlassen, hin zur nicht mehr imaginären, aber toten Statue des *Lincoln-Memorials*.³¹ Wirkt Lincoln zu Beginn ungelenken in seiner Größe, so erreicht er am Filmende seine wahre, die Präsidentschaft und den späteren Ruhm vorwegnehmende Statur.³² Somit realisiert sich die Substitution des Körpers, indem der lebende dem toten Körper und der Idee weicht. Fast immer findet am Filmende diese Opferung, dieser Übergang vom Körper zur Idee statt, sei der Tod nun physischer oder symbolischer Art, um eine Form der Monumentalisierung und der Erinnerung zu schaffen, die mit Custen als letzte filmische Möglichkeit, eine Botschaft zu übermitteln, verstanden werden kann.³³

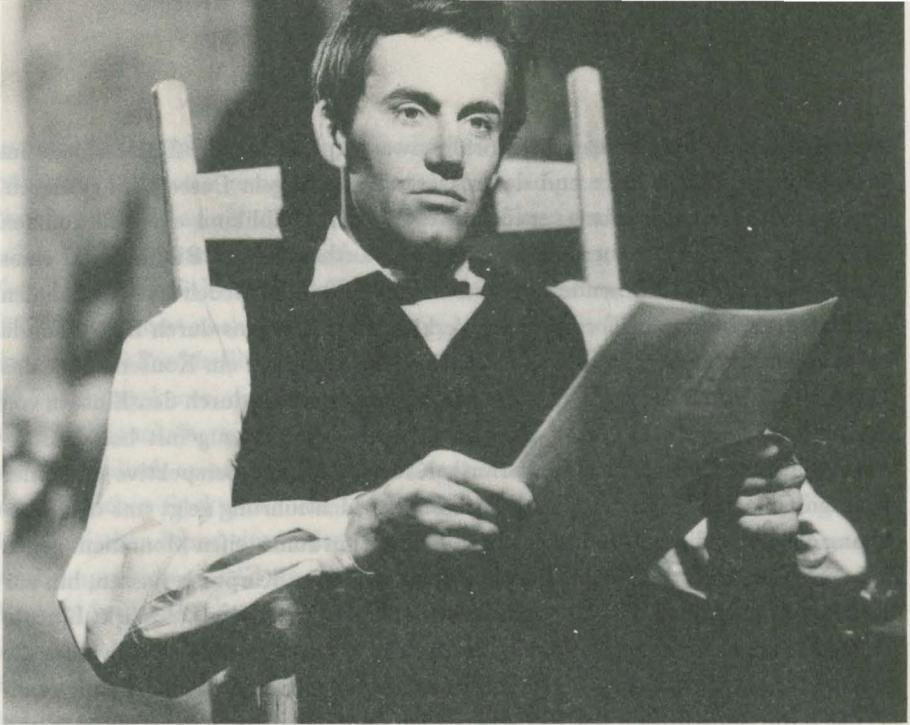
Wie zu vermuten, hat die Hybridität von Fiktion und Nichtfiktion bedeutende narrative Folgen. Nach Edward Branigan unterscheidet sich die Nichtfiktion durch

30 So etwa bei Otis Ferguson, Abe, wiederabgedruckt in: Fluck, Mr. Lincoln, wie Anm. 5, 190 f.; Louella O. Parsons, Young Mr. Lincoln, in: Los Angeles Examiner 6. 7. 1939, wiederabgedruckt in: ebd., 187–189, hier 187; u. Philip K. Scheuer, Lincoln's Youth Retold with Fonda in Role, in: Los Angeles Times 6. 7. 1939, wiederabgedruckt in: ebd., 185 f. Zu erwähnen wäre freilich auch Sergej Eisensteins Enthusiasmus für den Film und für Fondas „sichere Intuition“ in der Darstellung des „Don Quichote“ Lincoln, vgl. Der Mister Lincoln des Mister Ford, wiederabgedruckt in: ebd., 173–182, hier 178.

31 Zu Aspekten der *mise en scène* vgl. Place, Young Mr. Lincoln, wie Anm. 21, 1900 ff. Die Steifheit Lincoln/Fondas vergleicht Ledger Grindon übrigens mit derjenigen der Juarez/Paul Muni Figur in William Dieterles *Juarez* (USA 1939), vgl. Grindon, Romantic Archetypes and Political Meaning in the Historical Fiction Film, in: Persistence of Vision 3–4 (1986), 15–22, hier 20.

32 Diesen Hinweis verdanke ich Dr. Alfred Messerli (Zürich).

33 Vgl. Custen, Bio/pics, wie Anm. 1, 153.



ihre referentielle Spezifität von der Unspezifität der Fiktion,³⁴ das heißt, die Nichtfiktion weist einen klaren, pseudo-deiktischen Referenzialisierungsakt auf, der in der Fiktion entfällt.³⁵ Während nichtfiktionale Texte Wirklichkeitsbehauptungen machen, die grundsätzlich Kriterien intersubjektiver Überprüfbarkeit ausgesetzt sind, gilt die offene, un abgeschlossene Referenz fiktionaler Werke typischerweise Segmenten möglicher Welten,³⁶ um induktiv hypothetische und auf sich selbst bezogene Wahrheitsaussagen zu bilden.³⁷ Zugleich ist nach Käte Hamburgers klassischem Diktum die Fiktion „der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die (...) Subjektivität (...) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann“.³⁸ In bezug auf die Biographie, als literarische Form schon immer

34 Vgl. Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, London 1992, Kap. 7, v.a. 194 ff.

35 Referenzialisierung setzt dabei, wie Klaus Kasics betont, keine Referenzialisierbarkeit voraus, das heißt der Wirklichkeitsverweis kann falsch sein, vgl. *Literatur und Fiktion. Zur Theorie und Geschichte der literarischen Kommunikation*, Heidelberg 1990, 32 ff.

36 Vgl. Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge 1996, hier 231 u. 238; u. Carl Plantinga, *Defining Documentary. Fiction, Non-Fiction, and Projected Worlds*, in: *Persistence of Vision* 5 (1987), 44–54, hier v.a. 48 f.

37 Vgl. Branigan, *Comprehension*, wie Anm. 34, 196 u. 199.

38 Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung* (1957), Stuttgart 1968, 73.



angesiedelt zwischen Kunst und Wissenschaft,³⁹ im Spannungsfeld von Nichtfiktion und Fiktion, sind also interessante Zwischenformen zu erwarten, auch wenn biographische Spielfilme wie alle historischen Filme in erster Instanz fiktional sind.⁴⁰ Zu betonen ist jedenfalls, daß innerhalb eines fiktionalen Kontextes extensive nichtfiktionale Elemente vorhanden sein können, und es mag auch Fälle geben, bei denen eine eindeutige Zuweisung ins eine oder andere Lager der Fiktion beziehungsweise der Nichtfiktion nicht möglich ist.⁴¹ Die biographische Zwischenposition äußert sich denn auch in einer Form der gemischten Spezifität mit inkorporierten Momenten der Referenzialisierung, unter anderem mit der Konsequenz, daß die Subjektivität (der internen Fokalisierung, das heißt der Fokalisierung durch Figuren) zugunsten objektiverer Erzählperspektiven stark zurückgenommen wird. Vielmehr tendiert sie zu einer narrativen Äußerlichkeit vor allem gegenüber der Hauptfigur. Aus meiner eigenen Sichtung von über hundert Beispielen geht hervor, und dies wird auch durch Custens Untersuchung über die *biopics* der Studioära belegt, daß die biographische Figur oftmals eine relativ einsame und distanzierte, das heißt in bezug auf Aspekte der subjektiven und sympathisch-empathischen, Er-

39 Vgl. Scheuer, *Biographie*, wie Anm. 4, 11.

40 Vgl. Pierre Sorlin, *The Film in History. Restaging the Past*, Oxford 1980, 21 f.

41 Vgl. Plantinga, *Documentary*, wie Anm. 36, 50.

schließung' schwache Hauptfigur ist, die mithin auch relativ „flach“ sein kann.⁴² Unser Verhältnis zu ihr ist fast immer von einer gewissen Ferne geprägt, die durch den Effekt des Historischen, Außerordentlichen und bisweilen Erhabenen hervorgebracht wird, was gelegentlich zu Steifheit und Langeweile führen kann, wie in einem weiteren Lincoln-Film, D. W. Griffiths *Abraham Lincoln* (USA 1930). Gezeigt werden Figuren, die zumindest halbwegs mit einem historischen Blick betrachtet werden sollen. Und Betrachten, teilweise außen vor Bleiben, ist hier der Schlüsselbegriff. Emotional aufgewertet werden dafür bestimmte Nebenfiguren, die die Hauptfigur zum Teil auch gefühlsmäßig fokussieren. Häufig hat der biographische Held, der auffällig oft eltern- und familienlos zu sein scheint,⁴³ eine besondere Bezugsperson, einen Freund oder einen Mentor, der als Einkopplungsfigur und emotionaler Delegierter des Publikums den gesunden Menschenverstand vertritt und uns dadurch gefühlsmäßig nähersteht als die Hauptfigur, deren Lebensgeschichte immer auch als pädagogisches Mahnmal daherkommt. In *Young Mr. Lincoln* fällt auf, wie häufig die Hauptfigur durch andere Nebenfiguren fokussiert wird. Das emotionale Zentrum ist dabei, wie vielfach in der Kritik erörtert, die Mutter – die tote Mutter Lincolns, die gleich zu Beginn als Abwesende präsent ist, und die substitutive Mutter Clay, die Abe über das Geschenk eines Rechtsbuches (der Blackstone-Kommentare) zum Gesetz verhilft und deren wiederholter ergriffener Blick auf Lincoln diesen perspektiviert.⁴⁴ (Was der Film hierbei unter anderem unterschlägt: Es war ein Mann, sein späterer Kanzleikollege John T. Stuart, der Lincoln zum Studium der Jurisprudenz riet.)⁴⁵ Bezeichnend ist hier, wie für andere Biographien der zweiten Hälfte der 1930er Jahre, die Zeit, in der das *biopic* einen ersten Höhepunkt erreichte,⁴⁶ das Auseinanderfallen von vermittelnder Führerfigur und romantischem Paar.⁴⁷ Damit kann sich der von David Bordwell beschrie-

42 Zur Distanzierung der Hauptfigur vgl. Custen, *Bio/pics*, wie Anm. 1, 159 ff. u. 165. Die Unterscheidung von „flachen“ im Gegensatz zu „runden“ Figuren stammt von E. M. Forster, *Ansichten des Romans* (1926), Frankfurt am Main 1949, 77 ff.

43 Vgl. Custen, *Bio/pics*, wie Anm. 1, 153 f.

44 Vgl. *Cahiers du cinéma* 223 (1970), wie Anm. 6; *Screen* 13 (1972) u. 14 (1973), wie Anm. 11; Fluck, *Mr. Lincoln*, wie Anm. 5; Place, *Mr. Lincoln*, wie Anm. 21; u. Nick Browne, *The Spectator of American Symbolic Forms. Re-Reading John Ford's Young Mr. Lincoln*, in: *Film Reader* 4 (1979), 180–188. Auf den Begriff des symbolischen Tauschakts hat mich Daniel Wildmann (Zürich) aufmerksam gemacht.

45 Was schon Virginia Wright in einer zeitgenössischen Kritik feststellte, vgl. *Lincoln – in Fancy*, in: *Los Angeles Evening News* 6. 7. 1939, wiederabgedruckt in: Fluck, *Mr. Lincoln*, wie Anm. 5, 183.

46 Vgl. Eileen Karsten, *From Real Life to Reel Life. A Filmography of Biographical Films*, Metuchen, New Jersey 1993.

47 Vgl. Grindon, *Archetypes*, wie Anm. 31, 19 f.

bene Hollywoodsche Doppelplot – eine zumeist prioritäre romantische Plotlinie ist mit einer nichtromantischen verknüpft⁴⁸ – hier nicht real, sondern nur symbolisch über die Beziehung zur Mutterfigur realisieren. Anzumerken ist freilich, daß Lincolns/Fondas Entsagung der Erotik, seine moralische Unantastbarkeit und passiv-hinnehmende Haltung seinem Schicksal gegenüber⁴⁹ ein durch und durch filmisches Konstrukt sind. Nicht nur seine in Wirklichkeit ausgeprägte (und nicht unbedingt moralische) politische Ambition,⁵⁰ nicht nur die im Film verdrängte spätere Ehe mit Mary Todd sind hier zu erwähnen, sondern auch die Tatsache, daß er durchaus bemüht war, Frauen zu gefallen: Derentwegen, scheint es, ließ er sich 1860 noch vor seiner Wahl zum Präsidenten einen Bart wachsen.⁵¹ Erotik und sexuelle Beziehungen erscheinen freilich in der Gattung insgesamt als Problem, als mögliche Stolpersteine der Selbstverwirklichung (die im Zweifelsfall die Oberhand behält). Eine Romanze, die zum Beispiel in *The Spirit of St Louis* (Billy Wilder, USA 1957) angedeutet ist und von der narrativen Anlage her auch möglich wäre, wird auf eine symbiotische Beziehung Charles Lindberghs zu dessen Flugzeug verschoben, und in *Wyatt Earp* (Lawrence Kasdan, USA 1994) ist es auch klar, daß sich die im Verlauf der Handlung zunehmend unheimlichere Titelfigur, müßte sie zwischen einer Frau und dem Revolver wählen, für den Revolver entscheiden würde.

Die Distanz zur Hauptfigur wird in John Fords Werk schon früh etabliert. In der dritten Minute des Films, als sich Lincoln/Fonda im wahrsten Sinne des Wortes vorstellt („Ihr alle wißt, wer ich bin“, sagt er zum diegetischen und implizit auch zum außerfilmischen Publikum),⁵² nimmt die Kamera eine leichte Untersicht ein und positioniert sich in einer Einstellungsgröße zwischen Nah und Amerikanisch. Der tendenzielle Blick von unten und die Frontalität produzieren, neben anderen filmischen Verfahren (wie etwa der Musik Alfred Newmans: Zu hören ist das mythisierend-ernste Mr. Lincoln-Thema)⁵³, eine ‚To-be-looked-at-Ness‘, einen historischen Rahmen, durch den sich die Narration von der Hauptfigur emotio-

48 Vgl. David Bordwell, *The Classical Hollywood Style, 1917–1960*, in: ders., Janet Staiger u. Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, London 1985, 1–84, hier v.a. 16 f.

49 Vgl. *Cahiers du cinéma* 223 (1970), wie Anm. 6, 32 f.; u. Fluck, *Mr. Lincoln*, wie Anm. 5, 92.

50 Vgl. Mark E. Neely Jr., *The Young Lincoln. Two Films*, in: Mark C. Carnes u.a., Hg., *Past Imperfect. History According to the Movies*, New York 1995, 124–127, hier 126 f.

51 Vgl. Leo Braudy, *The Frenzy of Renown. Fame & its History*, Oxford 1986, 493.

52 Vgl. *Cahiers du cinéma* 223 (1970), wie Anm. 6, hier 15.

53 Zu Fords Verwendung und Wiederverwendung von Musik vgl. William Darby, *Musical Links in Young Mr. Lincoln, My Darling Clementine, and The Man Who Shot Liberty Valance*, in: *Cinema Journal* 1 (1991), 22–36.

nal entfernt. (Diese historische Einrahmung konstatiert Thomas Elsaesser auch für Dieterles Warner Brothers *biopics*.)⁵⁴ Im Verlauf von Fords Film ist die beschriebene Vorgehensweise gekoppelt mit einem sparsamen Einsatz von Groß- und Nahaufnahmen zugunsten weiter gefaßter Einstellungen wie der Totalen oder der halbnahen Einstellungsgröße, wobei die Nebenfiguren tendenziell näher gefaßt werden und die Hauptfigur weiter gefaßt wird. Dunkel geschminkte Augen und Fonda vergrößerte Nase werden durch seine schwarze Kleidung verstärkt, die durch den gesamten dramatischen Teil des Films präsent ist. Während die Nebenfiguren durchwegs in verschiedenen Grautönen gezeigt werden, ist Lincolns Kleidung auf einen starken Schwarzweißkontrast hin abgestellt, der ihn immer wieder von den anderen Nebenfiguren entfernt. Hiermit gekoppelt ist eine weitere narrative Technik, nämlich die Verlangsamung der Handlung, die immer dann einsetzt, wenn Lincoln/Fonda in den Mittelpunkt gestellt wird. Die Nebenfiguren besetzen im Film grundsätzlich die schnelleren und heller, eher *mid-* bis *high-key* gehaltenen Bildpartien, während für Lincoln im Verlauf der Handlung zunehmend die dunkleren, *mid-* bis *low-key* Flächen vorbehalten bleiben.⁵⁵ Wiederholt wird er ins Abseits gestellt, dezentriert (wie mehrmals in den Gerichtsszenen), wird er zum Beobachter, sehr eindrücklich etwa zu Beginn der Festaktivitäten am *Independence Day*. Dies verweist natürlich auf Lincolns Rolle als Vermittler: Er fungiert als das „zirkulierende Objekt des Austauschs (...), das symbolische Objekt, das (...) die Unmöglichkeit darstellt, um die herum die symbolische Ordnung strukturiert ist“.⁵⁶ Ähnliche Gedanken hatte vermutlich auch der damalige Produktionschef der Fox und Doyen der amerikanischen *biopic*-Produktion⁵⁷, Darryl F. Zanuck, als er in zwei Memoranda an John Ford sehr nachdrücklich auf die Tempoprobleme des Films zu sprechen kam und meinte, Ford solle doch die Langsamkeit der Lincoln-Momente, obzwar großartig von Fonda verkörpert, durch eine Beschleunigung der Nebenfiguren kompensieren.⁵⁸ Nicht erwähnt hat Zanuck den periodisch auftauchenden starren Blick Lincolns, der etwas Penetrierendes und Versteinertes an sich hat und

54 Vgl. Thomas Elsaesser, *Film History as Social History. The Dieterle/Warner Brothers Bio-pic*, in: *Wide Angle* 2 (1986), 15–31, hier 28.

55 Zu diesen Aspekten der *mise en scène* vgl. Place, *Young Mr. Lincoln*, wie Anm. 21, 1901 f.

56 Slavoj Žižek, *Einleitung. Alfred Hitchcock oder Die Form und ihre geschichtliche Vermittlung*, in: ders., Hg., *Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Alfred Hitchcock*, Wien 1992, 9–21, hier 19; u. Browne, *Spectator*, wie Anm. 44, 181.

57 Vgl. Custen, *Bio/pics*, wie Anm. 1, 21 f. u. 129 ff.

58 Vgl. Rudy Behlmer, *Memo from Darryl F. Zanuck. The Golden Years at Twentieth Century-Fox*, New York 1993, 23 f.

der für die *Cahiers*-Autoren zum Inbegriff Lincolns als „Kastrator“ wurde.⁵⁹ Dieser tote Blick ist jedoch nicht einmalig, als ein Blick der sich fiktionaler Inszenierung entziehenden historischen Andersartigkeit beziehungsweise Differenz ist er in Werken ganz anderer Provenienz zu finden, sehr eindrücklich zum Beispiel in Traugott Müllers *Friedemann Bach* (Deutsches Reich 1941), und in betont theatralisch-expressiver Manier, die empathische Teilhabe erst gar nicht aufkommen lassen soll, hat Sergej Eisenstein den starren Blick in *Iwan Groznyj* (Sowjetunion 1944–1946) eingesetzt, dessen zweiter Teil bezeichnenderweise den im ersten latent angelegten monströsen Größenwahn der Titelfigur manifest zeigt. In diesem Zusammenhang sei auch auf den relativ häufig vorkommenden visionären Blick über den Bildrand ins Off verwiesen, der so etwas wie ein „Wissen im Realen“⁶⁰ impliziert, ein Überschußwissen der Figuren über ihr historisches Schicksal, das sie eigentlich gar nicht haben können und das für die Rezeption eine Einkupplungsfunktion erfüllt, einen Verweis auf unser historisches Wissen. Wir finden diesen Blick etwa bei der Hauptfigur in Dieterles *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (USA 1940), ebenso wie in einer anderen Lincoln-Biographie, John Cromwells *Abe Lincoln in Illinois* (USA 1940), der Mary Todd mehrfach über den Bildrand hinaus die Bestimmung ihres künftigen Gatten erahnen/sehen läßt, die dieser ohne Begeisterung und – hierin dem Lincoln Henry Fondas nicht unähnlich – eher passiv in der weiteren Handlung auf sich nehmen wird. Großartige Beispiele gibt in dieser Hinsicht auch Mankiewicz in *Cleopatra*, wenn sich zum Beispiel Julius Caesar über den toten Blick von Statuen wundert und sich dabei selbst quasi aus der Sicht eines Historikers der Nachzeit betrachtet; die Ermordung Cäsars im römischen Senat hat Mankiewicz gleich direkt als Vision Cleopatras im Augurenfeuer inszeniert.

Besonders faszinierend und mitunter verstörend sind in *Young Mr. Lincoln* die zahlreichen Momente, in denen Lincolns Präsenz, vorher bereits durch die Gemessenheit seiner Rede und seine Bedächtigkeit deutlich verlangsamt, so stark fixiert wird, daß sein Bild zu einer historischen Fotopose gerinnt, die man auch als Fotoeffekt bezeichnen könnte und die an die Stasis einer Statue erinnert.⁶¹ Vermutlich dachte Eisenstein daran, als er diesbezüglich von zum Leben erweckten Daguerrotypen sprach. Mit Verweis auf die im Studiosystem übliche visuelle und historische Recherche, die bei den Biographien auch als explizites *production value* ausgebeu-

59 Vgl. *Cahiers du cinéma* 223 (1970), wie Anm. 6, hier v.a. 25.

60 Diese Begrifflichkeit entlehne ich von Slavoj Žižek, *Mehr-Geniessen*. Lacan in der Populärkultur, Wien 1992, 72 ff.

61 Vgl. Eisenstein, *Mr. Lincoln*, wie Anm. 30, 173; Marc Edward Carrigan, *American Gothic*. *Young Mister Lincoln* de John Ford, in: *Cinémathèque* 10 (1996), 29–49, hier v.a. 39 ff.; Brinckmann, *Fiktion*, wie Anm. 5, 218; u. Place, *Young Mr. Lincoln*, wie Anm. 21, 1901.

tet wurde,⁶² spricht Marc Edward Carrigan in diesem Kontext von filmischen Lincoln-„Kapellen“ und bezeichnet den Film als Ganzes als „Vignettenalbum“, das nicht nur auf Mathew Bradys geschichtlich wirksame Präsidentenfotos,⁶³ sondern auch auf die Zitierung und Verwertung amerikanischer Malerei und Plastik des 19. und 20. Jahrhunderts schließen läßt – eine Inszenierung nach visuellen Quellen, die gerade in Künstlerfilmen gang und gäbe ist.⁶⁴ Bei Ford stellt sich der Lincolnsche Fotoeffekt gleich vierfach gegen Ende des ersten Verhandlungstages ein, der für den Protagonisten zugleich einen Wendepunkt markiert: Dessen Fall scheint aussichtslos und verloren zu sein. Die Posen bleiben jedoch nicht auf Lincoln/Fonda beschränkt; ein ähnliches Einfrieren des Bildes, ebenfalls im Gerichtssaal, gilt in der gleichen Sequenz dem Mitangeklagten Matt Clay und seiner Familie. Die Präsenz der Brady-Fotografien zeigt sich auch in *Abe Lincoln in Illinois*, der Lincoln/Raymond Massey mehrmals in fotografisch verbürgte Posen rückt, einmal sogar direkt für ein Foto, das er von sich und seiner Familie machen läßt, wobei er sich Mühe gibt, eine seiner Ikonographie entsprechende Haltung einzunehmen. Ferner wären hier noch die historisierenden Referenzeffekte in *Cleopatra* zu erwähnen, bei denen sich freskenähnlich eingefrorene Bilder zu bewegen anfangen und der Geschichte ‚Leben einhauchen‘.

Ausgehend vom bisher Gesagten muß nun eine weitere narrative Tendenz von (nicht nur klassischen, sondern ebenso modernen) Biographien erwähnt werden: die Produktion von semantischen und narrativen *overflow*-Effekten. Damit meine ich, daß die semantische Handlungsfunktion der biographierten Figur auch auf den filmischen Stil abfärbt, das heißt die Narration versucht eine *performance* zu bewerkstelligen. Nach Stephen Heath operiert *performance* auf vier verschiedenen Ebenen: jener des filmischen Apparats (der Film stellt sich selbst vor), der Darbietung der Schauspieler/innen (die Figuren verkörpern), der intradiegetischen *performance* (eine Figur bietet eine ‚Aufführung‘ für andere intradiegetische Figuren) und schließlich der Produktion der Zuschauer/innen durch den Film.⁶⁵ Wir müssen uns also fragen, welche Art der *performance* einerseits die biographische Figur leistet (ein Maler produziert Bilder, eine Sängerin singt Lieder, ein Politiker hält Reden) und welche *performance* die Narration anstellt, um in „semantischer Kooperation“ beziehungsweise „semantischem Konflikt“ zwischen der Makroebene

62 Vgl. Custen, *Bio/pics*, wie Anm. 1, 60.

63 Zu Mathew Bradys Lincoln Fotografien vgl. Braudy, *Frenzy*, wie Anm. 51, 491 ff.

64 Vgl. Carrigan, *Gothic*, wie Anm. 61, 36 u. 41; u. John A. Walker, *Art and Artists on Screen*, Manchester 1993, 24 f.

65 Vgl. Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Basingstoke 1981, 114 ff.

der „konzeptgeleiteten Kausalketten“ (Plot) und der Mikroebene der „perzeptionsgeleiteten Topikreihen“ auch den filmischen Stil zu prägen.⁶⁶ So ist beispielsweise in Vincente Minnellis *Lust for Life* (USA 1956) zu beobachten, wie die Farben van Goghs symbiotisch in die Bildästhetik des Films umschlagen und eine synästhetische Erfahrung produzieren.

In *Young Mr. Lincoln* finden sich zunächst eine ganze Reihe von *performance*-Nummern. Im ersten Teil sind es verschiedene öffentliche Schaunummern, seien es die Paraden am *Independence Day* in Springfield und die gleichentags stattfindenden öffentlichen Wettkämpfe (der Kuchenwettbewerb, das Holzspalten, das Tauziehen, das Verbrennen der Teerfässer). Diese Art der Nummerndramaturgie entspricht der Langzeit-Erzählungstendenz der Biographie insofern, als sie hier die Reihung einzelner anekdotischer Situationen markiert, dabei sukzessive Verhaltenscharakteristika offenbaren kann und somit auf die perzeptionsgeleiteten Topikreihen verweist, die Peter Wuss und Kollegen für die biographische Erzählweise konstatieren, die immer wieder eine Neigung zum Chronikhaften aufweist.⁶⁷ Im dramatischen und konfliktorientierten Teil des Films sind Lincolns intradiegetische *performance*-Momente solche des öffentlichen Redens. Wie Elsaesser und Custen bemerken, haben *biopics* häufig einen starken Hang zur öffentlichen Bühne. Rund sechzig Prozent von diesen enthalten Szenen öffentlichen Bühnencharakters.⁶⁸ Und welche Bühne würde sich besser eignen als jene des Gerichtssaals, in dem die ritualistische *performance* eine des öffentlichen Redens und der Rhetorik bildet? Zugleich gestattet der Gerichtssaal eine starke narrative Verbalisierung, die aber gleichwohl einen dramatischen Charakter bewahrt. Im Gerichts-drama kann die Biographie die Wahrheit rhetorisch verhandeln und in aller Öffentlichkeit den mythischheldenhaften Charakter des Protagonisten-Heros herauschälen und einem doppelten Publikum – dem intradiegetischen und dem außerfilmischen – vor Augen führen. Da die biographischen Leitfiguren nur selten ihr *performance*-Handwerk erlernen müssen, sondern es als Talent immer schon besitzen,⁶⁹ hat diese Offenbarung des biographischen Helden, die wir als Filmpublikum lust- und angstvoll antizipieren, häufig einen theatralischen und überraschenden Effekt.⁷⁰ Lincoln ist als fiktional-historisches Hybrid ein Besucher von oben, der zu den Menschen her-

66 Zu diesen Begriffen vgl. Peter Wuss, *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*, Berlin 1993, 97 ff. u. 193 ff.

67 Vgl. ebd., 131 f.; u. Brinckmann, *Fiktion*, wie Anm. 5, 219 ff.

68 Vgl. Elsaesser, *Film*, wie Anm. 54, 26; u. Custen, *Bio/pics*, wie Anm. 1, 186 f.

69 Vgl. Custen, *Bio/pics*, wie Anm. 1, 51, 149 u. 207.

70 Vgl. auch Grindon, *Archetypes*, wie Anm. 31, 21, der den zentralen Figuren in *Juarez* und *Young Mr. Lincoln* eine narrative „Deus-ex-machina“-Funktion bescheinigt.

absteigt, eine Zeit mit ihnen verbringt, bevor er am Schluß wieder in den für Helden bestimmten Olymp entschwindet. Im Film erfolgt die Offenbarung plötzlich: Lincoln zückt im Gericht einen Bauernalmanach, mit dessen Hilfe er – für uns vollkommen unerwartet – den wahren Schuldigen überführt und damit den Freispruch der unschuldigen Clay-Brüder erreicht. In einer wahrhaften *tour de force* redet Lincoln den Zeugen Cass so lange in Grund und Boden, bis dieser unter der Offensive des Anwalts zusammenbricht und den Mord gesteht. Der öffentliche Auftritt im Gerichtssaal oder auf einer anderen Form der Bühne, der den Helden einer lange Zeit uneinsichtigen und durch ihre leichte Beeinflußbarkeit bedrohlichen gesellschaftlichen Masse⁷¹ offenbart, ist der große Moment, in dem die charakteristische gesellschaftliche Grenzüberschreitung des biographischen Subjekts, hierin einem *misfit* nicht unähnlich,⁷² in einer neuen Form der Gemeinschaft aufgeht. Auf verschiedenen Ebenen wird in diesem Augenblick ein Star geboren: der intradiegetische biographische Star, aber auch der Schauspieler als Star, mit einer letzten Krönung der darstellerischen *performance* (die hier aber im Filmganzen gleichwohl passiv geprägt ist). Auf dem dramatischen Höhepunkt hebt diese nicht in eine Autonomie ab, bleibt sie doch, realistisch integriert, an die Historizität der (volkspädagogisch wertvollen) verkörperten Figur gebunden, was hinsichtlich der Kritik, die das Starsystem unter anderem durch religiöse Kreise erfahren hatte, und der darauf folgenden Verschärfung des *Hays-Code* (1934) als sowohl filminterne wie -externe Legitimationsgeste verstanden werden kann.⁷³ In diesem Sinne ist Henry Fondas Darstellung als die eines *actor star* und nicht eines *personality star* zu begreifen.⁷⁴

Um den beschriebenen dramatischen Effekt zu erzielen, arbeitet *Young Mr. Lincoln* mit einer für die Gattung charakteristischen „Synthese des Heteroge-

71 Zu diesem Topos vgl. Robert Milton Miller, *Star Myths. Show-Business Biographies on Film*, Metuchen, New Jersey 1983, 95 f.

72 Vgl. Moscovici, *Zeitalter*, wie Anm. 23, 404; u. Custen, *Bio/pics*, wie Anm. 1, 156.

73 Zu „integrierten“ und „autonomen“ Schauspielstilen vgl. Richard Maltby u. Ian Craven, *Hollywood Cinema. An Introduction*, Oxford 1995, 249. Zur Legitimationsthese vgl. Elsaesser, *Film*, wie Anm. 54, hier v.a. 21 ff., der sich auf Dieterles Warner Brothers *biopics* bezieht (*The Story of Louis Pasteur*, 1936; *The Life of Emile Zola*, 1937; *Juarez*, 1939; *Dr Ehrlich's Magic Bullet*, 1940). Seine These der industriellen Selbstregulation dürfte jedoch über diesen Kontext hinaus Gültigkeit besitzen, zumal die ersten beiden Filme, insbesondere *Pasteur*, eine Signalwirkung auf die gesamte Industrie hatten, vgl. Carolyn Anderson, *Biographical Film*, in: Wes D. Gehring, Hg., *Handbook of American Film Genres*, New York 1988, 331–351, hier 332.

74 Zu dieser Unterscheidung vgl. Louis Giannetti, *Understanding Movies* (1972), Englewood Cliffs, New Jersey 1993, 243.

nen“⁷⁵. Das Gerichts-drama ist eine Verdichtung einerseits des Duff-Armstrong-Falles, den der historische Lincoln 1858 – also viel später als im Film angesiedelt – bearbeitete und bei dem er mit Hilfe eines Almanachs beweisen konnte, daß es zur Tatzeit zu dunkel gewesen war, als daß der Zeuge der Staatsanwaltschaft Armstrong als Täter hätte identifizieren können.⁷⁶ Andererseits ist in den Film ein Mordprozeß eingeflossen, den der Drehbuchautor, Lamar Trotti, in seiner Zeit als Gerichtsreporter miterlebt hatte und bei dem zwei Brüder verurteilt und hingerichtet wurden, weil deren Mutter nicht sagen wollte, wer von beiden schuldig war.⁷⁷ Diese bis heute weitverbreitete Methode der fiktionalisierten Verdichtung konnte handlungsbezogen die Form eines dramatisch überdeterminierten „telescoping of events“⁷⁸ annehmen, oder bei den (sekundären) Figuren zu (aus verschiedenen Personen komprimierten) *composite characters* führen, sei es aus dramaturgischen Gründen oder solchen des Persönlichkeitsschutzes.⁷⁹ Sie befindet sich auch im Einklang mit der gängigen Hollywoodideologie, nichtfiktionalen Stoffen nicht im Buchstaben, sondern im Geiste treu zu bleiben.

Gleichzeitig entspricht der Hybridität von Fords Film auch ein gewisser semantischer Konflikt zwischen Plot und Stil. Auf der formalen Ebene bleibt durch die weitgehende Handlungspassivität und historische Erhabenheit Lincolns/Fondas (erzielt unter anderem durch Langsamkeit, Dunkelheit, Dezentrierung und Porträtposenhaftigkeit) gegenüber der intentionalen Homogenisierung der filmischen Materialien eine textuelle Widerständigkeit spürbar, die man – wie dies die *Cahiers*-Kritiker taten – als Widersprüche erleben kann, wie jenen zweifellos zu Recht vieldiskutierten theatralischen Moment, als Lincoln/Fonda nach dem gewonnenen Prozeß vor eine begeisternd applaudierende akusmatische Masse tritt und die ganze Inszenierung seines langsamen Schreitens aus dem Dunkel ins Licht einen Augenblick lang tatsächlich an einen Horrorfilm gemahnt.⁸⁰ Hier löst sich ein, was sein gelegentlich depressiver Gesichtsausdruck schon früh im Film anklingen ließ. Es ist der (obszön-überschüssige) Moment der historischen ‚Entblößung‘ einer Figur, in der sich Menschliches mit dem Nichtmenschlichen einer kollektiven Ikone mischt, was auch an die alte Metapher des Staatskörpers erinnern mag (so wird

75 Ricœur, *Zeit*, wie Anm. 28, 7 u. 256.

76 Vgl. Neely, *Lincoln*, wie Anm. 50, 124.

77 Vgl. *Cahiers du cinéma* 223 (1970), wie Anm. 6, 10.

78 Vgl. Miller, *Star Myths*, wie Anm. 71, 95 f.

79 Vgl. ebd., 18. Auch der von Donald Sutherland gespielte Informant Mr. X in Oliver Stones *JFK* (USA 1991) ist ein solches *composite*, vgl. James Riordan, *Stone. The Controversies, Excesses, and Exploits of a Radical Filmmaker*, New York 1995, 359 f.

80 Vgl. *Cahiers du cinéma* 223 (1970), wie Anm. 6, 42.

in *Nixon* die Zerrissenheit der Zentralfigur der des Landes analog gesetzt). Zugleich liegt hier eine Namenswerdung vor, durch die das biographische Subjekt als *subjectum* erst Subjekt wird und die jene durchaus tragische Selbstaufopferung vorwegnimmt, die am Ende vieler Biographien mit dem Tod bestätigt wird.

Damit soll ein letzter, bereits angedeuteter Punkt zur Sprache kommen: Das *biopic* tendiert in seiner Darstellung der zentralen Figur zu zwei narrativen Polen, demjenigen der („filmischen“) *performance* und demjenigen des („unfilmischen“) Monuments. Beide Augenblicke sind in *Young Mr. Lincoln* mehrfach vorhanden, sie repräsentieren aber – als Facette der Hybridität – Gegensätze, deren Präsenz die Biographie zu Kompromissen nötigt. So war unter anderem zu vermerken, daß die zentrale Figur, nicht nur in dem Film von Ford, mitunter Aspekten eines der Nichtfiktion entsprechenden Referenzialisierungsaktes unterzogen, das heißt situativ objektiviert, emotional distanziert und damit ‚entpathisiert‘ wird, was auf die Differenz des Historischen, auf eine geschichtliche Andersheit schließen lassen könnte, die sich einer vollständigen fiktionalen Präsentifizierung widersetzt.⁸¹ Dieses Problem stellt sich meinem Eindruck nach stärker in den politisch-historischen Biographien, während die Künstler-, Entertainer- und im engeren Sinne *performer*-Biographien das Andere der Geschichte als körperlichen Substitutionskonflikt durch das Mittel der Verschiebung leichter lösen können: Die geschichtliche Rekonstruktion und Verkörperung wird dann durch *performance* überlagert, die einen Mehrwert verkörpert und über Gesangs- und Musikeinlagen etwa das Vergnügen an historischer Adäquatheit durch jenes an der puren Aufführung kompensiert. Vielleicht hat Siegfried Kracauer also recht, wenn er sagt, daß der historische Film, der für ihn aufgrund der (supponierten) Realismustendenzen des Mediums problematisch bleibt, seine prinzipiellen Schwierigkeiten auf zweierlei Art lösen könne: entweder durch ein Bemühen um Kamerarealität, wobei das Historische eigentlich entschwindet, oder durch eine dezidiert unfilmische historische Rekonstruktion, die gerade in ihrem unfilmischen Charakter historischen Anforderungen gerecht wird.⁸²

81 Vgl. Ricœur, *Zeit und Erzählung*, wie Anm. 28, 145, Fußnote 6: Die Vergangenheit zu verstehen sei der gleiche Prozeß, den das Verstehen des Anderen in der Gegenwart auslöse.

82 Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (1960). Hg. v. Karsten Witte, Frankfurt am Main 1993, 115 ff. Kracauer findet die paradigmatischen Beispiele für beide Tendenzen bei Carl Theodor Dreyer: Als Exponat der „Kamerarealität“ erscheint *La passion de Jeanne D’Arc* (Dänemark 1928), als „unfilmisches“ dagegen *Vredens dag/Dies irae* (Dänemark 1943).