

Ein Leben aus Musik – Fiktionale Biografien von Rockstars im Film

Claus Tieber

Filmische Biografien von Musikern gibt es schon seit dem Stummfilm. Aus dem Bereich klassischer Musik haben es Ludwig van Beethoven, Franz Liszt und Wolfgang Amadeus Mozart auf die meisten Filme gebracht. Aber auch ihre Kollegen Mahler, Schubert oder Wagner können filmische Darstellungen ihres Lebens vorweisen [1]. Für das Massenmedium Film waren und sind Musikerbiografien als Stoffe für Spielfilme aus zweierlei Gründen interessant: zum einen, wenn es sich dabei um besonders populäre Vertreter handelt, und zum anderen, wenn mit den Musikernamen ein hohes kulturelles Ansehen verbunden ist. Die beiden Pole *Entertainment* und *Hochkultur* sind für das Mainstream-Kino, insbesondere für Hollywood, gleichermaßen faszinierend, erfüllen sie doch die unterschiedlichen, aber ebenso wichtigen Funktionen von *Massentauglichkeit* und *kultureller Respektabilität* [2]. Für letzteres sind die filmischen Biografien klassischer Komponisten ein Beispiel, für ersteres ebensolche Filme, in deren Mittelpunkt die Walzerkönige und Operettenkaiser wie Johann Strauss Jr. und Franz Lehár stehen [3]. Die filmische Biografie eines bestimmten Musikers hebt nicht nur diesen selbst aus der Masse hervor, sondern auch das musikalische Genre, das er repräsentiert.

Biopics stellen fast zwangsläufig Aspekte der individuellen Kreativität und die Möglichkeiten individueller Gestaltung innerhalb eines musikalischen Genres in das Zentrum ihrer Geschichten. Allein damit wird die spezifische Musik vom vermeintlich immer gleichen der rein kommerziellen Ware abgesetzt. Wann welche Vertreter welcher musikalischen Genres diese filmische Anerkennung finden, sagt somit viel über den gesellschaftlichen Stellenwert des Genres wie des Vertreters aus. Fanden sich Biopics aus dem Bereich Klassik schon recht früh, so mussten Jazz und Pop länger auf ihre filmische Würdigung in Form von Biopics warten. „To constitute a new source for biopics a musical form must shift from the margins to the centre of mass culture“, schreibt Bruce Babington am Beispiel von *Country Music Biopics* (Babington 2006, 84f). Ob es tatsächlich der Musikstil ist, der sich mitsamt seiner Fankultur in den Mainstream bewegt, oder ob nicht auch umgekehrt das Aufgreifen eines bestimmten Stils durch den Mainstream-Film diesen Stil damit automatisch von seinen Wurzeln entfernt, sei dahingestellt. Eine historische Entwicklung ist jedenfalls nachweisbar, in der sich der Film zunächst höher angesehener Musikrichtungen annahm. Mittlerweile ist der Film als Phänomen der Popkultur breiter und respektabler als so manches Genre der Popmusik, welche sich zunehmend ausdifferenziert.

Jazz

Im Jazz sind es zunächst nicht die wichtigsten musikalischen Vertreter, die ihren Weg ins Kino fanden (jedenfalls nicht auf dem Weg der Fiktionalisierung – Musiker wie Armstrong oder Ellington waren in diversen Filmen zu sehen und zu hören), sondern die Komponisten des *Great American Songbooks*, die filmisch verewigt wurden: George Gershwin (*Rhapsody in Blue*, 1945, Irving Rapper), Rodgers und Hart (*Words and Music*, 1948, Norman Tauregg) und Cole Porter (*Night and Day*, 1946, Michael Curtiz). Mit diesen Komponisten tat sich Hollywood auch deswegen leichter, weil ihre Hautfarbe weiß ist. Etwaige Devianzen wie die Homosexualität etwa von Lorenz Hart oder Cole Porter wurden in diesen Filmen einfach ausgeblendet.

Im Jazz selbst sind Biopics erstaunlicherweise noch immer relativ rar. Billie Holiday, Charlie Parker und Dexter Gordon stehen im Mittelpunkt von *The Lady Sings the Blues* (1972, Sydney J. Furie), *Bird* (1988, Clint Eastwood) und *Round Midnight* (USA/Frankreich 1986, Bertrand Tavernier). Rassismus und die begrenzte Markttauglichkeit von Jazz sind wohl die wichtigsten Gründe, warum der Jazz unter den Biopics von Musikern unterrepräsentiert ist.

Pop

Biografien von Rock- und Popstars [4] kommen erst dann in die Kinos, wenn die entsprechenden Vertreter feuilleton- und universitätstauglich geworden sind, eine oftmals als Fehlentwicklung betrachtete Geschichte, deren Ausgangspunkt gemeinhin mit dem Erscheinen des Beatles-Albums *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) festgemacht wird. Zudem ergibt sich das pragmatische Problem, dass eine Biografie ein Mindestmaß an gelebter Zeit voraussetzt. Kurz gesagt: über einen 20jährigen kann man kein Biopic drehen. Es wundert denn auch nicht, dass unter den Biopics im Popbereich jene, die sich verstorbenen Musikern widmen, deutlich überwiegen.

Die musikalische Bandbreite ist mittlerweile groß und reicht von *Sid and Nancy* (Großbritannien 1986, Alex Cox) über *Sid Vicious*, *The Doors* (1991, Oliver Stone), *What's Love Got to Do with It?* (1993, Brian Gibson) über Ike und Tina Turner bis hin zu Filmen über Joy Division (*Control*, Großbritannien 2007, Anton Corbijn) und Bob Dylan (*I'm Not There*, 2007, Todd Haynes). Die Arbeitsfilmografie, die dem vorliegenden Artikel beigelegt ist, kann einen Eindruck geben, welche Musiker bis heute in filmischen Biografien dargestellt wurden.

Probleme und Lösungen

Den Machern von Biopics stellen sich spezifische erzählerische und ideologisch-theoretische Probleme, die sich aus der Aufgabenstellung ergibt, aus einer Unzahl von zumeist bekannten Fakten eine Geschichte konstruieren und darin auch noch genug Raum für musikalische Darbietungen bereithalten zu müssen. Anhand einiger ausgewählter Filme, die alle im gleichen Zeitraum (2004 - 2007) in die Kinos kamen, möchte ich versuchen, die wichtigsten dieser Problemstellungen zu benennen und die unterschiedlichen Lösungsmöglichkeiten zu vergleichen. Solcherart soll eine Momentaufnahme über den gegenwärtigen Stand des Subgenres ebenso möglich werden wie eine Konkretisierung besagter Aufgabenstellungen. Es geht mir dabei um zwei Fragen:

1. Wie konstruiert der Film aus der Fülle von Fakten einer realen Biografie eine fiktionale Geschichte, welche die Aufmerksamkeit des Publikums aufrechterhält?
2. Wie lösen die ausgewählten Filme das Thema der „obligatorische Szene“? Es gibt in den meisten musikalischen Biopics eine so genannte *obligatorische Szene*, in welcher der Durchbruch zur Massentauglichkeit bzw. das Potenzial dieser Massentauglichkeit thematisiert wird. Dieser Durchbruch wird in der Regel als musikalische Grenzüberschreitung im Sinne eines *cross-overs* zweier Musikstile inszeniert. Zugleich kann diese Grenzüberschreitung aber auch für die Überschreitung von Klassen- und Rassengrenzen stehen [5].

Ökonomie

Der Erfolg eines musikalischen Biopics hängt nicht zuletzt von der Popularität der dargestellten Figur ab. Eine erfolgreiche Biografie ist imstande, nicht nur Kinokarten, sondern auch die entsprechende Musik zu verkaufen. In Zeiten, in denen auch das Kino angesichts neuer Technologien und illegaler Verbreitungsmöglichkeiten zunehmend in eine Krise gerät, sind Filme gefragt, die es schaffen, das Publikum zu mehr als bloß einem Kinobesuch zu animieren. Filme, die man sich nachher als DVD kauft, Filme, die für ihr Publikum auch bei wiederholtem Sehen nichts von ihrer Attraktivität verlieren – das sind gleichzeitig Filme, in denen nicht die Handlung im Mittelpunkt steht. In Musikerbiografien ist die Geschichte – das Leben berühmter Musiker – weitgehend bekannt. Dass Beethoven taub wurde und Mozart jung starb, ist nichts, was ein Publikum überraschen könnte; im Mittelpunkt dieser Filme steht somit die Musik und deren Inszenierung. So scheint es zumindest auf den ersten Blick.

Identität

Bei näherer Betrachtung führen die Schwierigkeiten, die es macht, ein ganzes Leben und ein vorhandenes Image eines Stars in zwei Stunden Film zu packen, zu Fragen, die über ihre Anlassfälle weit hinausgehen: Was ist das eigentlich – Identität? Muss, kann, darf sich ein Musiker, ein Künstler, ein Mensch verändern? Was ist das Gemeinsame, das eine Ansammlung von Ereignissen und Erfahrungen eines Lebens zu einer Identität macht?

In den filmischen Biografien von Musikern tauchen diese Fragen auf unterschiedliche Weise auf. Sie werden entweder explizit thematisiert oder stellen sich im Kopf der Zuschauer – wenn der entsprechende Film es versäumt hat, sich darüber Gedanken zu machen. Die Story dieser Filme ist in erster Linie dazu da, die Musik in Szene zu setzen, ihr möglichst viel Platz zu lassen und sie bestmöglich zu präsentieren. Die Macher eines musikalischen Biopics stehen dabei vor der Aufgabe, Musik, die zum Zeitpunkt der Verfilmung zumeist vertraut und bekannt ist, so zu präsentieren, dass deren ursprüngliche Attraktion, das, was an ihr einst anders und aufsehenerregend war, wiederhergestellt wird. Die Musik muss sozusagen verfremdet werden, um ihre ursprüngliche Wirkung verständlich zu machen [6].

In den besten Fällen gelingt dies: Wenn es ein Film schafft, die Essenz einer bestimmten Musik, die durch Gewöhnung kaum mehr wahrgenommen wird, wieder hörbar zu machen, kann dies auch Auswirkungen auf den Verkauf des Soundtracks beziehungsweise der Musik des Porträtierten haben. Der Film hat die vertraute Musik damit nicht nur in Erinnerung gebracht – er hat ihr neues Leben eingehaucht.

Der Mainstream-Film tut sich dabei leichter, wenn die Neuheit einer Musik über außermusikalische Elemente präsentiert werden kann, also über Liedtexte, Inhalte und über gesellschaftliche Normen. Mit instrumentaler Musik oder mit der Inszenierung absoluter Musik tut sich ein Spielfilm schon viel schwerer.

RAY

Die filmische Biografie von Ray Charles (RAY, 2004, Taylor Hackford) zeigt beispielsweise in einer Schlüsselszene, dass das Crossover von Rhythm & Blues und Gospel auf religiöse Widerstände stieß, dass die Musik von Ray Charles in seiner Kombination unterschiedlicher Elemente bis hin zum Country entstanden ist und damit einige Puristen abstieß – auf der anderen Seite aber die Tür zu einem neuen, größeren Publikum öffnete. Der Film kann diesen musikalischen Mix weder lehrbuchhaft demonstrieren noch darauf vertrauen, dass das Publikum ihn in der Musik erkennt – er muss ihn dramatisieren. RAY macht dies in einer kurzen Szene, in der sich ein Teil des diegetischen Publikums über Ray Charles' vermeintliche musikalische

Blasphemie empört: „That’s gospel you’re singing! You’re turning god’s music into sex“, meint ein aufgebrachteter Konzertbesucher (0:58:14). Daraufhin verlässt einer von Charles’ Musikern die Bühne, der Kritik Recht gebend.

RAY zeigt das Leben von Ray Charles als Suche nach Anerkennung in seiner Heimat Georgia. Der Film schildert Kindheitserlebnisse, die Erblindung als Motivation für alles spätere Handeln der Figur. Es baut Charles’ Drogensucht zum Antagonisten auf, der besiegt werden muss. Das Thema *Authentizität* versus *Massentauglichkeit* wird im Film des öfteren angespielt. Obige Szene markiert den Beginn der Karriere von Ray Charles. Die Aufnahmen zu einem der berühmtesten Alben Charles’ – *Modern Sounds in Country and Western Music* (1962) –, mit dem er die Grenzen von „schwarzer“ und „weißer“ Musik verwischte, musikalisch und karrieremäßig endgültig aus dem Ghetto schwarzer Musik ausbrach, schließen unmittelbar an eine Szene an, in der Charles seinen neuen Vertrag mit Capital Records mit Ahmet Ertegun und Herb Abramson, der Gründern seines vorangegangenen Labels Atlantic Records bespricht. Diese Stufe auf Charles’ Karriereleiter wird – so zeigt es der Film – nur möglich durch das Ende der Loyalität mit seinen bisherigen Wegbegleitern. Im Film ist Abramson enttäuscht; Ertegun hingegen ist stolz auf Rays Vertrag, der besser als der von Frank Sinatra sei. Die Aufnahmen zu Charles’ berühmtestem Album machen die Bedeutung des musikalischen *cross-overs* visuell klar: Einstellungen auf die weißen Orchestermusiker folgen solche, die den schwarzen Chor zeigen. Bei der Nummer, die aufgenommen wird, handelt es sich noch dazu um *Georgia On My Mind*, das im Film als Leitmotiv für Charles’ innersten Antrieb fungiert (1:37:11–1:38:50).

Der Übergang von Subkultur zum Mainstream zählt in den meisten Biopics von Popmusikern zu den wichtigsten Themen. Dieser Übergang ist einerseits notwendig für den breiten Erfolg der Figur – und damit für das ursprüngliche Interesse des Mainstreamfilms an ihr –, andererseits ist er immer auch mit Ausverkaufs-Vorwürfen gepaart. RAY macht diese Grenzüberschreitung, die in diesem Fall auch eine Überschreitung von Rassengrenzen bzw. rassistischen Grenzen darstellt, gleich in zwei Szenen deutlich. Zunächst erweitert Ray Charles seinen musikalischen Horizont trotz diverser Proteste über sein angestammtes musikalisches Genre hinaus. Dann spielt er auch noch „weiße“ Country-Musik und schafft es so, von den „schwarzen“ R&B-Charts in die Popcharts zu kommen. In beiden Fällen misstraut der Film der narrativen Kraft der Musik und macht die musikalische Grenzüberschreitung in einer dramatisierten Szene bzw. in Einstellungen von weißen und schwarzen Musikern deutlich. Die weißen Orchestermusiker und der schwarze Chor sind in keiner Einstellung gemeinsam zu sehen, was als Skepsis des Films angesichts der Grenzüberschreitung, die hier auch als Ausverkauf interpretiert wird, zu lesen ist.

I'M NOT THERE

Das Verlassen enger musikalischer Genres und das Überschreiten der damit verbundenen Gruppennormen ist auch eines der zahlreichen Themen in I'M NOT THERE (2007, Todd Haynes), einer Art filmischen Seminararbeit über Bob Dylan. Der von Dylans Leben und Werk inspirierte Film verabschiedet sich bewusst von den Konventionen musikalischer Biopics und präsentiert nicht einen, sondern viele Dylans. Haynes zeigt sechs Figuren, dargestellt von sechs Schauspielern unterschiedlichen Alters, Geschlechts und Ethnie, die mit Phasen aus Dylans Biografie, seinen künstlerischen Einflüssen und seinem Werk korrespondieren. Solcherart macht Haynes deutlich, was konventionelle Biopics verschleiern: dass eine Biografie nicht auf eine einzige Identität reduzierbar ist, dass Person und Werk untrennbar ineinander verschmelzen und dass bei der filmischen Darstellung dieser Thematik tradierte Erzählweisen an ihre Grenzen stoßen. Haynes' Entscheidung, eine Person auf sechs Figuren aufzuteilen, mag daher zunächst seltsam anmuten. Letztlich ist sie aber nur ein Versuch, Erzählkonventionen hinter sich zu lassen.

So sehr sich Haynes' filmisches Nachdenken über Bob Dylan auch bemüht, aus tradierten Formen auszubrechen, so sind bestimmte Muster des musikalischen Biopics auch hier auszumachen. So findet sich auch in I'M NOT THERE eine Szene, die Dylans musikalische Grenzüberschreitung visualisiert. Es sind im wahrsten Sinn des Wortes Verfremdungseffekte, die das Revolutionäre von Dylans legendären Auftritt mit E-Gitarre beim Folkfestival in Newport im Jahr 1965 deutlich machen. Gitarren werden da zu Maschinengewehren, der elektrische Gitarrensound wird auf höhere Lautstärke gedreht, damit auch noch der letzte Zuschauer merkt, dass hier ein Tabubruch stattfindet. Bloß: Der Auftritt hat nur deswegen Aufsehen erregt, weil er in diesem Rahmen stattfand. Die elektronische Popmusik hatte sich zu diesem Zeitpunkt längst durchgesetzt und war Teil der Musikindustrie geworden. Einzig die Konventionen und Rituale der Folkszene, die auf akustische Instrumente bestanden, nahmen Dylan die Elektrifizierung übel und schrien: „Ausverkauf!“ Dass die engen Grenzen von Genre und Fankultur überschritten werden müssen, um den Weg zum Erfolg zu ebnet – diese Ansicht teilt der unkonventionelle I'M NOT THERE mit dem eher traditionellen RAY und unzähligen Biopics zuvor.

WALK THE LINE

Einfacher hat es ein Film, wenn die Betonung des Neuen und Grenzüberschreitenden, die sich in so gut wie allen musikalischen Biopics findet, direkt über den gesprochenen bzw. gesungenen Text dargestellt werden kann. Die entsprechende Szene in WALK THE LINE, der filmischen Biografie Johnny Cashs aus dem Jahr 2005, inszeniert von James Mangold, zeigt Cash mit Musikern im Studio von Sun Records. Nach dem Vorsingen eines konventionellen Country-Songs stimmt Cash den *Folsom Prison Blues* an. Musikalisch ist ein

Unterschied zur vorangegangenen Nummer schwer auszumachen. Aber was Cash hier singt, sorgt für sich hebende Augenbrauen: „I shot a man in Reno, just to watch him die.“ Das war in den 1950ern in der Countrymusik unerhört. Der Film inszeniert den Tabubruch und macht ihn somit für das aktuelle Publikum nachvollziehbar. *WALK THE LINE* schafft es so, die Texte von Cashes Liedern wieder zu Gehör zu bringen, ihre Brisanz und ihre Aggressivität wieder hörbar zu machen, indem er sie mit dem Cash umgebenden Umfeld in Beziehung setzt. Das Rollenspiel Cashes in seinen Texten, in denen er Mördern und anderen Kriminellen seine Stimme leiht, wird in seinen berühmten Gefängnisauftritten in San Quentin und Folsom verdeutlicht. Hier spielt er vor den realen Vorbildern für seine Liedtexte. Im Film wird der Gefängnisauftritt zum dramatisierten Setting, in dem die Liedtexte ihr ursprüngliches Potenzial wiedergewinnen. In seinen Liedern und seinen Gefängnisauftritten überschreitet Cash eine Grenze, die ihn nicht zwangsläufig zum massentauglichen Star machen, die aber an den Prozessen der Legendenbildung, deren Teil *WALK THE LINE* ist, Anteil haben. Das Problem Cashes, sich mit den fiktiven Figuren seiner Lieder zu sehr zu identifizieren, wird in dem Film explizit angesprochen.

Dramaturgische Sachzwänge oder Historisches Setting – politisches Umfeld

Musikalische Biopics stehen vor dem Problem, nicht nur die Biografie ihrer Protagonisten, sondern auch deren Werk dramatisieren zu müssen und diese beiden Elemente in einen nachvollziehbaren Zusammenhang zu bringen. Mit einer reinen Bebilderung bzw. musikalischen Untermalung von bekannten biografischen Details ist es darum nicht getan. Denn dies führt bekanntlich schnell zu Langeweile – und dafür gibt es mehr als genug Beispiele. Ein in jeder Hinsicht erfolgreicher Film hingegen wird versuchen, die Handlungen der Hauptfigur zu motivieren und sie daher in einen bestimmten Rahmen zu stellen. Es kann nicht nur um Aufstieg und Happy-End gehen, die Figur sollte ein konkretes Problem zu lösen haben. In Fällen wie *RAY*, *WALK THE LINE* und auch *LA MÔME / LA VIE EN ROSE* (Frankreich 2007, Olivier Dahan), einem Biopic über die französische Chanson-Legende Edith Piaf, ist das der Kampf gegen Drogen, der in all diesen Filmen als Kampf gegen bestimmte traumatische Kindheitserlebnisse interpretiert wird. Die Musik wird hier als unmittelbarer Ausdruck der Psyche der Figur präsentiert. Die filmischen Biografien liefern immer auch eine Interpretation der Musik der porträtierten Musiker. Naturgemäß wird es in fast allen Fällen eine biografische Motivierung der Stücke und Lieder geben, so verkürzend diese Lesart in Hinsicht auf die unterschiedlichsten Musiken auch sein mag.

Der sichtbare Rahmen, in dem diese Geschichten sich abspielen, ist der historische. Die Einbettung der entsprechenden Story in einen konkreten historischen Raum kann dort, wo dies nicht einfach der nostalgischen Verzierung dient, auch gesellschaftliche Entwicklungen am Beispiel eines Musikers sichtbar zu machen. Der historische Hintergrund der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung in *RAY* macht etwa bewusst, dass es lange Zeit undenkbar war, solche All-Black-Filme an ein überwiegend weißes Publikum zu

verkaufen. Während die Musikindustrie schon lange auch und gerade von afroamerikanischen Musikern lebt, blieben Biopics weitgehend weißen Musikern vorbehalten. Besonders auffällig wird das im Jazz: während es noch immer kaum fiktionale Filme über Louis Armstrong, Duke Ellington oder Miles Davis gibt, sind etwa Benny Goodman oder Glenn Miller längst filmisch verewigt. RAY oder auch das Musical DREAMGIRLS (2006, Bill Condon) über die Soulgruppe The Supremes wären Jahre zuvor nur als Nischenfüller, nicht jedoch als Blockbuster denkbar gewesen. Dass die genannten Filme diese Grenzüberschreitungen auch noch thematisieren, wäre in den 1950er Jahren noch undenkbar gewesen. Sowohl RAY als auch DREAMGIRLS spielen vor dem Hintergrund der Bürgerrechtsbewegung; beide problematisieren die musikalischen und persönlichen Kompromisse, die für die Massentauglichkeit und damit den Ausbruch aus dem musikalischen und ökonomischen Ghetto als nötig erachtet werden. Im Falle von Ray Charles werden unmittelbare Bezüge zur Bürgerrechtsbewegung in die Handlung eingebaut. In DREAMGIRLS geht es, auch wenn die Namen der Figuren nicht die ihrer offensichtlichen Vorbilder sind, um die Thematik eines schwarzen Kapitalismus am Beispiel des Soul-Labels Motown Records und eines seiner erfolgreichsten Acts.

Chronologie oder der Kreislauf des Lebens und LA VIE EN ROSE

Eine filmische Biografie beschränkt sich in der Regel nicht auf die Abfolge von Musiknummern, wiewohl diese zumeist Ausgangspunkt und *raison d'être* für diese Filme sind. Eine filmische Biografie muss aus dem Leben einer Person jene Szenen auswählen (und dazuerfinden), die sie zeigen will. Die Verfilmung muss sich entscheiden, an welchem Punkt der Film einsetzen will und wo er enden soll. Er muss sich entscheiden, ob er seine Geschichte chronologisch erzählen will oder nicht. In all diesen Entscheidungen – die von Produzent, Drehbuchautor und Regisseur getroffen werden – wird eine Herangehensweise an die Fragen von Identität, Image und Authentizität sichtbar. Diese kann intellektuell-reflexiv oder oberflächlich und affirmativ sein; ausklammern lassen sich diese Fragen nicht. Man benötigt nicht unbedingt verschiedene Darsteller und ineinandergreifende Handlungsstränge wie in I'M NOT THERE, um eine allzu lineare Erzählung aufzubrechen. Gerade in Biopics sind nicht-chronologische Erzählweisen auch in ansonsten konventionellen Filmen häufiger anzutreffen als in anderen Filmgenres. Dies kann relativ simpel zur vulgärpsychologischen Erklärung bestimmter Charaktereigenschaften dienen oder Probleme der Figur durch Kindheitsereignisse erklären. Ständige Rückblenden wie in RAY sind beispielsweise eine Möglichkeit, eine allzu chronologische Erzählweise aufzubrechen.

LA MÔME, die filmische Biografie von Edith Piaf, teilt seine Erzählung in zwei quasi gegenläufige Handlungsstränge, den des Kindes aus der Gosse, dem seine Herkunft nie verziehen wird, und den der sterbenden Piaf. In beiden Fällen wird darauf aufmerksam gemacht, dass die eigene Geschichte nicht einfach vergangen und abgelegt ist, sondern im Leben der Figuren permanent eine Rolle spielt.

Einen großen Schritt weiter geht I'M NOT THERE, der nicht eine, sondern mehrere Geschichten erzählt bzw. mehrere Versionen einer einzigen Figur präsentiert. Hier werden mehrere Identitäten gezeigt, mehrere Seiten von Bob Dylan (schon eines seiner ersten Alben hieß *Another Side of Bob Dylan*), die am Ende dann doch zusammenkommen, wenn die im Film als erstes gezeigte Version von Dylan als kleiner schwarzer Junge mit der des gealterten Billy the Kid zusammentrifft. Der kleine Junge steht wohl für die Blueseinflüsse auf Dylan – und „Billy the Kid“ bezieht sich auf den Film PAT GARRETT AND BILLY THE KID (1973) von Sam Peckinpah, in dem Dylan eine Nebenrolle spielte und den Soundtrack einspielte [7].

Erst hier schließt sich der Kreis, die beiden Figuren stehen dann doch wieder für eine Chronologie, zumindest für einen Kreislauf. I'M NOT THERE zeigt, dass die Ereignisse und Stationen eines Lebens nicht einfach logisch und zwingend aufeinanderfolgen, sondern dass sich Menschen verändern, dass sie nicht eine, sondern viele Identitäten haben. Der Film stellt Dylan nicht nur in das historische Umfeld, in dem er groß geworden ist, er zeigt auch, wie Dylan als Musiker von musikalischen Traditionen beeinflusst war, aus deren Konventionen ausgebrochen und wieder zu ihnen zurückgekehrt ist. I'M NOT THERE zeigt dies, indem er sechs Episoden mit sechs Figuren aneinanderhängt. Die Zusammenhänge dieser Episoden und die verschiedenen Einflussphären, für die sie jeweils stehen, müssen im Kopf der Betrachter hergestellt werden.

Die Frage der Chronologie ist mit derjenigen der Identität, der Konstanz der Images, eng verbunden. Auch wenn die meisten Filme dies nicht groß thematisieren, ist doch die ständige Neuerfindung ein Thema, das anhand von Popmusikern besser abgehandelt werden kann als an anderen Beispielen, zählt doch der Imagewechsel in der Popmusik spätestens seit den 1970er Jahren, seit Glamrock und David Bowie, fast schon zum Anforderungsprofil eines Popstars. Dem steht andererseits ein Publikum gegenüber, das von seinen Stars stets verlangt, sie möchten doch ihre alten Hits spielen.

Ständige Innovation kann auch zum Kassengift werden. Die Renaissance von Sechziger- und Siebzigerjahre-Bands und -Musikern weist einmal mehr darauf hin, dass die meisten Konsumenten nur Musik kaufen oder konsumieren, die sie in irgendeiner Form bereits kennen. Gleichzeitig warten die Medien schon auf die nächste Neuerfindung der Stars. Der Unterschied zwischen dem von den Medien geforderten Wandel von Images und den Brüchen, den verschlungenen Wegen, die es im Leben vieler Menschen gibt und die in Biografien so gern geglättet werden, kann daher am Beispiel von Popmusikern besser abgehandelt werden als bei anderen Berühmtheiten.

Die Stimme und die Authentizität

Die Frage nach der Authentizität eines Künstlers führt einerseits zu allgemeinen Fragen von Autorenschaft, andererseits zu ganz konkreten in der Praxis des Filmemachens – etwa zur Frage, ob die Darsteller selbst singen sollen. In einem Film, der seine Figur möglichst authentisch zeigen will, wird die Stimme des Schauspielers die einzige Möglichkeit sein, diese Authentizität aufrechtzuerhalten. Die Diskrepanz der Schauspieler-Stimme zu derjenigen der realen Figur ist in Filmen wie *RAY* oder *LA MÔME* ein Problem. Wohingegen *WALK THE LINE* und *CONTROL* (2007, Anton Corbijn), ein Biopic über Ian Curtis, dem Sänger der Band Joy Division, von den Gesangsstimmen der Schauspieler profitieren – *in puncto* Authentizität. Besonders deutlich wird dies in einer Szene von *LA MÔME*: Edith Piaf steht als kleines Mädchen auf der Straße und singt. Es ist jene Szene, die das Besondere der Sängerin, ihre Stimme unterstreichen will und damit dem Publikum die Starqualitäten und die Einzigartigkeit der Figur verdeutlicht. Diese Szene ist eine der ganz wenigen, in denen im Film nicht die Stimme der realen Piaf zu hören ist. Für diesen Moment von Authentizität war die Stimme einer Schauspielerin gefragt.

Wenn ein Biopic hingegen von vornherein auf eine realistische Darstellung verzichtet, kann die Diskrepanz von Gesangs- und Darstellerstimmen auch für Verfremdungseffekte und damit neue Spannungen und Einsichten genutzt werden, wie *I'M NOT THERE* ausführlich demonstriert, in dem Dylans Lieder von unterschiedlichen Sängerinnen und Sängern interpretiert werden. Am Ende des Films heißt es, dass sich gestern, heute und morgen alle in einem Raum befänden und deshalb alles möglich sei. Was die freien Entscheidungen von Individuen in und außerhalb der Film- und Musikproduktion betrifft, ist dies natürlich maßlos übertrieben. Dass sich aber Erfahrungen, die aktuelle Situation und die Entscheidungsmöglichkeiten eines Individuums in einem viel komplizierteren Verhältnis befinden, als dies eine chronologische Biografie darzustellen im Stande wäre – auf diese Thematik verweist *I'M NOT THERE* explizit.

Zusammenfassung und Ausblick

Laut Krin Gabbard gibt es bei Biopics im Jazzbereich zwei grundlegende Erzählungen, je nach Hautfarbe der Protagonisten. Im weißen Fall orientiert sich die Narration an *THE JAZZ SINGER* (1927, Alan Crosland). Verkürzt lautet diese Variante: „white hero transcends his ethnic background through success as a popular entertainer imitating African Americans“ (Gabbard 2004, 37). Zur Definition der schwarzen Variante zitiert Gabbard Vance Bourjaily:

a musician of genius, frustrated by the discrepancy between what he can achieve and the crummy life musicians lead (because of racial discrimination, or he demand that the music be made commercial, or because he has a potential he can't reach), goes mad, or destroys himself with alcohol and drugs. The Story might be a romance, but it is a valid one (nach Gabbard 2004, 67).

Der weiße Held, der schwarze Musik imitiert und damit mehr Erfolg hat als alle schwarzen Musiker, ist als Stoff für Biopics zuletzt wohl von Eminem in *8 MILE* (2002, Curtis Hanson) verkörpert worden. Norman Mailer hat diese Variante in Bezug auf Elvis Presley einst „White Negro“ genannt (Mailer 1957). Insgesamt hat aber die andere Erzählung sich zur dominierenden in Pop-Biopics entwickelt und dabei seine Aversion gegen die Biografien von afro-amerikanischen Musikern abgelegt. Von den in diesem Text behandelten Filmen ist einzig *WALK THE LINE* mit einigem interpretatorischen Aufwand als Abweichung von einem Schematismus zu lesen, dem alle anderen Pop-Biopics mehr oder weniger explizit verpflichtet sind. Vereinfacht gesagt, wird der Held berühmt, indem er entweder musikalische oder literarische Texte aufnimmt, die aus marginalisierten Kulturen stammen – oder aber er popularisiert seine eigenen musikalischen Wurzeln.

Die untersuchten Filme stellen das *cross-over* zweier Kulturen, die musikalische Grenzüberschreitung, die auch eine Überschreitung von Klassen- bzw. Rassenschranken bedeuten kann, in entsprechenden Szenen dar, die man für das Subgenre des musikalischen Biopics als obligatorische bezeichnen kann. Besagte Szenen verweisen damit auf die Notwendigkeit von Grenzüberschreitungen für den Erfolg bei der breiten Masse – die Voraussetzung, um als Popstar gelten zu können.

Was sich entgegen der von Bourjaily definierten Narration in den behandelten Filmen geändert hat, ist die Möglichkeit eines Happy-Ends. Der Protagonist kann die Hindernisse, die man ihm in den Weg legt bzw. die in ihm selbst liegen, überwinden – mittlerweile auch dann, wenn er Afro-Amerikaner ist.

In der Auswahl der Szenen und Ausschnitte, in der aus einem realen Leben eine erzählbare Geschichte kondensiert werden muss, machen Biopics Aussagen über Identität. Zugleich ist die hier abgeforderte Essentialisierung einer künstlerischen Entwicklung eine der größten Schwierigkeiten, die das Genre bewältigen muss. Dass dabei selbst Mainstreamfilme von einer chronologischen Erzählweise Abschied nehmen, individuelle Biographien in größere historische und politische Zusammenhänge stellen, macht den Weg für unkonventionellere Lösungen á la *I'M NOT THERE* erst möglich – als relativ großen, Star-besetzten Film, abseits vom reinen Arthouse-Ghetto. Gerade weil die Popularität der Figur und ihrer Musik eine gewisse Absicherung gegen die finanziellen Risiken einer Filmproduktion bieten können, hat die innovativere Gestaltung von musikalischen Biopics wohl gerade erst begonnen.

Editorische Anmerkung:

Ein Teil dieses Beitrags basiert auf einem Artikel, der unter dem Titel „Leinwandlieder“ zuerst in: *Datum. Seiten der Zeit*, April 2008, S. 70-75, erschienen ist.

Anmerkungen:

[1] S. u.a.: MOZARTS LEBEN, LIEBEN UND LEIDEN (1921), WEN DIE GÖTTER LIEBEN (1942), AMADEUS (1984), THE LIFE AND LOVES OF BEETHOVEN (1936), EROICA (1949), IMMORTAL BELOVED (1994), MAHLER (1974), THE UNFINISHED SYMPHONY (1934), MIT MEINEN HEISSEN TRÄNEN (TV, 1986), WAGNER (1983). Eine umfassende Liste findet sich in: Willem Strank / Hans J. Wulff (Komp.): *Komponisten im Film. Filmographie*. Kiel: Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung 2009, URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/filmo/Komponisten.pdf>.

[2] Laut Jane Feuer ist das Thema „Popular vs. Elite Art“ eines der zentralen des amerikanischen Filmmusicals (*The Hollywood Musical*. 2nd ed. Bloomington, Ind.: Indiana University Press 1993, S. 54ff).

[3] S. u.a.: FRANZ LEHÁR (1923), DER WALZERKÖNIG (1930), WALTZES FROM VIENNA, (1934), JOHANN STRAUSS: KAISER OHNE KRONE (1987).

[4] Ich verwende im Folgenden den Begriff *Pop*, auch wenn ich hier im Rahmen von „Rockumentaries“ schreibe. Ich verstehe in diesem Zusammenhang *Pop* als den breiteren, umfassenderen Begriff und *Rock* als eine stilistisch definierbare Gattung von Pop.

[5] Zur obligatorischen Szene in musikalischen Biopics siehe auch: 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>.

[6] Zum Begriff der *de-familiarization* in der Filmwissenschaft siehe auch: Thompson, Kristin: Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods, in: Thompson, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, S. 10f. Es sei hier auch darauf hingewiesen, dass die „Re-Aktualisierung“ musikalischer Titel, auf die die Filme hinauswollen, die Vertrautheit von Zuschauer mit genau diesen Musiken unterwandern muß, was insofern paradox anmutet, weil die Transformation von Erfolgstiteln zu Evergreens oder wenigstens zu „Long-Sellern“ Grundlage einer eigenen Vermarktung von Einspielungen und Rechten ist.

[7] Die weiteren Konnotationen der Billy the Kid Figur werden aufgeschlüsselt in: Smith, Jacobs: A town called Riddle. Excavating Todd Hayne's I'M NOT THERE. In: *Screen* 51,1, Spring 2010, S. 71-78.

Literatur zum Biopic über Rock- und Popmusiker:

Atkinson, Michael (1999) Long black limousine: rock biopics. In seinem: *Ghosts in the machine: speculating on the dark heart of pop cinema*. 1st Limelight ed. New York: Limelight Editions, pp. 91-102.

Babington, Bruce (2006) Star Personae and Authenticity in the Country Music Biopic. In: Conrich, Ian / Estaella Tincknell (eds.): *Film's Musical Moments*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Gabbard, Krin (2004) *Black magic. White Hollywood and African American culture*. New Brunswick, N.J [...]: Rutgers University Press.

Inglis, Ian (2007) Popular music history on screen: the pop/rock biopic. In: *Popular Music History* 2,1, pp. 77-93.

Mailer, Norman, (1957) The White Negro. In: IV *Dissent*, Spring, 1957. - Nachgedr. u.a. in Mailer, Norman: *Advertisements for myself*. Harvard: Harvard University Press 1992.

Rose, Cynthia / Thompson, Ben (1993) The riddle of the rock biopic. In: *Sight & Sound* 3,10, Oct. 1993, pp. 14-16.

Schlotterbeck, Jesse (2008) „Trying to find a heartbeat“. Narrative music in the pop performer biopic. In: *Journal of Popular Film & Television* 36,2, 2008, pp. 82-90.

Smith, Jacobs (2010) A town called Riddle: excavating Todd Hayne's I'M NOT THERE. In: *Screen* 51,1, Spring 2010, S. 71-78.

Tieber, Claus (2009) 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>.

Biopics von Rockmusikern:

- Beatles: Backbeat (Iain Softley, 1994).
Biggie (The Notorious B.I.G.): Notorious (George Tillman, Jr., 2009)
Cash, Johnny: Walk the Line (James Mangold, 2005).
Charles, Ray: Ray (Taylor Hackford, 2004).
Cobain, Kurt (Nirvana): Last Days (Gus Van Sant, 2005)
Crash, Darby (The Germs): What We Do is Secret (Rodger Grossman, 2007).
Curtis, Ian (Joy Division): Control (Anton Corbijn, 2007).
Darin, Bobby: Beyond The Sea (Kevin Spacey, 2004).
Dury, Ian: Sex and Drugs and Rock'n'Roll (Mat Whitecross, 2010).
Dylan; Bob: I'm not There (Todd Haynes, 2007).
Eminem: 8 Mile (Curtis Hanson, 2002).
Falco: Verdammt, wir leben noch (Thomas Roth, 2008).
Gordon, Dexter: Round Midnight (Bertrand Tavernier, 1986).
Holiday, Billie: The Lady Sings the Blues (Sidney J. Furie, 1972).
Holly, Buddy: The Buddy Holly Story (Steve Rash, 1978).
Iggy Pop: The Passenger (Nick Gomez, Vorproduktion 2010)
Jett, Joan (The Runaways): The Runaways (Floria Sigismondi, 2010).
Johnston, Daniel: The Devil and Daniel Johnston (2005, Jeff Feuerzeig).
Jones, Brian (The Rolling Stones): Stoned (Stephen Woolley, 2005).
Joplin, Janis: The Gospel According to Janis (Vorproduktion 2010)
Lewis, Jerry Lee: Great Balls of Fire! (Jim Bride, 1989).
Parker, Charlie: Bird (Clint Eastwood, 1988).
Piaf, Edith: La Vie en Rose / La môme (Olivier Dahan, 2007).
Sid Vicious (Sex Pistols): Sid and Nancy (Alex Cox, 1986).
Strummer, Joe (The Clash): The Future Is Unwritten (Julien Temple, 2007).
Sweetwater: Sweetwater (Lorraine Senna, 1999).
The Ears: Dogs in Space (Richard Lowenstein, 1986).
The Doors: The Doors (Oliver Stone, 1991).
The Supremes: Dreamgirls (Bill Condon, 2006)
Turner, Ike und Tina: What's Love Got To Do With It? (Brian Gibson, 1993).
Valens; Ritchie: La Bamba (Luis Valdez, 1987).
Wilson, Tony (Punk-Produzent): 24 Hour Party People (Michael Winterbottom, 2002).

Empfohlene Zitierweise

Tieber, Claus: Ein Leben aus Musik. Fiktionale Biografien von Rockstars im Film. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 185-197, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p185-197>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.