



## Ikonen Helden Außenseiter

Film und Biographie

Herausgegeben von Manfred Mittermayer, Patric Blaser, Andrea B. Braidt, Deborah Holmes

ISBN: 978-3-552-05453-0

Weitere Informationen oder Bestellungen unter

<http://www.zsolnay.at/978-3-552-05453-0>

sowie im Buchhandel.

## Einleitung

Die anhaltende Attraktivität der Biographie, sei es in schriftlicher Form oder auf der Leinwand, lässt sich zu einem wesentlichen Teil daraus erklären, dass sie die Illusion einer zusammenhängenden, einheitlichen Lebensgeschichte anbietet. Aufgeklärte Vorstellungen von einem autonomen, souveränen Subjekt und einer Aufteilung der menschlichen Aktivitäten in innere und äußere, private und öffentliche Bereiche sind unverzichtbare Bestandteile biographischer Darstellungen.

Biographische Filme waren seit der Erfindung des Kinos populär, und sie existieren in einer großen stilistischen Bandbreite, innerhalb eines Spektrums, das vom Musical bis zum Dokumentarfilm reicht. Infolgedessen sind Versuche, sie nach ästhetischen oder nach kommerziellen Gesichtspunkten *en bloc* zu kategorisieren, problematisch. Der Großteil der Forschung zu diesem Thema hat sich traditionell mit Hollywood-»Biopics« beschäftigt. Das Symposium »Inside Stories. Film und Biographie«, das am 25. und 26. November 2007 als Veranstaltung des Ludwig Boltzmann Instituts für Geschichte und Theorie der Biographie in Zusammenarbeit mit dem TFM Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien und dem Österreichischen Filmmuseum in Wien stattfand, versuchte die bestehenden Debatten in mehrere Richtungen hin zu erweitern; der vorliegende Band dokumentiert seine Ergebnisse.

Im Rahmen der Vorträge und Diskussionen des Symposiums sollte mit einem speziellen, jedoch keineswegs ausschließlichen Schwerpunkt auf biographische Filme, die innerhalb der letzten zwei Jahrzehnte entstanden sind, an ausgewählten Beispielen eine Analyse der vorherrschenden narrativen Strukturen und ästhetischen Modelle geleistet werden; diese sollte durch Reflexionen über die sozialen und kulturellen

Veränderungen, die sich an diesem starken biographischen Impuls im Kino zeigen, ergänzt werden. Filmvorführungen und zwei Publikums-gespräche mit Regisseuren stellten darüber hinaus den Bezug zur künstlerischen Praxis her.

Es ist ein Gemeinplatz der Biographieforschung, dass Krisenzeiten jeweils ein größeres Interesse an biographischen Zugängen bei der Interpretation von Kultur und Geschichte zur Folge haben. Die Beiträger/innen zu diesem Band untersuchen, in welchem Ausmaß sich die Diskussion über die Identitätsproblematik während der letzten Jahrzehnte im biographischen Film niederschlägt. Beispielsweise dramatisieren Versuche, die kreative ›innere‹ Welt künstlerischer Subjekte darzustellen, unvermeidlich den Aufeinanderprall, ob fruchtbar oder destruktiv, zwischen Individuum und Gesellschaft; Kunstwerke können auf durchaus unterschiedliche Weise in die filmische Erzählung integriert werden. In biographischen Filmen, die sich auf kreative individuelle und kulturelle Hervorbringungen konzentrieren, ist das Problem, wie die Grenze zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktionalen zu bestimmen ist, besonders akut; auch dieser Aspekt sollte eingehend untersucht werden – nicht zuletzt, um den Fokus der Betrachtung über die Grenzen des fiktionalen ›Mainstream‹-Spielfilms hinaus zu erweitern.

Der einleitende Beitrag von Henry M. Taylor deutet bereits an, wie umfassend die Spannweite der Betrachtung angelegt ist. Nach einem kurzen Referat zentraler Thesen aus seinem Standardwerk *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System* (2002), einer umfassenden Darstellung des Genres, befasst sich Taylor mit einem Filmwerk, das man nicht unbedingt dem Kernbereich des sogenannten »Biopics« (*biographical picture*) zuordnen würde: mit Stephen Daldrays von der Kritik gefeierter und mehrfach Oscar-nominiertes Roman-Adaption *The Hours* (USA/GB 2002, nach Michael Cunningham). Der Autor liest sie nicht als psychologisches Drama oder feministischen Film, wie ein Großteil der Kritik, sondern als »erweiterte Biographie«, in der Geschichten eines entscheidenden Tages aus dem Leben dreier Frauen, die alle in Zusammenhang mit Virginia Woolfs Roman *Mrs Dalloway* stehen, zusammengeführt werden – und dies über mehrere Generationen hinweg: von Woolf selbst als Katalysator-Figur, die 1923 mit dem Anfang ihres

Romans ringt, einer Hausfrau im suburbanen Los Angeles von 1951, der anlässlich der Lektüre von *Mrs Dalloway* ihr eingegengtes Daseins bewusst wird, sowie einer Verlagslektorin aus dem gegenwärtigen New York (2001), deren Situation ebenfalls Parallelen zu jener von Woolfs Romanprotagonistin aufweist.

Von grundsätzlichen Überlegungen zu ästhetischen Problemen biographischer Spielfilme, in diesem Fall speziell bezogen auf verfilmte Lebensgeschichten von Künstler/inne/n, geht auch der Artikel von Doris Berger aus. Sie wirft die Frage auf, ob es hierfür neben den biographischen Vorlagen auch spezifische narrative Muster bzw. gesellschaftliche Rollenmodelle gibt, denen die entsprechenden Biopics folgen. Außerdem stellt sie Überlegungen an, welche Rolle dem künstlerischen Schaffensprozess in der filmischen Darstellung zugewiesen wird, wie etwa Malerei im biographischen Film inszeniert wird. Sie weist darauf hin, wie sehr die in Biopics zumeist vorgenommenen visuellen und narrativen Charakterisierungen des Künstlertums auf Traditionen von Künstlermythen in der Kunstgeschichte zurückgreifen, und sie verfolgt die in den Filmen zustande kommende Verschränkung dieser Mythen mit modernen Starlegenden. Als Beispiel dient ihr *Pollock* (USA 2000) von Ed Harris, in dem etwa konkrete Bildwerdungsprozesse wiederholt Thema werden und auch die Darstellung reproduzierender Medien (Kamera, Mikrophon etc.) sowie ihrer Präsentationsformen (Zeitschrift, Fotografie, Film) selbstreferenzielle Bedeutung innerhalb der filmischen Re-Konstruktion einnimmt.

Der nächste Beitrag verbleibt ebenfalls im Bereich der Bildenden Kunst. Verena Berger vergleicht zwei filmische Porträts der mexikanischen Künstlerin Frida Kahlo, die durch das experimentelle Biopic *Frida, naturaleza viva* (MEX 1983) von Paul Leduc bereits zu einer Ikone des mestizischen Mexikos und zum Idealtypus der Vermischung von europäischer und indigener Kultur wurde, ehe die Amerikanerin Julie Taymor mit der Hollywood-Produktion *Frida* (USA 2002) eine weitere, international erfolgreiche Filmbiographie über sie schuf. Berger untersucht anhand der biographischen Fakten, auf welche Lebensabschnitte und Ereignisse sich der Regisseur bzw. die Regisseurin konzentrieren, und sie stellt die Frage, welche Unterschiede zwischen der Filmbiographie von Leduc aus der Perspektive Mexikos und jener von

Taymor aus der Hollywood-Perspektive bestehen. Sie analysiert die Darstellung der spezifischen »*mexicanidad*« Kahlos in den beiden Biopics, und sie zeigt, in welcher Form Leduc und Taymor das künstlerische Œuvre Frida Kahlos in die filmische Umsetzung ihrer Biographie integrieren: etwa Leducs filmische Visualisierung der rätselhaften autobiographischen Bilderwelt der Malerin und Taymors Einsatz von *special effects* und *tableaux vivants*, die den Werdegang von Kahlo als Malerin und die Bedeutung ihrer Bilder implizit aus der Lebensgeschichte heraus erklären.

Auch die folgende Studie arbeitet mit Mitteln des Vergleichs, wobei das dargestellte künstlerische Medium wechselt. Cornelia Szabó-Knotik beschäftigt sich mit der Funktion österreichischer Komponistenfilme als Dokumente der Identitätsstiftung, im Rahmen des wirkungsmächtigen Argumentationsmusters von der »Kulturgroßmacht Österreich« als Ansatzpunkt patriotischen Selbstverständnisses. Am Beispiel dreier Filme aus Schlüsseljahren österreichischer Geschichte (1933–1939–1955) zeigt die Autorin, wie vor allem der Blick auf das Musikleben und seine Traditionen das kulturelle Selbstbewusstsein stabilisieren sollte. Die verglichenen Filme sind zugleich mit drei Leitfiguren des kunstmusikalischen Universums dieses Landes verbunden, mit Franz Schubert, mit der Familie des »Walzerkönigs« Johann Strauß und mit W. A. Mozart. Sie belegen die unterschiedliche gesellschaftliche Funktion der jeweiligen Identitätskonstruktion in unterschiedlichem politischem Kontext: die Konstruktion eines spezifisch Katholisch-Österreichischen an der Schwelle zum austrofaschistischen Ständestaat, die Betonung der notwendigen Unterordnung persönlicher Interessen unter einen allgemeinen Zweck im Nationalsozialismus, und die identifikationsfördernde Projektion kleinbürgerlicher Eigenschaften und Verhaltensmuster auf ein künstlerisches Genie in der neu aufzubauenden Zweiten Republik.

In einem ganz anderen Kontext befasst sich Anja Tippner mit dem Zusammenhang zwischen biographischen Filmen und ihrer politischen Funktionalisierung. Sie untersucht exemplarische Lebensläufe, die in stalinistischen Filmbiographien aus den 1940er Jahren konstruiert wurden, und weist darauf hin, dass sowohl in der sowjetischen Literatur als auch im sowjetischen Film dieser Zeit die Lebensläufe der dargestellten »Helden« präzise vorgegebene, modellhafte Formen annahmen. Im stali-

nistischen Biopic werde versucht, den politischen und ideologischen Diskurs anhand eines Lebenslaufes exemplarisch abzubilden, wobei politische Führer, Forscher, Flieger- und Kriegshelden, aber auch Künstler zum Gegenstand der biographischen Repräsentation avancierten. Auffällig sei dabei, dass die sozialistischen Filmikonen nicht als private Subjekte, sondern vor allem als öffentliche Personen entworfen wurden, deren Leben die ideologischen Postulate der Zeit reflektierte. Am Beispiel von Michail Kalatozovs Film *Valerij Čkalov* (UdSSR 1941) über den gleichnamigen sowjetischen Fliegerhelden demonstriert Tippner einige der zentralen Elemente des sowjetischen Heldenmythos, und sie zeigt u. a., wie über die Verbindung von dokumentarischem Material mit Spielfilmsequenzen das Leben des Protagonisten mit Zeitgeschichte parallel gesetzt wird.

Eine historisch-politische Perspektive kommt auch bei Daniela Berghahn ins Spiel, wenn sie unterschiedliche filmische Darstellungen von Sophie Scholl als Ikone des weiblichen Widerstandes gegen den Nationalsozialismus miteinander vergleicht. Berghahn weist darauf hin, wie häufig in Deutschland die Opfer, Täter und Regimegegner des Nationalsozialismus im Zentrum filmischer Biographien stehen. Seit den 1990er Jahren werde dabei der sogenannten »guten deutschen Frau« besondere Aufmerksamkeit geschenkt; sie biete sich in vielerlei Hinsicht eher als der deutsche Mann für einen normalisierten Umgang mit der deutschen Vergangenheit an. Am Beispiel der drei Filme *Die weiße Rose* (BRD 1982) von Michael Verhoeven und *Fünf letzte Tage* (BRD 1982) von Percy Adlon sowie *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (D 2005) von Marc Rothemund versucht die Autorin zu zeigen, wie Filme über diese Persönlichkeit in zwei sehr unterschiedlichen Phasen öffentlicher Erinnerungsarbeit funktionalisiert wurden. Sie liest die von ihr verglichenen Beispiele als Illustration von »Postmemory«-Prozessen, die als Formen medialer, erfundener Erinnerung einen wesentlichen Beitrag zum kulturellen Gedächtnis und zu den öffentlichen Debatten um Holocaust und Drittes Reich leisten.

Standen in den bisherigen Beiträgen wiederholt Vergleiche zwischen unterschiedlichen Filmen im Mittelpunkt, so widmen sich die folgenden beiden Artikel demselben Film, nämlich *Marie Antoinette* (USA 2006) von Sofia Coppola, einem Biopic, das seit seiner Premiere äußerst

kontrovers diskutiert worden ist. Ausgehend von den hauptsächlichen Zielpunkten der Kritik, etwa dem unbekümmerten Umgang mit der Geschichte, dem Mangel an Psychologie oder den Stilbrüchen, schlägt Christine N. Brinckmann eine Lesart vor, wonach die Regisseurin eine Art Zeitreise ins 18. Jahrhundert entworfen haben könnte, die aus der imaginären Warte heutiger Teenager erfolge. Dabei diene die historische Titelfigur einerseits als Projektionsfläche, andererseits als Allegorie für die Gefühlswelt weiblicher Adoleszenz. Brinckmann geht davon aus, dass Jugendliche Projektionen ausbilden, die sich auf historische Personen und Ereignisse richten; diese Perspektive werde ins vorgebliche Biopic über die französische Königin integriert und führe zu den monierten Brüchen innerhalb der filmischen Diegese, in der noch die Ästhetik der heutigen Gegenwart als Bestandteil der adoleszenten Fantasien nachwirke.

Eva Warth interessiert sich hingegen für die Auseinandersetzung mit den Konventionen des Biopics, die sie in Coppolas Film wahrnimmt. Sie zeigt die Elemente der »Störung«, die auch bei der Kritik für entsprechende Irritationen gesorgt haben, am Beispiel dreier für das Genre des historischen Biopics zentraler Parameter: des Rituals, des Raumes und der Repräsentation. Warth weist darauf hin, dass der Film nicht so sehr der traditionellen Struktur linear-teleologischer Narration folgt, sondern immer wieder bestimmte Tableaus ansteuert und an ihnen jeweils zum Stillstand kommt. Auf diese Weise werde stets die Etablierung politischer Macht visualisiert, wobei die Szenarien sozialer Anpassung regelmäßig in intime Arrangements überführt würden, um den Wirkungsbereich des Höfischen zu durchbrechen. Die Autorin untersucht, wie das Individuum zum umgebenden Raum in Beziehung gesetzt wird und wie Darstellungsmuster der historischen Repräsentationsmalerei auch den Bereich des Privaten strukturieren. Zuletzt bezieht sie sich auf eine von Annie Leibovitz für die US-amerikanische *Vogue* gestaltete Fotoserie, in der Bilder aus Coppolas Film in der Inszenierung von Haute-Couture-Modellen zitiert werden, eine Konstellation, in der zwei aktuelle Medien der Selbststilisierung wechselseitig aufeinander bezogen sind.

Die beiden verbleibenden Studien des Bandes widmen sich den Charakteristika und Modi des biographischen Dokumentarfilms zwischen (vermeintlicher) »Abbildung« und (Re-)Konstruktion, wobei es

darum geht, das Verhältnis von dokumentarischen und fiktionalen Anteilen zu bestimmen, aber auch die Mittel und die Funktionsweisen der Darstellung und Selbstdarstellung der porträtierten Personen. Zunächst analysiert Ulrich Prehn den Film *Grey Gardens* (USA 1975), in dem die Brüder David und Albert Maysles den Alltag zweier Frauen, Mutter und Tochter, begleiten und im Stil des »Direct Cinema« die komplizierte Beziehung dieser gesellschaftlichen Außenseiterinnen dokumentieren. Dabei geben sie den beiden (ehemaligen bzw. »verhinderten«) Künstlerinnen große Freiräume zur Selbstinszenierung und -darstellung. Prehn zeigt, wie die Filmemacher nicht die Position einer »reinen« Beobachtung einnehmen, sondern die Interaktion zwischen ihnen und den dargestellten Personen betonen und im Film durch spezifische Verfahren transparent machen. Er untersucht den performativen Aspekt des Gefilmten und das offene Narrationsprinzip des Films, das dem Publikum einen beträchtlichen Interpretationsspielraum ermöglicht.

In Diana Weilepps Analyse eines weiteren Dokumentarfilms über eine individuelle Lebensgeschichte stellen sich ähnliche Fragen wie bei Prehns Artikel – etwa nach der Auswahl des Materials, nach den Bezügen und Sinnzusammenhängen, die durch die Montage hergestellt werden, nach den »Lücken« und Leerstellen, die mit Blick auf das »Leben« vor der Kamera bleiben. Auch in dem Film *Benjamin Smoke* (USA 2003) von Jem Cohen und Peter Sillen über den gleichnamigen Sänger erheben sich Zweifel bezüglich der Möglichkeit einer »realistischen« Abbildung der Welt bzw. der Authentizität des Gefilmten; der Anspruch auf Referentialität wird immer wieder in Frage gestellt. Erneut wird die filmische Erzählung stark durch die Selbstinszenierung des Künstlers vor der Kamera bestimmt. Sie ist fragmentarisch und unvollständig, ebenso wie das Leben des gesellschaftlichen Außenseiters, dem sich der Film annähern will, ein Puzzle aus Widersprüchen war. Der Protagonist spielt eine Abfolge ständiger Verwandlungen durch, traditionelle Vorstellungen personaler Kohärenz und Intaktheit werden durch die Art der Darstellung dekonstruiert.

Zwei aktuelle Lösungsversuche für die Probleme biographischer Darstellung im Film werden abschließend in den beiden Gesprächen vorgestellt, die im Rahmen der Wiener Veranstaltungsreihe mit Filmema-



chern geführt wurden. Harald Bergmann erläutert seinen Film *Brinkmanns Zorn* (D 2006), in dem er nachgelassene Tonbänder des deutschen Autors Rolf Dieter Brinkmann als Grundlage für die filmische Inszenierung der Entstehung dieser akustischen Dokumente verwendete, sodass daraus ein experimenteller Spielfilm über die letzte Lebenszeit Brinkmanns entstand. Und Marcus J. Carney berichtet über die Entstehungsgeschichte und die Intentionen seines dokumentarischen Films *The End of the Neubacher Project* (A/NL 2006), der sich aus einer kritischen Beschäftigung mit der Geschichte seiner Familie mütterlicherseits entwickelte und zu einer komplexen Auseinandersetzung des Regisseurs nicht nur mit seinen nächsten Verwandten, sondern auch mit seiner eigenen Rolle als Filmemacher und darstellendem Subjekt wurde. Auf diese Weise endet der Band mit der Reflexion über zwei konkrete Beispiele des zeitgenössischen biographischen Films aus Sicht ihrer Produzenten, die den zuvor aus filmwissenschaftlicher Perspektive vorgetragenen Diskussionsprozess auf anregende Weise ergänzt und erweitert.

*Die HerausgeberInnen*

*Dank an: Harald Bergmann, Elisabeth Büttner, Marcus J. Carney,  
Bernhard Fetz, Anton Fuxjäger, Vera Hochschwarzer,  
Alexander Horwath, Cornelia Nalepka, Regina Schlagnitweit*