

HENRY MCKEAN TAYLOR

# ROLLE DES LEBENS

DIE FILMBIOGRAPHIE ALS NARRATIVES SYSTEM

**SCHÜREN**

# Inhalt

<b>Danksagung</b>	9
<b>I Das verfilmte Leben: zehn Thesen</b>	11
<b>II Das Biopic: Definition und Geschichte einer Gattung</b>	19
<b>1 Definition und Abgrenzung</b>	20
<b>2 Zur Geschichte der Filmbiographie</b>	24
2.1 Quantitativ: Amerikanische Biopics prägten das Genrebild in den 30er, 40er und 50er Jahren	24
2.2 Elemente einer Entwicklungs- und Verbreitungsgeschichte: von der Heldenverehrung zum Heldensturz	25
<b>III Historisch-theoretische Einführung in die Biographik</b>	45
<b>1 Die Biographie in Literatur- und Geschichtswissenschaft</b>	46
1.1 Der doppelte biographische Körper	46
1.2 Präskriptive Modelle	58
1.2.1 Das «traditionelle» Modell	58
1.2.2 «Anti-realistische» Grundsatzkritik: modernistische, feministische und postmoderne Ansätze	60
<b>2 Die Biographie im Spannungsfeld von Narration, Fiktion und Nichtfiktion</b>	67
2.1 Literatur und Geschichtsschreibung	67
2.2 Spiel- und Dokumentarfilm	75
<b>3 Vom historischen Film zum Biopic: eine Sichtung bisheriger Ansätze</b>	83
3.1 Eine brüchige, hybride Fiktionalität	83
3.2 Narrative Aspekte des Biopics: der verkannte Zusammenhang von schwacher und starker Narration	91
3.3 Die biographische Figur: Exemplum und Monstrum	100
3.4 Starphänomen, Melodrama und die biographische Verkörperung	106

<b>IV Narrative Strukturen</b>	113
<b>1 Die Narrativisierung der Lebensgeschichte: vier Modelle</b>	114
1.1 Schwaches und starkes Erzählen in der klassisch-linearen Form: <i>The Benny Goodman Story</i> (Valentine Davies, USA 1955)	120
1.2 Nichtlineares Erzählen in der klassisch-geschlossenen Form: <i>The Spirit of St. Louis</i> (Billy Wilder, USA 1957)	127
1.3 Schwaches, lineares Erzählen in der modernen, offenen Erzählstruktur: <i>Aus einem deutschen Leben</i> (Theodor Kotulla, BRD 1977)	135
1.4 Komplexes nichtlineares Erzählen in der (post)modernen Form: <i>Nixon</i> (Oliver Stone, USA 1995)	144
1.5 Subplots sind stärker narrativ-kausal als die Karrieregeschichte	158
<b>2 Das Spannungsfeld von Haupt- und Nebenfiguren</b>	160
2.1 Einleitung: Handlungstheorie und Personal in der klassischen Narration	160
2.2 Zentrierung der biographischen Figur	165
2.2.1 Klassisch-objektive Fokussierung durch sekundäres Handlungspersonal: <i>Edison, the Man</i> (Clarence Brown, USA 1940)	167
2.2.2 Hybride (auto-)biographische Fokussierung: <i>Isadora</i> (Karel Reisz, GB 1968)	179
2.2.3 Subjektive Fokussierung durch wichtige Nebenfiguren: <i>Citizen Kane</i> (Orson Welles, USA 1941)	189
2.2.4 Externe Fokussierung aller Figuren: <i>Zwet granaty / Sajat Nowa</i> (Sergej Paradshanow, SU 1969)	195
2.3 Dezentrierung der biographischen Figur	199
2.3.1 Kammerdiener-Perspektive und die historische Persönlichkeit als sekundäre Hauptfigur: <i>Céleste</i> (Percy Adlon, BRD 1981)	201
2.3.2 Dezentrierung der Hauptfigur zugunsten des historischen Tableaus: <i>Andrej Rubljow</i> (Andrej Tarkowskij, SU 1968)	209
2.3.3 Autobiographische Verdopplung und Dezentrierung der historischen Figur: <i>Hsimeng Rensheng</i> (Hou Hsiao-hsien, TW 1993)	216
2.3.4 Abwesenheit der biographischen Figur und phantasmatisches Erzählen: <i>Salvatore Giuliano</i> (Francesco Rosi, I 1961)	221
2.4 Verdopplungen und die exzessive biographische Figur	227

<b>3</b>	<b>Auflösungserscheinungen der klassischen biographischen Fiktion</b>	231
3.1	Tendenzen zur Entfiktionalisierung: <i>Lucky Luciano</i> (Francesco Rosi, I/F 1973)	231
3.2	Postmoderne Subjektivierung: <i>Kolossale Liebe</i> (Jutta Brückner, D 1991)	238
<b>4</b>	<b>Filmanfänge</b>	247
4.1	Einführende Wirklichkeitsverweise, historische Signifikanten	248
4.2	Vorsequenz und Rahmenerzählung	249
4.3	Verzögerte Einführung der Hauptfigur: Starauratisierung, Werkpräsenz, Dezentrierung	254
4.4	Schnelle Einführung der Hauptfigur: Kindheit und Jugend des Helden, Starpräsenz, Anschlussfilme	256
<b>5</b>	<b>Film-Enden und die Darstellung des Todes</b>	260
5.1	Biographien und das «Sein zum Tode»	260
5.2	Tot und lebendig: der «Zombie-Effekt»	262
<b>V</b>	<b>Performance und der historische Körper</b>	269
<b>1</b>	<b>Performance theoretisch skizziert</b>	270
<b>2</b>	<b>Performance-Stile im biographischen Film</b>	274
2.1	PerformerInnen: autonome, selbstbezügliche Darbietungen und Frontalität	275
2.2	Frontalität und anti-naturalistische Modellhaftigkeit	276
2.3	Fremdheit der Historie und schauspielerische Theatralik: <i>Ivan Groznyj</i> (Teil 1, Sergej Eisenstein, SU 1944)	278
2.4	«Realistische» Biographien: theaterhafte Tendenzen oder Verhaltenheit	282
2.5	Physiognomische Anverwandlung	284
2.6	Stark fiktionale Biographien als Starvehikel	286
2.7	Substitutionskonflikte, Entfiktionalisierung	286
2.8	«... as himself ...»: Entfiktionalisierung	288
2.9	Der tote, der starre, der visionäre Blick und das «Wissen im Realen» historischer Figuren	289
<b>VI</b>	<b>Charakteristische biographische Stilmittel</b>	293
<b>1</b>	<b>Enunziative Markierungen</b>	294
1.1	Zentrale Bedeutung des historischen Namens im Titel	294
1.2	Zwischentitel, Schriftzüge: Didaktik und Wirklichkeitsverweise	299

1.3	Voice-over-Kommentare und verbale auktoriale Adressierungen	304
1.4	Narratives Eigenbewusstsein	311
<b>2</b>	<b>Overflow-Effekte</b>	320
<b>3</b>	<b>Referenzielle Effekte und textuelle Hybridität</b>	329
<b>VII</b>	<b><i>Young Mr Lincoln</i> – Sonderfall oder Genrebeispiel?</b>	339
<b>1</b>	<b>Fiktionalität und die Produktion einer symbolischen Genealogie</b>	342
<b>2</b>	<b>Lincoln und das Historisch-Mythische</b>	345
2.1	Die Eröffnungsszene	345
2.2	Progrediente, sich überlappende Topikreihen zur polysemen Charakterisierung der Hauptfigur	351
<b>3</b>	<b>Narratives Verfahren</b>	360
3.1	Binäre Oppositionen: Mythos und Fiktion, Wissen und Nichtwissen, schwache und starke Narrationsformen	360
3.2	Metonymische und metaphorische Transformationen von Zeit	361
3.3	Eine Deklination von «Nummern»	363
<b>4</b>	<b>Fazit</b>	365
<b>VIII</b>	<b>Allgemeine Schlussfolgerungen</b>	371
<b>1</b>	<b>Die zentrale Bedeutung von Performativität und Performance</b>	372
<b>2</b>	<b>Weshalb es weiterhin Biopics geben wird</b>	377
<b>3</b>	<b>Biographische Figuren und Fragen der Erzählung</b>	381
3.1	Die Stärke der historischen Persönlichkeit ist ihre Schwäche	381
3.2	Der individuelle Triumph und seine insistierende Kehrseite	382
3.3	Realweltlicher Narrationszusammenhang und die Erneuerung der Gattung	383
<b>IX</b>	<b>Anhang</b>	385
	<b>Filmographie</b>	386
	<b>Literatur</b>	393
	<b>Register</b>	411

## I Das verfilmte Leben: zehn Thesen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2 Vgl. Custen 1992b und Gustafson 1977.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wir werden also zehn Thesen verfolgen:

1. Eine referenzielle Genredefinition, die sich auf die Verwendung eines historisch belegbaren Namens beschränkt, ist zu eng gefasst und benötigt eine Erweiterung im Sinne der Narrativierung einer Lebensgeschichte.
2. Das Genre ist nicht aus dem Kino verschwunden, sondern existiert nach wie vor.
3. Es gibt eine klassische und eine moderne Phase der Gattung, was sich auch in der Narration niederschlägt.
4. Die biographische Figur besitzt einen (deklinierbaren) doppelten Körper; im Verlauf der Erzählung wird der reale Körper des Protagonisten in einen symbolischen verwandelt.
5. Biopics tendieren zu einer schwachen Narration mit Episodenhaftigkeit, Nummerndramaturgie und Serialität, greifen häufig aber kompensatorisch auf stereotype, mythische Story-Schemata zurück.
6. Das Genre ist narrativ so schwach kodiert, dass es auf Hilfsgenres angewiesen ist, welche die jeweilige Lebensgeschichte erzählen helfen.
7. Subplots sind stärker narrativ-kausal ausgerichtet als der Karriereplot.
8. Performance steht im Zusammenhang mit dem doppelten Körper der biographischen Figur sowie mit der Nummernhaftigkeit der Erzählung und hat im Biopic einen besonderen Stellenwert.
9. Die biographische Figur neigt zum Exzess und dazu, die Diegese zu sprengen.
10. Biopics tendieren zur ausgeprägten Selbstreflexivität.