



Imitations of Life

Musiker-Biopics und die Krise des Erzählens

Von Wieland Bauder

Filme sind Bilder mit Musik dazu – gequatscht wurde bekanntlich erst später. In Stummfilmen suchten der Pianist oder das Orchester die rechten Töne, um dem Geschehen auf der Leinwand Dramatik zu verleihen, ungefähr 60 Jahre später begann Musik passende Bilder für das Versprechen eines idealen Lebens zu suchen, das ihr seit Anbeginn der Erzeugung geordneter Töne innewohnt. Die Vermutung, dass sich dieses Leben oder doch zumindest das tragische Scheitern der Suche nach ihm in den Biografien der Erzeuger dieser Musik spiegeln müsse, liegt nahe.

Und wie so vieles begann auch dies, wenigstens was die Rockmusik betrifft, mit den Beatles, die sich oder vielmehr ihre *Fab Four*-Images 1964 in *A HARD DAY'S NIGHT* verkörperten. Die Liverpool Boys wer-

Cate Blanchett in I'M NOT THERE

den hier jedoch genauso außen vor gelassen wie die knapp 20 Jahre später aufkommenden Mini-Erzählungen der MTV-Clips oder deren heutige No-budget-Wiedergänger auf YouTube. Wir beschränken uns stattdessen auf eine Handvoll Filme der letzten Jahre, in denen die Lebenswege von Populärmusikern nachgezeichnet werden und anhand deren die Frage behandelt wird, ob und wenn ja, warum ausgerechnet das Musiker-Biopic besonders geeignet sein könnte, Auswege aus einer womöglich bestehenden Krise des Erzählens zu weisen.

Biografien gehören zu den frühesten Zeugnissen, nicht nur der Literatur-, sondern auch der Filmgeschichte. Anderthalb Jahre nach der ersten öffentlichen Filmvorführung drehte Alfred Clark 1895 den Kurzfilm *THE EXECUTION OF MARY, QUEEN OF SCOTS*. In dem knapp einminütigen Streifen bringt Clark die Lebensgeschichte Mary Stuarts auf den Punkt, indem er ihre Enthauptung zeigt. (Es ist dies übrigens auch der erste Film, in dem eine weibliche Hauptfigur von einem Mann gespielt wird.) Auch spätere Biopics, deren Länge nicht mehr durch technische Umstände begrenzt war, zeigen, anders als der Name *biographical picture* im ersten Moment nahelegt, nur in seltenen Fällen einen Lebensweg von der Wiege bis zum Grab, sondern konzentrieren sich meist auf Episoden, die vom Erzähler als zentral für das Verständnis des Helden und seiner Leistung eingestuft werden.

Der Tod bleibt, wie schon bei Clark, in vielen Fällen Dreh- und Angelpunkt eines Schicksals. Erst mit dem Tod des Helden oder der Heldin erlauben Lebensgeschichten dem Erzähler einen abschließenden Blick. Vorher ist weder klar, wie die Geschichte ausgeht, noch ob die Darstellung des Menschen auf Dauer Gültigkeit hat. In Fällen, in denen ein Lebensabschnitt noch lebender Personen abgebildet wird, hat zumeist wenigstens ein symbolischer oder medialer Tod stattgefunden.

Die Funktion biografischer Heldengeschichten ändert sich mit den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, unter denen sie produziert werden. Je nach Epoche sind die Kernaussagen bürgerlich-heroischer, nationaler, sozial-aufklärerischer und heute meist psychologisch-privater Natur. Wie die Mehrzahl aller anderen Filme auch, bekräftigen Biopics, wenn auch nicht immer von der inhaltlichen Aussage her, so doch strukturell, den jeweils herrschenden, oder zumindest erwünschten gesellschaftlichen Status quo.

Die Beliebtheit von Entertainer-Biopics (sie sind seit 50 Jahren die filmisch am meisten thematisierten) erklärt sich zum einen aus dem Vergnügen, gleich zwei Stars erleben zu können, den Entertainer und den Schauspieler, der ihn darstellt. Darüber hinaus sind sie prädestiniert dafür, die Fragwürdigkeitskrise, in welche die kohärente Biografie und das sich konsistent wahnende Persönlichkeitsbild philosophisch und gesellschaftlich geraten sind, zu thematisieren. Schon vor ihrer Verfil-

A *HARD DAY'S NIGHT* (Yeah, Yeah, Yeah; 1964; D: Alun Owen; R: Richard Lester)

THE EXECUTION OF MARY, QUEEN OF SCOTS (1895; R: Alfred Clark). Dieser und der Großteil der folgenden filmhistorischen Verweise greifen auf die Recherchen in Karen Straubs Bachelor-Thesis *Faszination Biopic. Eine Untersuchung über Entwicklungen und aktuelle Tendenzen populärer biografischer Filme anhand ausgewählter Beispiele* (Fachhochschule für Medien, Stuttgart 2005) zurück.

mung und quasi von Berufs wegen wird in einer Entertainer-Karriere die Unterscheidung zwischen Authentizität und Erfindung zum Verschwimmen gebracht.

Nirgendwo sonst wird die Frage, wo die reale Person aufhört und die öffentliche Persona (Rolle, Image) anfängt, so exhibitionistisch zur Schau gestellt und gleichzeitig verrätselt. Ohne die Konstruktion einer den banalen Alltag übersteigenden und heilsversprechenden Aura ist eine Entertainer-Karriere nicht vorstellbar und das Biopic keineswegs deren abschließende Essenz, sondern nur ein weiteres Element eines zum medialen Mythos geformten Lebens. Die Frage, wie diese filmische Rekonstruktion geformt wird, sagt mindestens (und in den gelungensten Beispielen genau) so viel über deren Erzähler und sein Publikum aus wie über die dargestellte Person.

Was die Frage der Form betrifft, steht der Nach-Erzähler einer Lebensgeschichte vor zwei Problemen: Wie Wim Wenders den Helden in DER STAND DER DINGE ganz richtig sagen lässt, existieren Geschichten nur in Geschichten. »Das Leben zieht ohne die Notwendigkeit vorbei, sich in eine Geschichte verwandeln zu müssen.« Ein Biopic, das nur auf andere Geschichten rekurriert, würde jedoch am Kern unseres Interesses an einem spezifischen Leben vorbeigehen. Wir erwarten, die Essenz eines solchen Lebens erzählt zu bekommen, und das in erhellender, unterhaltsamer oder wenigstens befriedigender Weise. Dazu muss es erzählerisch gestaltet werden.

Was die Gestaltungsmöglichkeiten angeht, hat McKee recht, wenn er feststellt, dass der Begriff Biopic ein Supra-Genre bezeichnet, das erst in Kombination mit eindeutig definierteren Genres (Melodram, Lovestory, Coming of Age etc.) handhabbar wird. Mit der Entscheidung zur Dramatisierung gerät der Erzähler allerdings nicht nur in Gefahr, das Einmalige dem Generischen zu opfern, sondern auch dem weitverbreiteten Irrtum zu verfallen, Erzählungen hätten seit Anbeginn der Menschheit in drei Akten zu verlaufen und als Folge dramaturgischer und psychologischer Entwicklungen konstruiert zu sein. Schon ein beiläufiger Blick in die Hausmärchen der Brüder Grimm zeigt, dass neben den Fabeln, die dem Paradigma der Läuterung (und also der Dreiaktigkeit) folgen, eine überraschend große Zahl keineswegs in dieses Schema passt. Dass nicht diese, sondern STAR WARS als ewiges Lehrbuch-Beispiel für ein modernes Märchen herangezogen wird, belegt nur, dass sich STAR WARS einfacher und erfolgreicher konzeptualisieren lässt. Dagegen ist nichts einzuwenden, zumindest so lange nicht, bis man diese Erlösungsgeschichte einmal zu oft erzählt bekommen hat oder sich grundsätzliche Parameter dieses Erzählmodells nicht mehr mit dem konkreten Erleben unserer selbst oder der Welt decken.

DER STAND DER DINGE
(1982; D: Robert Kramer,
Josh Wallace, Wim Wenders;
R: Wim Wenders)

STAR WARS (Krieg der
Sterne; 1977; D+R: George
Lucas)

Abgesehen von der zunehmenden Skepsis gegenüber dem Happy End (der Läuterung, die im US-amerikanischen Kino übrigens signifikant häufiger eine Familienversöhnung einschließt, als dies im europäischen der Fall ist), scheint vor allem die Psychologie an Überzeugungskraft zu verlieren.

So meinte Richard Gere unlängst, ihm werde die ewige Psychologisierung der von ihm zu spielenden Figuren mehr und mehr suspekt. Könnte es nicht sein, so fragt er, dass der Grund, warum ein Mann die Waffe lädt und seine komplette Familie ausradiert, einfach darin besteht, dass an jenem Tag der Wind aus einer anderen Richtung geweht hat?

Den Mann in Reno erschoss Johnny Cash, laut eigener Aussage, nicht, weil dieser ihm irgend etwas konkret Benennbares angetan hätte, sondern *just to watch him die*. Bob Dylan wiederum gesteht in seinem Oscar-prämierten Song *Things Have Changed*, in eine Frau verliebt zu sein, die er nicht im mindesten attraktiv findet. Und diese Ratlosigkeit gegenüber grundlegenden Motivationen finden wir nicht etwa nur im künstlerisch-fiktionalen Bereich.

Die in immer derselben ungelenten Kinderschrift gemalte und kaum je zufriedenstellend beantwortete Frage »Warum?«, die wir nach jedem Amoklauf zu Gesicht bekommen, verweist auf einen Abgrund, den anscheinend weder soziologische noch psychologische Erklärungsmodelle restlos auszuleuchten vermögen. Wie aber lässt sich das Leben begreifen und in Geschichten fassen, wenn uns die Ursachen für unsere Gefühle und Taten letztendlich unbegreiflich bleiben?

Doch auch in einem Zeitalter, in dem Lebensläufe schon aufgrund der Arbeitsmarktbedingungen ein loses Patchwork-Muster zu bilden haben und die Virtualität ein Übriges tut, um die Vorstellung eines konsistenten Ichs in eine Vielzahl von Teil-Identitäten aufzusplitten, will das Leben abgebildet und erzählt werden. Ob sich das fragmentierte Ich im Jenseits oder wenigstens im Nachruhm wieder zu einer Einheit zusammenfügt, bleibt Spekulation, sicher ist nur eines – der bereits oben erwähnte Tod. Und *short lives make good movies* (Johnny Thunders, 1952-91).

Ob in *SUPERSTAR – THE KAREN CARPENTER STORY, I'M NOT THERE*, oder *LA VIE EN ROSE*, viele Erzählungen über Pop-Helden beginnen mit deren Tod. Selten allerdings mit dem realen, weitaus öfter mit dem Kollaps der Persona. Edith Piaf bricht auf der Bühne zusammen, Karen Carpenter wird bewusstlos in ihrem Bett gefunden, Dylan auf einer Bahre und begleitet von donnerndem Publikumsapplaus in einen Obduktionssaal gefahren. Die sich unweigerlich stellende Frage »Was ist geschehen?« wird naheliegenderweise mittels Rückblenden geklärt. In der Regel bekommen wir eine Geschichte erzählt, in der der Held traumatische Kindheitserlebnisse in künstlerische Produktion transformiert, diese dann marktkompatibel zurechtschmieden muss, um schließlich

Johnny Cash: *Folsom Prison Blues* (1956)

Bob Dylan: *Things Have Changed* (2000)

SUPERSTAR – THE KAREN CARPENTER STORY (1987; D: Todd Haynes, Cynthia Schneider; R: Todd Haynes)

I'M NOT THERE (2007; D: Todd Haynes, Oren Moverman; R: Todd Haynes)

LA MÔME (*La vie en rose*; 2007; D: Olivier Dahan, Isabelle Sobelman; R: Olivier Dahan)



Marion Cotillard in
LA VIE EN ROSE

unter dem Druck zwischen authentischem (privaten Er-)Leben und den Anforderungen, der die Persona zu genügen hat, zu zerbrechen. Der Tod am Anfang darf deswegen nur ein symbolischer sein, damit der Held, nach Durchleben der Krise, wieder auferstehen und sein per existenzieller Läuterung verdientes Comeback antreten kann.

Im Folgenden werden einige innerhalb der letzten Dekade entstandene Musiker-Biopics daraufhin untersucht, inwiefern sie diesem Meister-Narrativ folgen, was sie zur Frage nach der Identität und ihrer Repräsentation beizutragen haben und wie erfolgreich der jeweilige Versuch einer zeitgemäßen Lebenserzählung einzuschätzen ist.

LA VIE EN ROSE (2007), die Nachzeichnung der Karriere Edith Piafs (1915-63), kommt im Gestus eines Epochengemäldes daher. Doch weder die Schauspielkunst Marion Cotillards, deren Overacting mitunter die in dieser Hinsicht Maßstäbe setzende Leistung Isabelle Adjani in *POSSESSION* verblassen lässt, noch die pittoreske Ausstattung oder die bis zur Unübersichtlichkeit ineinander verschachtelten Zeitsprünge, mit denen die Geschichte erzählt wird, können verhindern, dass der Lebensweg Piafs als eine zwar bedauerliche, letztlich aber undramatische, weil meist allein durch äußere Umstände ausgelöste Abfolge biografischer Katastrophen erscheint.

Von der Trennung von ihren Eltern über die Lehrjahre im Bordell bis zur Entdeckung durch immer einflussreichere Mentoren bleibt die Sängerin ein Opfer der Umstände. Der Zuschauer folgt einem Ausnahmeschicksal, ohne je die Chance zu haben, eigene Lebenserfahrungen widergespiegelt, allgemein menschliche Themen verhandelt, geschweige denn komplexere Fragen von Identität und Repräsentation

POSSESSION (1981; D+R:
Andrzej Zulawski)

begreifbar gemacht zu sehen – es sei denn, man wertet den Befund, dass wir alle irgendwie Opfer irgendwelcher Umstände sind, schon als erkenntnisstiftend. Mitleid ohne inneres Dilemma oder daraus erfolgende Konsequenzen ist, Euro-Kunst kino-Ambitionen hin oder her, eine zu wohlfeil erhältliche Emotion, um den Zuschauer über das Ende des Filmabspanns hinaus zu beschäftigen.

Während die Geschichte der Piaf um deren sich in kleinen Schritten, aber unweigerlich vollziehenden Tod herum aufgebaut ist, beschwört HILDE eine Folge von Wiedergeburten. Diese, wie auch die zweite ungewöhnliche Variation des Genremusters – dass nämlich die Tabletten- und Alkoholsucht der Protagonistin nur peripher thematisiert werden – erklärt sich daraus, dass Hildegard Knef (1925-2002) in diesem Film nicht nur die Aufgabe hat, sich selbst, sondern ganz Deutschland oder doch zumindest die Kriegsgeneration zu repräsentieren. Die saß nämlich, während es den Befreiern oblag, das Nazi-Kapitel abzuschließen, mit Knef bereits wieder im Kinosaal und wollte von Hitler und dessen willigen Vollstreckern ebensowenig mehr wissen wie von ihrer eigenen Schuld. HILDE illustriert dieses Phänomen wunderbar, allerdings unfreiwillig und entgegen der eigentlichen erzählerischen Absicht.

Episode um Episode handelt der Film Stationen eines Lebens ab, ohne je den Versuch zu unternehmen, einen inneren roten Faden zu entdecken, geschweige denn diesen auf erhellende Weise mit gesellschaftlich-politischen Rahmenbedingungen in Beziehung zu setzen. »Erzähl mir nicht, was du durchgemacht hast, ich will's nicht wissen.«

Indem er dieser von Hildes Mutter an ihre aus den Kriegswirren heimkehrende Tochter gerichtete Bitte eins zu eins entspricht, fügt sich der Film nahtlos in unsere vom bängen Blick auf die Quote durchsuchte Bilderlandschaft ein. Drehbuchautorin Maria von Heland und Regisseur Kai Wessel ersparen uns die Zumutung jedweder Überraschungen oder Zweideutigkeiten und begnügen sich stattdessen damit, einen durch Hunderte von Fernsehspielen etablierten Reigen von Emotions-Klischees zu zeigen. Peng! Der rehägige Volkssturmjunge stirbt im Kugelhagel der Rotarmisten. Schluchz! Zusammenführung der Kriegsheimkehrer. Klirr! Die enttäuschte Künstlerin knallt eine Vase gegen die Wand. Applaus! Und roter Rosenregen. Heike Makatsch als Hilde ist so damit beschäftigt, diese hierzulande anscheinend unverrückbaren Marksteine abzuklatschen, dass sie kaum noch Zeit findet, sich mehr als ein paar luftige Dessous überzuziehen. Dass ihr diese gut stehen, entschädigt nicht für die Enttäuschung, nach gut zwei Stunden kaum mehr als eine erzählerisch unverbindliche Aneinanderreihung von Episoden gesehen zu haben. Daran scheitert, wie wir später sehen werden, auch ein künstlerisch weitaus ambitioniertes Projekt. Was die Darstellung und Verknüpfung der Themen Nazis, Film und Ehrgeiz

HILDE (2009; D: Maria von Heland; R: Kai Wessel)

