

I'm not there / Like a complete unknown – **Von der postmodernen biografischen Metafiktion zum** **re-referentialisierten Rockstar-Biopic der Gegenwart**

Geschichten über Elvis Presley, Johnny Cash, Bob Dylan, Jim Morrison,
Kurt Cobain und Freddie Mercury

Martin Nies

Hier zeigt sich das Dionysische, an dem Apollinischen gemessen, als die ewige und ursprüngliche Kunstgewalt, die überhaupt die ganze Welt der Erscheinung ins Dasein ruft.

Friedrich Nietzsche¹

Es gab so vieles, das uns nicht klar war, bevor Elvis diese Tür für uns aufgemacht hat und uns ermöglicht hat, wir selbst zu sein. Wir brauchten die Regeln nicht zu befolgen. Wir konnten Sie brechen.

Bruce Springsteen über Elvis Presley²

1. Metaisierungen erzählten Lebens in ästhetischer Kommunikation

Parallel zu dem in der Narratologie als „historiographische Metafiktion“ beschriebenen Phänomen der literarischen Selbstreflexion über Geschichte und Geschichtsschreibung im Historischen Roman³ lässt sich eine Tendenz zu metafiktionalen Brüchen auch in *biografischem* Erzählen spätestens seit der Moderne nachweisen. Denn, so stellen Peter Braun und Bernd Stiegler fest:

¹ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: Ders., *Werke* Bd. I, Darmstadt 1997, S. 7-134, hier S. 133.

² Jason Hehir, *DIE RÜCKKEHR DES KINGS – DER AUFSTIEG UND FALL VON ELVIS PRESLEY (USA 2024)*, 0:14.

³ Vgl. Ansgar Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. Bd. 2: *Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans in England seit 1950*. Trier 1995.

Im Angesicht [des] Spannungsfeldes zwischen Totalitarismus, Industriekultur und postmodernen Pluralismus noch in humanistischer Tradition von Lebensgeschichten zu sprechen, scheint das Bemühen einer obsoleten Kategorie zu sein. Denn im Begriff ‚Lebensgeschichte‘ klingt immer mehr an als die bloße Abfolge des Lebens. Er birgt das Versprechen, daß sich das Erlebte und Erlittene, die unendliche Zahl der Lebenssplitter zu einem Ganzen fügen, wie brüchig es auch sein mag. Mehr noch lässt er sogar hoffen, daß sich in diesem Ganzen ein Lebensmuster zeigt, das in der Erzählung sichtbar wird und diese wie einen roten Faden durchwirkt. In jeder Lebensgeschichte steckt ein Entwicklungsroman. Eine Reihe von bedeutenden Intellektuellen und Schriftstellern hat gerade dieses Versprechen für das 20. Jahrhundert als eine Illusion entlarvt und die Möglichkeit von Lebensgeschichten negiert.⁴

Lebensgeschichten müssen also – zunächst ungeachtet einer Differenzierung zwischen fiktionaler und faktualer Biografie – im Sinne Jurij M. Lotmans als sekundäre semiotische Modelle verstanden werden,⁵ die wie alle narrativ organisierten Texte in ihren spezifischen Konzeptionen (etwa hinsichtlich des ‚roten Fadens‘ ihrer jeweiligen Strategien der Kohärenzstiftung oder Kohärenzverweigerung) mediale Konstrukte und als solche in kulturelle Rahmenbedingungen und Diskursformationen eingebettet sind. Unter der Perspektive einer Historischen Narratologie erweisen sich in der je synchronen Dominanz bestimmter Konzeptionen und andererseits deren diachronen Wandel Biografien als kulturelle Speicher nicht nur individueller Lebens-Sinn-Konstrukte, sondern auch epochaler Deutungsmuster von einem sinnvollen Leben überhaupt – dies bezogen allerdings nicht nur auf ein als wünschenswert oder nachahmenswert interpretiertes Leben, sondern auch auf semiotische Strategien der basalen Kohärenzstiftung für ein ‚Leben‘, wie sie in der Konstituierung eines ‚roten Fadens‘ einer teleologisch gedachten Persönlichkeitsentwicklung zutage treten.⁶

⁴ Peter Braun/Bernd Stiegler, „Die Lebensgeschichte als kulturelles Muster. Zur Einführung“. In: Diess. (Hgg.), *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Bielefeld 2012, S. 9.

⁵ „Die Kunst ist ein sekundäres modellbildendes System“. Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. München 1998, S. 22. Zu diesem Modellcharakter von Literatur und Film siehe auch Martin Nies, „Die struktural-semiotische Analyse von Literatur und Film. Theoretisch-methodologische Grundzüge“, In: Martin Nies, *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik, SKMS| Open Access Papers 2/2023*. https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2024/05/SKMS-Open-Access-Papers_Nies_Die-struktural-semiotische-Analyse-von-Literatur-und-Film.pdf (Abruf 07.04.2025).

⁶ Auch Manfred Mittermayer, Patric Blaser, Andrea B. Braidt und Deborah Holmes sprechen in der Einleitung zu *Ikonen, Helden, Außenseiter: Film und Biographie* von dem Angebot der „Illusion einer zusammenhängen, einheitlichen Lebensgeschichte“, das von der Biografie üblicherweise erwartet werde (S. 7) und Peter Braun und Bernd Stiegler stellen fest: „Ein wichtiges Element der Lebensgeschichte als sozialer Wissensform stellt die Verzeitlichung des Lebens dar. Die geschichtliche Entwicklung des Ich wird dabei als konstitutiv begriffen“. Peter Braun/Bernd Stiegler, „Die Lebensgeschichte als kulturelles Muster“, S. 13.

Das dominante Paradigma mittelalterlicher Lebensbeschreibungen war zunächst die *Imitatio Christi*: Mitteilenswert ist dieser Auffassung zufolge nur das nachahmenswerte Leben, das sich an christlicher Idealität und Gottgefälligkeit ausrichtet und damit explizit an der im Denksystem geltenden Norm orientiert – der Modellcharakter solcher Lebenslaufberichte ist damit explizit didaktisch und normenkonsolidierend. Von der Biografie als einem *individuellen Lebensbericht* lässt sich dagegen ohne Vorbehalt überhaupt erst nach der Aufklärung sprechen. Denn im Kontext des *Subjektdiskurses* des 18. Jahrhunderts und mit der Genieästhetik des Sturm und Drang wurde die individuelle Erfahrung der Welt (und in radikalierter Form in der Romantik die subjektive Einbildungskraft, die sich die Welt gänzlich selbst gestaltet) zum zentralen Narrativ. Mit der Goethezeit und ihrer literarisch statistisch dominanten Verhandlung von Individuationsprozessen, deren Ziel idealiter die Autonomie und somit Selbstfindung des Subjektes ist, und die im Rahmen des Adoleszenzprozesses auch temporär normabweichendes Verhalten funktionalisieren, um letztlich die autonome Unterwerfung des Individuums unter die soziale Norm als Folge eines Erkenntnisprozesses zu schildern, werden aber auch Normabweichungen des Individuums gegenüber der Ordnung erstmalig bedingt positiv darstellbar, dort freilich zeitlich auf den Lebensabschnitt der Adoleszenz begrenzt.⁷

Mit dem sich in der Moderne konstituierenden psychologischen Diskurs und der Wahrnehmung des ‚Ich‘ als einer in potenziell differente Persönlichkeitsanteile fragmentierten Entität mehren sich dann allerdings solche Erzähltypen, die der Biografie die Einschreibung eines Kohärenz stiftenden ‚roten Fadens‘ verweigern, ‚Identität‘ im Sinne der Einheit einer Person nun fundamental in Frage stellen, den (auto-)biografischen „Pakt“ im Sinne Philippe Lejeunes bzw. die „biografische Illusion“ nach Bourdieu zeichenhaft verletzen⁸ oder durch unzuverlässiges Erzählen den Lebensbericht überhaupt als *Fake* und damit die erzählte ‚Identität‘ als ein Konstrukt bar jeder Realität entlarven.⁹ So werden in Moderne und Postmoderne die Grenzen zwischen tendenziell eher faktual und eher fiktional orientierten Lebensberichten getilgt. Braun und Stiegler stellen hinsichtlich der Entwicklung biografischer Narrative im Lauf des 20. Jahrhunderts fest:

Selbstreflexive Formen befragten das biographische Erzählen zunächst über seine eigenen Bedingungen und versuchten, die Fiktion der Unmittelbarkeit durch das Offenlegen ihres Konstruktcharakters und ihrer Authentifizierungsstrategien zu unterlaufen. Postmoderne Spielformen biographischen Erzählens, die unter dem Begriff der ‚bio-

⁷ Vgl. dazu Michael Titzmann, „Die ‚Bildungs‘-/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche“. In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hgg.). *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen, S. 7-64.

⁸ Philippe Lejeune, *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main 1994; Pierre Bourdieu, „Die biographische Illusion“. In: *Bios 1*;1990, S. 75-81.

⁹ Ein Beispiel ist etwa die 1970 erschienene Autobiografie Salvador Dalis, *Dalí by Dalí* (dt.: *So wird man Dalí*, Wien 1974). Hier wird der biografische Pakt gestört, wenn Dali seinem Leben offensichtlich surreale und intendiert verstörende, fantasierte Episoden einschreibt, die seinem ästhetischen Programm entsprechen.

grafischen Metafiktion‘ gefasst wurden, trieben die textuelle Selbstbefragung weiter, banden aber jede Referenzialität auf ein konkretes Leben zurück an die unhintergehbare Textualität und dem damit verbunden Imaginären.¹⁰

Heute findet sich eine Vielfalt biografischer und metabiografischer Narrative in den unterschiedlichsten Medien und Formaten, von der konventionellen, faktual-historisch orientierten Biografie über dokumentarische Reenactment-Produktionen bis zu den *Social Media*-Blogs, Vlogs und TikToks, die *daily life*-Images öffentlicher oder auch privater Personen konstruieren. Im Bereich ästhetischer Kommunikation sind metaisierende Brüche und ästhetisch-diskursive Strategien einer spielerischen (Ent-)Referentialisierung gegenwärtig Mainstream und ein Gemeinplatz fiktionalen bzw. fingiert faktualen (auto-)biografischen Erzählens. Zur Indikation derartiger Brüche genügt der Regisseurin Frauke Finsterwalder in *Sisi & Ich* (D 2023) etwa ein Moment, in dem die Protagonistin einen der gegen Ende des 19. Jahrhunderts angesiedelten Diegese im Soundtrack extradiegetisch unterlegten Song unserer Gegenwart mitsingt, um damit die Grenze nicht nur zwischen den Zeitebenen, sondern auch metaleptisch zwischen Erzählen und Erzähltem zu tilgen, dabei aber zugleich den Artefaktcharakter des Filmes gegenüber den Sisi-referentiellen faktischen Anteilen der Geschichte metafikcional zu exponieren.¹¹ Der Grenzverlauf zwischen *mehr oder weniger ‚faktischem‘* Lebensbericht ist, wie auch schon das frühe Beispiel von Goethes Autobiografie *Italienische Reise* (1816) zeigt, die Battafarano wegen ihrer literarischen Ästhetisierungsstrategien zutreffender als „autor-referentiellen Text“ bezeichnet,¹² dabei stets unscharf und letztlich nur von textuellen oder kontextgestützten Rezeptionvorgaben abhängig. So stellt Roland Barthes in *Über mich selbst* eingangs die Literarisierung und Fiktionalisierung des Selbst explizit aus: „All dies muss als etwas betrachtet werden, was von einer Romanfigur gesagt wird.“¹³ Derartige selbstreflexive biografische Distanzierungsstrategien betreffend resümiert Ansgar Nünning:

Fiktionale Metabiographien bringen die – natürlich nicht mehr neue – Einsicht literarisch zum Ausdruck, daß das Schreiben von Biographien – fiktionalen, wie auch nicht-fiktionalen – inzwischen selbst zum Problem geworden ist. Indem sie nicht bloß die sprachliche Konstitution des biographischen Subjekts bewußt machen, sondern auch grundlegende Gattungsschemata der Biographie durch ein *foregrounding* ausstellen, ziehen sie gleichsam die folgerichtige fiktionale Konse-

¹⁰ Peter Braun/Bernd Stiegler, „Die Lebensgeschichte als kulturelles Muster“, S. 11.

¹¹ Frauke Finsterwalder, *SISI & ICH* (D 2023), 0:36.

¹² Italo Michele Battafarano, „Goethes ‚Italienische Reise‘ – Quasi ein Roman. Zur Literarizität eines autor-referentiellen Textes“. In: G. Scherer/B. Wehrli (Hgg.), *Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag*. Bern u.a.: 1996, S. 27. Vgl. dazu ausführlich Martin Nies, *Venedig als Zeichen: Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte“ 1787-2013*. Marburg 2014, S. 152ff.

¹³ Roland Barthes, *Über mich selbst*. Frankfurt am Main 1978, S. 7.

quenz aus den Einsichten post-strukturalistischer Sprach-, Identitäts- und Biographietheorien und decken damit die „biographische Illusion“ auf.¹⁴

Und:

Als Folge ihrer prononcierten Selbstreflexivität präsentieren fiktionale Metabiographien nicht mehr eine kohärente Darstellung von Fakten und Informationen aus einem Leben, und sie erzählen auch keine konventionelle Lebensgeschichte. Vielmehr stellen sie oftmals mehrere biographische Geschichten einander gegenüber, die sich – zum Teil in hochgradig selbstreflexiver Weise – widersprechen.¹⁵

Um einer begrifflichen Verwirrung vorzubeugen, können mit Nünning nun solche Texte als faktuale bzw. fiktionale *Metabiografien* bezeichnet werden, die primär die Bedingungen und Möglichkeiten von Biografie reflektieren, im Unterschied zu den im Folgenden als *biografische Metafiktionen* bezeichneten Werken, die (auto-)biografische Narrative funktionalisieren, um darüber selbstreflexiv die Relation von Erzählen und Erzähltem, von Faktizität und Fiktionalität, von Sinn und Sinnlosigkeit und das grundlegende Problem der Identität in den dargestellten Lebenslaufmodellen zu verhandeln und/oder das erzählte Leben explizit ästhetisieren bzw. fiktionalisieren. Die dergestalt *semiotisierten Biographeme* können dabei sowohl auf reale historische Personen/Leben referieren, als auch vollständig fiktional sein oder ein Hybrid aus beidem.¹⁶ Zusammenfassend lassen sich einige Aspekte, die für biografisches Erzählen im Allgemeinen Gültigkeit haben, resümieren und auf das hiesige Thema hin fokussieren:

1. Für erzähltes ‚Leben‘, ungeachtet, ob fiktional oder faktual, gilt das Gleiche wie für alle ästhetische Kommunikation: Es handelt sich dabei um ein sekundäres semiotisches Modell, dessen Bedeutung auf der Auswahl und Kombination von Zeichen bzw. von narrativ als zeichenhaft funktionalisierten biografischen (mehr oder weniger als real überlieferten Situationen) beruht, denn keine Biografie kann ‚das ganze Leben‘ reproduzieren. Entsprechend werden solche Begebenheiten, Episoden, Prozesse ausgewählt, die als ‚sinnstiftend‘ für das Selbst- (Autobiografie) oder Fremdbild (Biografie) der jeweiligen Persönlichkeit aufgefasst werden können.

¹⁴ Ansgar Nünning, „Narrative und selbstreflexive Strategien (post-)moderner fiktionaler Metabiographien“. In: Peter Braun/Bernd Stiegler (Hgg.), *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Bielefeld 2012, S. 309-348, hier S. 314. Begriff der „biographischen Illusion“ nach Pierre Bourdieu, „Die biographische Illusion“. In: *Bios 1;1990*, S. 75-81.

¹⁵ Ansgar Nünning, „Narrative und selbstreflexive Strategien (post-)moderner fiktionaler Metabiographien“, S. 315.

¹⁶ Ein das hier behandelte Genre betreffendes Beispiel wäre etwa das Mockumentary *FRAKTUS – DAS LETZTE KAPITEL DER MUSIKGESCHICHTE* von Lars Jessen (D 2012), das in dokumentarischem Stil von einer fiktionalen Band der 1980er Jahre erzählt.

2. Dieser Modellcharakter ermöglicht es zudem, dass die zunächst personenbezogenen Informationen eine Gültigkeit bzw. Zeichenhaftigkeit über individuelle Ergehenszusammenhänge, Lebensentscheidungen etc. hinaus erhalten. Implizit oder explizit ist damit eine Doppelkodierung zwischen dem Besonderen, Einzigartigen der individuellen Existenz einerseits und den daraus ableitbaren allgemeinen Erkenntnissen und Lehren andererseits evolviert.
3. Die konventionelle narrative Anordnung biografischer Situationen in einem Lebensbericht setzt zunächst das Konsistenzprinzip voraus: Als ‚sinnhaft‘ bzw. ‚sinnvoll‘ wird dieser dann rezipiert, wenn eine irgendwie geartete zusammenhängende Entwicklung im Sinne eines ‚roten Fadens‘ erkennbar wird, die eine ‚höhere‘ Kausalität selbst dann impliziert, wenn bestimmte einzelne Entwicklungen als zufallsbedingt interpretiert werden. Geschichten, die Konsistenz negieren, indem sie lebensgeschichtliche Episoden ausschließlich als kontingent präsentieren, sind im Kontext postmoderner Diskurse nicht unüblich – ihr Modellcharakter und ihre Bedeutung bestehen dann darin, dass sie den Normalfall des biografischen Erzählens durch die *zeichenhafte Infragestellung* von Konsistenz, Kausalität und Sinnhaftigkeit subvertieren.
4. Mit dem Konsistenzprinzip korreliert die Idee von einer sinnhaften ‚Entwicklung‘. Bezogen auf den Status einer Person kondensiert diese insbesondere im Paradigma der ‚Identitätsbildung‘, der ‚Ich-Werdung‘, die in den Erzählungen stets zwischen Bruch und Einhaltung mit sozialen Normen ausgehandelt wird, wobei Ersterer nur temporär als tolerierbar gilt und tendenziell mit ‚Selbstverlust‘ gewertet ist, Letztere dagegen das soziokulturell Wünschenswerte darstellt und positiv mit ‚Selbstfindung‘ konnotiert ist. Das in obigem Zitat von Bruce Springsteen über Elvis Motto gebende Postulat „Sei du selbst!“ impliziert daher nie das Verletzen hochrangiger Normen, sondern lediglich eine Selbstrealisation im noch akzeptablen Rahmen sozialer Spielräume.
5. Über Lebenslaufmodelle und dargestellte individuelle Entwicklungsprozesse werden damit soziale Normen und Wertesets verhandelt, die auch explizit ideologisiert sein können. Eine völlig konträre Ideologievermittlung über die Lebensdarstellung ein und derselben biografischen Person findet sich etwa in zwei Biopics über Wolfgang Amadeus Mozart: Während *WEN DIE GÖTTER LIEBEN* (Kurt Hartl, D 1942) die Vita des Komponisten im Rahmen heroischer nationalsozialistischer Ideologievermittlung funktionalisiert,¹⁷ feiert *AMADEUS* (Miloš Forman, USA 1984) Mozart als anachronistischen ‚Punk‘, als nonkonformistischen ‚Rockstar‘ seiner Zeit. Darin zeigt sich, dass das erzählte Leben berühmter Personen ideologisch unterschiedlich ver-

¹⁷ Siehe dazu Andrea Winkler-Mayerhöfer, *Starkult als Propagandamittel. Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich*. München 1992 und Michael Wegscheider, *Genie und Mythos: Der heroische Künstlertyp und seine Ästhetisierung im NS-Film. Dargestellt am Beispiel der Filme FRIEDRICH SCHILLER – TRIUMPH EINES GENIES von Herbert Maisch und WEN DIE GÖTTER LIEBEN von Karl Hartl*. München 1993 (unv. Manuskript).

einnahmt werden kann.¹⁸ Gemeinsam ist diesen Biopics dabei eine Ikonisierung der berühmten Person, eine Heldenstilisierung über das Normalmaß einer Würdigung von Lebenswerk hinaus. Die Exzeptionalität der Person muss dann über die biografische Narration in kulturelle Deutungsmuster überführt werden, damit deren Ausnahmestatus als ein ‚vorbildlicher‘ vermittelt werden und sich demgegenüber ‚Verehrung‘ als Modell sozialer Integration einstellen kann.

6. Diesen Sachverhalt reproduzieren auch heute noch viele Biopics über Musiker, die nicht nur Starstatus haben, sondern als Massen-Idole von Millionen Fans ikonisch verehrt werden. Wenn diese exponierten Personen sich dann aufgrund persönlicher Krisen („Sex, Drugs and Rock’n’Roll“) oder politischer bzw. antibürgerlicher Überzeugungen abweichend ‚rebellisch‘ verhalten, entsteht ein Normenkonflikt, der kulturell einen Erklärungs- und Lösungsbedarf evoziert und dann narrativ bewältigt wird oder auch signifikanterweise nicht. Die figuralen Entwicklungsmodelle der hier behandelten ‚Rockstars‘ bewegen sich zwischen den Polen „Helden – Ikonen – Außenseiter“,¹⁹ zu ergänzen wäre ‚Antihelden‘, denn wenn ‚der Held‘ sich integrativen Deutungsansätzen verweigert, wird sein Werdegang als Scheitern eines Antihelden mit tragischer Dimension erzählt und damit kulturell konsistent interpretierbar.
7. Biopics über Stars funktionalisieren in diesem Rahmen häufig wiederkehrende und stark schematische Deutungsmuster für Lebenslaufmodelle wie ‚Aufstieg – Fall – Comeback – unsterblicher Ruhm‘, wobei es zunächst unerheblich ist, ob es sich dabei um Musik-, Film- oder Sportstars handelt.
8. Aus dem untersuchten Korpus ergibt sich, dass konventionelle Biopics und biografische Metafiktionen in den bisher genannten Punkten völlig unterschiedlich verfahren: Während Erstere häufig zu ‚mythischem Erzählen‘ neigen, das zur Reproduktion der vorgenannten Deutungsmuster und zur Idealisierung bzw. Ideologisierung tendiert, stellen biografische Metafiktionen die eigene Erzählpraxis aus und offenbaren damit ihren Konstruktcharakter, was notwendigerweise eine selbstreflexive Distanz zum Erzählten schafft.
9. Eine realistische Faktentreue in Bezug auf die Darstellung des gelebten Lebens ist dabei in keiner der Erzählvarianten Bedingung, wie anhand des Korpus gezeigt werden kann. Wenn es der Kommunikationsabsicht förderlich ist, werden relevante biografische Aspekte ausgeblendet, referenzierte Ereignisse neu kontextualisiert und/oder chronologisch umstrukturiert, um eine aussagebezogene Konsistenz der erzählten Vita herzustellen. Aber das konventionelle Biopic camoufliert in der Regel diese Praxis, während die biografische Metafiktion sie häufig metaisierend als künstlerischen Akt markiert und anwendet, um biografische Konventionen zu subvertieren

¹⁸ Dieser Sachverhalt wird im Zusammenhang mit der Johnny Cash-Biografie WALK THE LINE ausführlicher illustriert werden.

¹⁹ Dies entspricht dem programmatischen Titel des Bandes von Manfred Mittermayer und Patric Blaser u.a. (Hgg.), *Ikonen, Helden, Außenseiter. Film und Biographie*. Wien 2009.

bzw. zu de(kon)struieren. Die daraus resultierenden Semiotisierungsstrategien der Filme können als Verfahren einer Entideologisierung/Entreferentialisierung versus Ideologisierung/Referentialisierung identifiziert werden, wobei sich aus kulturhistorischer Warte betrachtet, gegenwärtig eine Ablösung postmoderner Konzeptionen, die zur biografischen Metafiktion neigt, durch neokonservative Erzählformen vollzieht, die ihren Ausdruck in konventionellen Biopics finden. Diese sprechen aktuell ein großes Kinopublikum an.

10. Wirkungsbezogen ist im behandelten Korpus die Rolle der Musik von immenser Bedeutung, da diese die Filme mit einem hochgradig emotionalisierenden Potenzial ausstattet, das zudem an die extradiegetischen individuellen Musikerfahrungen des Publikums anknüpft.²⁰ Hier zeigt sich eine Tendenz des konventionellen Biopics zur Darstellung der Entstehung dieser Musik und ihrer Performance, die heute häufig durch Schauspieler imitiert wird. Die Qualität/Überzeugungskraft dieser *Imitatio* ist ein entscheidendes Kriterium für den Erfolg des Films, wobei der Reiz im Vergleich von Original und möglichst ‚authentischer‘ Nachahmung besteht. Biografische Metafiktionen dagegen funktionalisieren die Musik häufiger im Kontext von Intermedialitätsdiskursen, die das Verhältnis von Film und Musik zum Thema machen, zum Beispiel dann, wenn inszeniertes ‚Leben‘ und ‚Werk‘ ineinander diffundieren. So werden nicht nur die Songkunstwerke in einer biografiebezogenen Deutungsweise aus dem individuellen Leben heraus erklärt und motiviert, sondern wichtiger: Das gelebte Leben wird durch das Sampling mit dem Werk der Künstler fiktionalisiert, was letztlich intradiegetisch zur Tilgung der Grenze zwischen ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ führt.

2. Musikerleben als filmisches Ereignis

Seit Einführung des Tonfilms entfällt laut Zählungen von George Custen der statistisch weitaus größte Anteil von *Biopics* auf die Sparte der ‚Unterhaltungskünstler‘, denen er alle Musiker subsumiert.²¹ Künstlerbiografien der Mediengattung Spielfilm tendieren schon deshalb zur Selbstreflexion, weil sie häufig die künstlerische Entwicklung und künstlerische Schaffensprozesse zum Thema haben. Je

²⁰ Dennoch soll es hier nicht um Musikanalyse gehen, sondern darum, welche Geschichten über Musiker und Musik erzählt werden. Zur Analyse von Popmusik siehe Ole Petras, *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*. Bielefeld 2011, zur Analyse von Filmmusik im Besonderen siehe Stephanie Großmann, „Musik im Film“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 30/3-4. 2008, S. 293-320 und [dies.] das Kapitel „Film und Musik“. In: Dennis Gräf/Stephanie Großmann/Peter Klimczak/Hans Krah/Marietheres Wagner, *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2011 (Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik; 3), S. 250-285.

²¹ Vgl. George F. Custen, *Bio/Pics. How Hollywood constructed public History*. New Brunswick, New Jersey 1992, S. 5. In Zahlen: Hollywood-Produktionen zwischen 1927 und 1960 nach Custen: 291 (eng gefasst); weiter gefasst nach Eileen Karsten 1926-1990: 1265 Biopics in englischer Sprache, die in den USA zu sehen waren (inkl. Fernsehproduktionen). Zit. n. Henry M. Taylor, *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Marburg 2002, S. 24.

nach bevorzugtem Medium des biografierten Künstlers sind daher eigen-, inter- oder transmediale Referenznahmen erwartbar. Nach Markus Kuhn sind Biopics

Spielfilme über bedeutende Menschen, die tatsächlich gelebt haben oder noch leben, die also eine außerfilmische Existenz aufweisen. Es ist evident, dass Biopics ihren Reiz zumindest teilweise aus der Größe, Popularität oder Verehrung der Künstler, Politiker und anderer Berühmtheiten beziehen, deren Leben sie erzählen. Biopics müssen das Menschenleben, um es auf die Länge eines Spielfilms (von in der Regel 90 bis 150 Minuten) zu verdichten, in ein narratives Muster einpassen. Dieses Muster verleiht dem repräsentierten Leben eine sinnhafte, häufig teleologische Struktur; es wird bewertet, interpretiert und mit Bedeutung aufgeladen, was bis zur Idealisierung oder ideologischen Verklärung des repräsentierten Menschenlebens führen kann.²²

Biopics²³ über *Rockstars* weisen demgegenüber aber noch weitere Besonderheiten auf: Erstens sind die referenzialisierten historischen Personen Massen-Idole, deren Biografie und Werk wie im Fall von Elvis Presley, Johnny Cash, Bob Dylan, Jim Morrison und Freddie Mercury zum populärkulturellen Wissen des 20. Jahrhunderts zählen.²⁴ Schon die Exzeptionalität des Stars an sich steht in einem Widerspruch zur Ordnung, aber als ‚Rock‘-Stars im Besonderen bezeichnen die Biografierten zweitens in radikaler Weise abweichende Personen- und Kunstkonstrukte: Im Rockstar scheint sich der im Sinne Nietzsches dionysische Künstler zu realisieren, die „ewige und ursprüngliche Kunstgewalt“, wie obigem Motto zu entnehmen ist. Gezeigt werden musikalische Rebellen und Visionäre, die mit dem Image von „Sex, Drugs & Rock’n’Roll“ assoziiert, ein explizit exzessives, entgrenztes und antibürgerliches Lebensmodell zeichenhaft repräsentieren.²⁵ Dabei

²² Marcus Kuhn, „Biopic“ In: Marcus Kuhn/Irina Scheidgen/Nicola Valeska Weber (Hgg.). *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin, Boston 2013, S. 213f.

²³ Taylor bestimmt *Biopics* wie folgt: „Biopics behandeln in fiktionalisierter Form die historische Bedeutung und zumindest in Ansätzen das Leben einer geschichtlich belegbaren Figur. Zumeist wird deren realer Name in der Diegese verwendet. Dabei muss nicht eine ganze, geschlossene Lebensgeschichte (von der Geburt bis zum Tod) erzählt werden; vielmehr genügt es, wenn der ‚rote‘ Faden der Handlung durch einen oder mehrere Lebensabschnitte einer historischen Person gebildet wird, deren Porträtierung im Mittelpunkt steht.“ Henry M. Taylor, *Rolle des Lebens*, S. 22. In den hier behandelten Metafiktionen steht jedoch eben dieser ‚rote Faden‘ zur Diskussion.

²⁴ Was die *Star-Persona* als ein mediales Konstrukt und Zeichen betrifft, siehe grundlegend Jan-Oliver Decker, *Madonna. Where’s that Girl? Starimage und Erotik im medialen Raum*. Kiel 2005.

²⁵ Unter Genderaspekten handelt sich dabei um ein dominant ‚männliches‘ Narrativ. In Bezug auf Biopics weiblicher Musikstars ähnelt sich zwar die grundlegende Problematik, wie die Darstellung des Weges zum Erfolg und der mit dem Ruhm einhergehenden Diskrepanz zwischen Starpersona und privater Person, die meistens den bekannten stereotypen Mustern folgen (siehe etwa *BACK TO BLACK*, Sam Taylor-Johnson, USA/GB 2024 über Amy Winehouse oder *LA VIE EN ROSE*, Olivier Dahan, F 2007 über Edith Piaf), aber diese Filme bleiben Einzelercheinungen in der Masse von Biopics über männliche Musikstars. Vulgärpsychologisch ließe sich vermuten, dass diese Filme durch einen *male gaze* geprägt sind bzw. durch solche Männerfantasien, die den Star-Mann umjubelt von weiblichen Fans und exponiert unter anderen Männern als Belohnung für künstlerische

soll es nicht um eine Diskussion musikalischer Genres gehen, denn hier ist weniger relevant, in welcher konkreten Musikrichtung die hier behandelten Filmhelden Popularität erlangt haben, als die *Zeichenhaftigkeit des Rockstarimages*, zumal diese sich gerade durch Genre Grenzen überschreitende oder sprengende Werke zwischen Rock, Blues, Folk, Country, Gospel, Oper etc. hervorgetan haben, sich also auch in dieser Hinsicht nicht Konventionen und Kunstnormen unterordnen wollten.

Als Ableitung von ‚Rock’n’Roll‘ zeichnet sich das Genre jedenfalls schon in seinen Ursprüngen wesentlich durch die grenzüberschreitende Aufnahme ‚schwarzer‘ und ‚weißer‘ Musiktraditionen und -genres aus, überwindet also zumindest künstlerisch die in den 1950er Jahren in den USA noch geltenden Rassentrennungen. Der Sachverhalt, dass sich mit Elvis ein junger ‚Weißer‘ genuin afroamerikanische Musikgenres aneignete und die Songs mit entgrenzten körperlichen Bewegungen performte, die als offen sexualisiert angesehen waren, kann als Verstoß gegen die herrschende ‚weiße‘ Ordnung und als paradigmatischer Einschnitt in der Geschichte der Musik und der Populärkultur kaum überbewertet werden. Elvis Presley mag zwar nicht der erste Künstler gewesen sein, der damit hervortrat, aber der einflussreichste, der mit einem beispiellosen Erfolg als erstes musikalisches Massenidol und mit seiner Vita, die im Nachhinein an der Fallhöhe antiker Heldendramen gemessen wurde, die Vorstellung vom weißen, männlichen Rockstar prägte.

Im Sinne Jurij Lotmans lässt sich das Leben eines Rockstars demzufolge als ein *ereignishafter Zustand* per se beschreiben, denn wenn Entgrenzungen und Normverletzungen definitorisch für das Rockstarimage sind, entsteht eine krisenhafte Konfrontation des Ichs mit der sozialen Ordnung.²⁶ Aber das kompromisslose Ausleben der exzeptionellen Persönlichkeit, welches letztlich nur das im

sches Schaffen sehen möchten. Hinzukommt, dass die Figur des ‚Rockstars‘ mit dezidiert männlichem Pathos aufgeladen ist. So erscheint es fast als Kommentar zu diesem Sachverhalt, wenn in der aktuell vierten Verfilmung des Musicals *A STAR IS BORN* (Bradley Cooper, USA 2018) der Aufstieg des weiblichen Superstars mit einem Abstieg des männlichen Stars korrespondiert. Als ein männliches Stereotyp entlarvt auch Greta Gerwigs *BARBIE* (USA 2023) die Vorstellung von dem zur Gitarre singenden Mann, der seine ‚Kunst‘ zur Eroberung des Weiblichen (hier vergeblich) funktionalisieren möchte. Siehe dazu Greta Maria Schlee, *Weiblichkeitskonstruktion in Greta Gerwigs BARBIE – Ein feministisches Statement im Kontext kommerzieller Popkultur*. In: Martin Nies (Hg.), *VZKF Student Research Papers*. No. 12/2024. https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2024/09/VZKF_SRP_No.12-2024_Schlee_Weiblichkeitskonstruktion-in-Greta-Gerwigs-BARBIE.pdf (Abruf 07.04.2025), S. 46.

²⁶ Ein grundsätzlich rebellisches Verhältnis gegenüber der Ordnung ist in einem allgemeinen Begriffsverständnis konstitutiv für das Image des ‚Rockstars‘, worin ein zentraler Unterschied gegenüber dem ‚Popstar‘ besteht. Während ‚Rock‘ ein revolutionäres Potenzial attestiert wird, das die herrschende Ordnung zumindest provoziert, konsolidiert ‚Pop‘ diese Ordnung. Diese Unterscheidungen haben aber nur auf einer ersten naiven Zugangsebene Gültigkeit, da seit Popart und Popliteratur sowie seit Leslie Fiedlers u.a. im *Playboy* veröffentlichtem Vortrag „Cross the Boarder – close the Gap“ (1968) die Hinwendung der Kunst zum Populären ihrerseits einen subversiven Akt kennzeichnet (s. Leslie Fiedler, „Überquert die Grenze, schließt den Graben!“ In: Uwe Wittstock, *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig 1994, S. 14-39). Heute wird ‚Rock‘ eher als erstarrtes Klischee und als ideologisiert betrachtet, während ‚Pop‘ im Kontext postmoderner Ästhetiken als grenzüberschreitend und postideologisch angesehen ist.

gegenwärtigen Hollywoodkino mantra-artig vorgetragene Selbstverwirklichungsnarrativ „Sei du selbst!“ radikalisiert,²⁷ erzeugt auf der Basis der öffentlichen Verehrung für deren musikalische Werke Bewunderung und Verehrung. Daher sind Rockstars im foucaultschen Sinne eigentlich *Heterofigurae*, Andersfiguren, die sich zwar über die Norm erheben, deren Ausnahmestatus aber durch das herausragende ‚Werk‘, durch künstlerische Produktivität und Erfolg legitimiert werden und dadurch offenbar sozial toleriert werden können.

Dennoch tendieren biografische Filme über Rockstars dazu, den exzeptionellen Individualismus des Stars nicht nur durch herausragende Leistungen narrativ zu begründen, sondern diesen entweder zu normalisieren, zu psychologisieren oder zu mythisieren. Dabei gilt als gesetzt, dass jeglicher individualistische Ausnahmezustand nicht dauerhaft lebbar ist und zumindest partiell in Normalisierung überführt, sozial integrierbar und erklärbar gemacht werden muss. Wo dies, wie im Fall von Jim Morrison, offenbar nicht gelingt, wird dessen Biografie eine mythische Deutungsebene als Sinnstiftungsstrategie implementiert.

Konventionelle Biografien folgen dabei oft bestimmten Stationen oder präsupponieren kulturelles Wissen um diese, wenn lediglich auf einen bestimmten Lebensabschnitt fokussiert ist. Grob schematisiert sind das im Fall eines positiv gewerteten Lebenslaufmodells etwa: ein junger Aufstieg zur Popularität aus zu meist sozial widrigen Umständen, eine Krise zwischen öffentlicher Starpersona und privater Person einhergehend mit zunehmenden Exzessen wie übermäßigem Drogen- und Sexkonsum, Steigerung zu Kontrollverlust, Schaffenskrise und Fall, Läuterung einhergehend mit symbolischer Wiedergeburt, häufig inszeniert als triumphaler ‚*Rise like a Phoenix*‘-Moment zu unsterblichem Ruhm, Eintritt in eine neue, reifere künstlerische Schaffensphase, aus der der Star als nunmehr gefestigte Persönlichkeit hervorgeht und sich partiell, soweit der Künstlerstatus es erlaubt, ‚normalisiert‘, was beispielsweise durch soziale und kulturelle Anerkennung in Form von Preisen symbolisiert sein kann. In den nicht wünschenswerten Lebenslaufmodellen folgt auf die Krise der finale Fall. In Bezug auf den Vorbildcharakter der Vita Elvis Presleys für derartige Lebenslaufmodelle stellt Greil Marcus fest:

Elvis Presleys Eintritt in das öffentliche Leben erfolgte mit solcher Urgewalt, daß sich seine Geschichte bald unauslöschlich in die kulturellen Klischees einprägte, die ihr zu entsprechen schienen; seine Geschichte wurde zum Allgemeinplatz, weil sie es bereits war: Geburt in bitterer, ländlicher Armut, Umzug in die Stadt, eine erste Schallplatte für ein lokales Label, beispielloser nationaler und internationaler Ruhm, Skandale, Vergötterung, die Verwandlung eines sonderbaren und bedrohlichen Außenseiters in einen respektablen Bürger, der seinem Land ohne zu klagen diene, Jahre, verbracht mit der willfährigen Produktion schablonenhafter Kinofilme und anspruchsloser Musik, Ehe, Vaterschaft, ein geruhames Leben hinter den Mauern seines Herrensitzes, dann eine erstaunliche Rückkehr, laut und vibrie-

²⁷ Vgl. das Motto gebende Zitat von Bruce Springsteen oben.

rend, und dann ein langsamer, scheinbar unaufhaltsamer Abstieg ... Scheidung, endlose Tourneen, so öde wie seine alten Filme, anstelle von Nachrichten Gerüchte über fürchterliche Dinge, und schließlich ein vorzeitiger Tod.²⁸

Ungeachtet vermeintlicher Realitätsreferenzen auf gelebtes Leben ist der dominierende Aspekt der biografisch referentialisierten Filmerzählungen, dass diese Leben eine ‚Geschichte‘ ergeben, über deren Modellcharakter soziale Normen und Werte vermittelt werden. Die antikonventionellen biografischen Metafiktionen dagegen suchen intendiert den Bruch mit derartig standardisierten und tendenziell moralisierenden Lebenslaufberichten. Sie reflektieren über komplexe Metaisierungsstrategien die Bedingungen und Möglichkeiten biografischen Erzählens sowie der Kunst und unterlaufen damit in der Regel ideologische Deutungsmuster. Auf welche unterschiedlichen Weisen dies geschehen kann, illustrieren die zunächst folgenden Beispiele, bevor chronologisch-logischer kultureller Entwicklung entsprechend die gegenwärtige Rückwendung zu rereferentialisierten, konventionellen biografischen Erzählweisen in den Blick genommen wird. Insbesondere anhand der hier Titel gebenden konträr verfahrenen Biopics über Bob Dylan, *I’M NOT THERE* (Todd Haynes, USA 2007) und *LIKE A COMPLETE UNKNOWN* (James Mangold, USA 2024), lässt sich der gegenwärtige Übergang von postmodernen Erzählverfahren zu *post*-postmodernen Strategien der Rereferentialisierung in Kondensation illustrieren. Aber wie üblich, nimmt auch hier jede Betrachtung des ‚Rockstars‘ ihren Anfang bei Elvis Presley.

3. Biografische Metafiktionen

3.1 Omnipräsenz der Signifikanten – Absenz des Signifikats: Dead Elvis und Memphis in *MYSTERY TRAIN*

Greil Marcus schreibt in *Mystery Train – Der Traum von Amerika in Liedern der Rockmusik*: „Elvis Presley ist eine überragende Figur des amerikanischen Lebens, eine Figur, deren Präsenz, egal wie banal oder vorhersagbar, sich mit *nichts vergleichen* lässt“.²⁹ Jim Jarmuschs Episoden-Film *MYSTERY TRAIN* (USA 1989) schildert in intertextueller Doppel-Referenz auf den Elvis-Song und Marcus’ Standardwerk zur Geschichte der Rockmusik unter anderem die Spurensuche zweier adoleszenter japanischer Elvis-Fans in Memphis/Tennessee, also an dem Ort, an dem die Karriere ihres Idols begann, und wo, so der Mythos, 1954 im *Sun Records Studio* des Produzenten Sam Phillips der Rock’n’Roll ‚erfunden‘ wurde, auch wenn über die tatsächlichen Anfänge des Genres sicher sehr unterschiedliche Auffassungen bestehen. Die Diegese ist ungefähr zur Produktionszeit des Films Ende der 1980er Jahre angesiedelt, Elvis ist absent und tot, folglich ist dies keine Elvis-

²⁸ Greil Marcus, *Dead Elvis. Meister Mythos Monster*. Hamburg 1993, S. 9.

²⁹ Greil Marcus, *Mystery Train. Der Traum von Amerika in Liedern der Rockmusik*. Hamburg ³1994, S. 152.

Biografie. Aber die Stadt, wo alles begann, wird inszeniert als ein nun ‚gottverlassener‘ Ort, der jedoch durchdrungen ist von den Spuren, die die einstige Präsenz des King hinterlassen hat. Die Straßen von Memphis bilden das Koordinatensystem, in dem die Fans sich bewegen und wo sie den Hauch der Musikgeschichte spüren, dabei aber die desillusionierende Erfahrung einer von Elvis verlassenen Welt machen müssen. Nur in den ikonischen Bildern über den Betten des Hotels, welches als Transitraum ein temporäres Zentrum der episodischen Geschichten bildet, ist er medial noch gegenwärtig. Für die weithergereiste Japanerin reinkarniert sich dessen Geist aber in verschiedenen Gestalten verschiedener Zeiten und Kulturen, wie ein Fotoalbum zeigt, das sie mit sich führt. Das tote Idol lebt demzufolge gegenwärtig in Madonna fort und war überdies überzeitlich und transkulturell schon immer gegenwärtig, wovon die Abbilder historischer Büsten Zeugnis ablegen (s. Abb. 1).



Abb. 1: Elvis-Reinkarnationen in MYSTERY TRAIN³⁰

Als ein selbstreflexives und selbstreferentielles Spiel mit der Zeichenhaftigkeit von Elvis erweist sich der Film postmodernen Diskursformationen verpflichtet, insbesondere da das Idol nur noch als mediales ‚Bild‘ und als ‚Geist‘ präsent ist. Denn als Wiedergänger erscheint er in einer Episode einem Mädchen, dem Elvis *nichts bedeutet*, während die, die in religiöser Verehrung ihren Lebenssinn in seiner Person und Geschichte sucht, ohne diese metaphysische Manifestation

³⁰ Jim Jarmusch, MYSTERY TRAIN (USA 1988), eigene Screenshots, ab 0:22. Hier werden die Synchronfassungen der Filme zitiert, die im deutschen Sprach- und Kulturraum rezipiert worden sind. Aus germanistischer Sicht interessieren insbesondere die in unseren Kulturraum transponierten Bedeutungen der Filme. Konsequenterweise sind diese allerdings gegenüber den Originalfassungen wiederum als eigenständige ‚Texte‘ zu betrachten, da sie – intendiert oder nicht intendiert – übersetzungsbedingt von den Originalfassungen abweichen können.

seiner Fortexistenz heimreisen muss. MYSTERY TRAIN reflektiert gerade über die signifikante Absenz der referenzialisierten Person deren Fortleben als ein Idol im Andenken der Fans, als mediales Image und sinnstiftendes Element amerikanischer Kultur. Weniger als von Elvis und seinem Lebensnarrativ handelt er vom Elvis-Mythos und von der Sinnlücke, die sein Tod hinterlassen hat. Die Absenz des Referenten bzw. in der Terminologie Derridas des ‚transzendentalen Signifikats‘ ELVIS (jedenfalls für diejenigen, die ihm Signifikanz zumessen) macht ihn zu einem radikalen Metafilm über die Signifikanz des Rockstars zwischen Idealisierung und Entidealisierung, zwischen Referentialisierung und Entreferentialisierung, zwischen Sinnstiftung und Dekonstruktion. MYSTERY TRAIN kondensiert das mit dem Begriff der *biografischen Metafiktion* bezeichnete Konzept: Der Film ist durchdrungen von der lediglich noch präsupponierten Biografie und der Musik des Stars, ohne davon zu erzählen. Vielmehr werden diese zum Vehikel einer eigenständigen Geschichte über eine postmoderne, sinnentleerte Welt und eine scheinbar beliebige Auswahl in diese hineingeworfener Subjekte.

3.2 Die Pforten der Wahrnehmung – Metaisierung und Mythisierung in THE DOORS

Demgegenüber begegnet Oliver Stones Film THE DOORS dem Problem der Fragwürdigkeit einer zusammenhängenden biografisch-wahrheitsreferenzierten Lebensdarstellung im Kontext postmodernen Denkens mit einer gänzlich anderen Erzählstrategie. Indem er der Biografie Jim Morrisons ein mythisches Analogon als zusätzlichen sinnstiftenden ‚roten Faden‘ einschreibt, wird sein Gegenstand explizit und signifikant *überästhetisiert*, wobei ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ hier ineinander diffundieren, bis die Grenzen zwischen Songzeichen und Biografie getilgt sind.

Die sukzessive Entgrenzung des drogenabhängigen Rockstars, der bis zu seinem Tod im Jahr 1971 hypnotisch-psychedelische und hoch poetisierte Lieder verfasste, die rekurrent vom Dionysischen, von Schamanismus, Rausch, Sex, Chaos und Tod handelten, wird in Referenznahme auf Nietzsches Schrift über das Apollinisch-Dionysische, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, als ein *Dionysierungsprozess* erzählt. Dieses aus der internationalen Literatur der Moderne hinlänglich bekannte Modell, wie es sich in der Dekadenzliteratur der Jahrhundertwende findet, entspricht dabei dem Selbstentwurf Morrisons zwischen Satyr und Reinkarnation des Gottes selbst, der durch die „Doors of Perception“ (von diesem Aldous Huxley-Zitat rührt der Name der Gruppe) zur ‚anderen Seite durchzubrechen‘ anstrebt, wie es in dem Song *Break on through (to the other Side)* programmatisch verkündet ist.³¹

³¹ Vgl. ausführlich dazu Bill Osborn, „The Doors to Dionysos: The Nietzschean Jim Morrison“, <http://thenietzscheanjimmorrison.blogspot.com/2011/01/doors-to-dionysos-nietzschean-jim.html> (Abruf 20.04.2025). Bei der Gründung lässt der Film Ray Manzarek ‚Dionysos‘ sogar als Bandnamen erwägen, vgl. Oliver Stone, THE DOORS (USA (1991), 0:16. *The Doors*-Mitglied John Densmore sagte 1971, nach Morrisons Tod, „Nietzsche killed Jim“. Vgl. Aimee Ferrier, „How Friedrich Nietzsche influenced The Doors frontman Jim Morrison“. In Far Out Magazine vom 22.11.2023.

Zwischen düsterer Lyrik, Beschwörungen des Chaos und rhythmisch stampfender Rockmusik, mit dem Konsum bewusstseinsweiternder Drogen und ritualisiertem Sex inszeniert der Film die Konzerte der Doors als orgiastische Feste, bei denen die Fans als dionysische Schwärmer die Bühne erobern, dort nackt um ein Feuer tanzen und den mit scharrendem Bocksfuß tanzenden Morrison in ihren Reigen aufnehmen. Dabei ist die zunehmende und sichtlich überinszenierte Adipositas des Künstlers in diesem Kontext als Zeichen dionysischer Maßlosigkeit und physischer Entgrenzung semantisch funktionalisiert. Auch wenn es den am Bühnenrand positionierten Polizisten nicht gelingt, die ‚mythische Verschmelzung‘ des Stars mit der Masse zu verhindern,³² das ersehnte Zerstückeln des unter seiner Identität leidenden Gottes durch die Fans nach mythischem Vorbild, das nietzscheanische Zerbrechen des *principium individuationis*, findet nicht statt. Wegen der normwidrigen Exzesse bei den Konzerten entzieht sich Morrison einer drohenden Haftstrafe durch eine Flucht nach Paris, wo er schließlich aus nicht abschließend geklärten Gründen in der Badewanne zu Tode kommt. Diese Szene kodiert der Film mehrfach: als Zitation des Bildes von Jacques-Louis David, das den Märtyrertod des Revolutionärs Marat zeigt und als das Verschwinden des Geistes eines indianischen Schamanen aus seinem Körper. Im Tode ist Jim Morrison zudem in Umkehrung des Endes von Oscar Wildes *Dorian Grey* wieder magisch erschlankt, jung und schön.³³ Die abschließend auf seinem in nicht ferner Nachbarschaft zu Wildes Grab befindlicher Ruhestätte gezeigte Büste indiziert sodann seine Apotheose (vgl. Abb. 2):



Abb. 2: Apotheose: 1. Dionysos-Skulptur; 2. Jim Morrison in *THE DOORS*; 3. Steinerne Büste Morrisons auf dem Grab in Paris in der Schlusszene von *THE DOORS*³⁴

Diesem in Morrisons Vita eingeschriebenen ‚roten Faden‘ eines Dionysierungsprozesses als einem daseinserhöhenden sinnstiftendem Prinzip sind also mit Zeichen aus dem Schamanismus amerikanischer Ureinwohner und der Kunst post-moderner Mehrfachkodierung entsprechend weitere Deutungsangebote implementiert (vgl. die Präsenz des Geistes des Schamanen auf der Bühne in Abb. 3).

<https://faroutmagazine.co.uk/how-friedrich-nietzsche-influenced-the-doors-frontman-jim-morrison/> (Abruf 20.04.2025).

³² Ebd., 1:31, 1:45, 1:50 und 1:52.

³³ Ebd., 2:06.

³⁴ 2.1 Dionysos, griechische Skulptur, Virtual Museum: <http://dardel.info/museum/Museum4.html>; 2.2 Screenshot *THE DOORS* 0:46; 2.3 Screenshot *THE DOORS* 2:07.

Das Konstrukt der Person und die Diegese sind damit organisiert durch zwei korrespondierende sinnstiftende Systeme unterschiedlicher kultureller Provenienz. Mythen der alten Welt werden dabei mit jenen der neuen Welt verbunden. Szenen, wie die Initiation Morrisons und die geistige Inbesitznahme durch den Lizard King, den Echsenkönig, in einem Höhlenraum sind aber gar nicht mehr an ihrem Realitätsbezug zu der Referenzperson oder deren Geschichte messbar, sondern fungieren nur noch als ein selbstreferenzielles Spiel mit Zeichen aus dem Universum der Doors-Songs und der Lyrik Jim Morrisons beziehungsweise dessen psychedelischen Selbstentwürfen, womit der Film die Grenze zwischen Künstler und Werk tilgt.



Abb. 3: Bühnentanz mit dem Geist des Schamanen in *THE DOORS*³⁵

Diese doppelte Inkorporierung durch Dionysos/Lizard King und der personeninterne Konflikt von apollinischem Dichter und dionysischem Musiker verweist auf die Konzeption eines unheilbar fragmentierten Ichs, dessen Leben im dauerhaften Krisenzustand tragische und transzendente Dimensionen eingeschrieben werden. „Die Leute wollen was Heiliges“, sagt Morrison in *THE DOORS*, aber ein Sinnangebot für das postideologische Zeitalter bietet der Film trotz der Organisation des erzählten Geschehens durch zyklische Strukturen, zukunftsweisende Vorausdeutungen und mythische Kohärenzen etablierende Montage- und Überblendungstechniken dennoch nicht. Zwar erscheint die in TV-News-Bildern intradiegetisch medial rekurrent repräsentierte Gegenwart der 1960er Jahre mit Vietnamkrieg, politischen Attentaten und den Charles Manson-Morden als ein dionysisches Zeitalter von Krieg und Zerstörung und somit implizit als Auflösung von Kultur in Chaos, so, wie auch schon Francis Ford Coppolas Vietnamfilm *APOLYPTIC NOW* (1979) die mit dem Krieg einhergehenden ethischen Entgrenzungen ästhetisiert hatte und seinen Film mit dem Doors-Song *The End* beginnen ließ. Aber in *THE DOORS* ist es gerade die stets präsente Dimension medialer und metafiktionaler Selbstreflexion, die eine ungebrochene Lesart der filmischen Geschichte als eine biografisch sinnstiftende Identifikation mit dem Mythos unterläuft. Denn den Beginn der Narration bildet ein collageartiger Filmessay im Film, den der Filmstudent Jim Morrison an der UCLA gedreht hat und der intradiege-

³⁵ *THE DOORS*, 1:30.

tisch bereits den Nietzsche-Diskurs in Verbindung mit einem als Schamanen bezeichneten Hitler im Sinne eines Beschwörers der Massen einführt und dem so der spätere Rockstar als charismatischer Verführer seiner Fans analog gesetzt werden kann. Die Kritik dieses Filmes im Filmkursus und die Verweigerung einer Auskunft des *Regisseurs* Morrison über dessen Bedeutung, sowie Verweise auf die filmische Ästhetik der Zeit und der Sachverhalt, dass der Regisseur von THE DOORS, Oliver Stone, den Filmprofessor darstellt, der Morrison unterrichtet, etabliert eine metaisierende selbstreflexive Ebene in der biografischen Erzählung, die diese als ein künstlerisches, filmisches Biografiekonstrukt exponiert, das die Repräsentation des Künstlers zum selbstreferenziellen filmischen Zeichen werden lässt. Hierzu beobachtet Jan Distelmeyer, dass die Morrison-Figur in The Doors das Filmstudium abbricht, welches der reale Morrison „nachweislich mit einem regulären Abschluss beendete“, weil, so Distelmeyer, das „verzweifelte Versuchen und Scheitern auf dem Weg zur Bestimmung [...] zur obligaten Odyssee der romantischen Künstlergestalt“ gehört.³⁶ Dieser Metadiskurs gipfelt in einem Zeigeakt von Marshall McLuhans medientheoretischer Schrift „Understanding Media“,³⁷ deren prominenteste Sentenz bekanntlich lautet: „Das Medium ist die Botschaft“. Im Hinblick auf die filmische Gesamtbedeutung fungiert diese Sequenz als eine *mise en abyme*. So wird schon zu Beginn der Handlung für das medientheoriekundige Publikum eine übergeordnete Lesart des Filmes etabliert, der zufolge entscheidender als der Anspruch einer realitätsreferentiellen Künstlerbiografie ist, wie der Film diese durch Deutungsmuster zugleich moderner abendländischer Philosophie und indigener uramerikanischer Mythen sinnhaft überlagert, um schließlich das ganze Biografiekonstrukt metaisierend und selbstreflexiv als filmische Artistik zu entlarven und damit als Spiel der Zeichen zu dekonstruieren. Und dies wird eben spätestens dann augenfällig, wenn zu Filmende der Anblick des im Tode verjüngten Jim Morrison in der Pariser Badewanne in der oben dargestellten Weise mehrfachkodiert ist.

Nicht zuletzt durch die Analogiebildung der Massenverehrung Hitlers mit dem Fankult um den ‚dionysischen Schamanen‘ Jim Morrison ist aber ferner durchaus auch eine (pseudo-)kritische Deutungsebene des Rockstarkults und des ihn umgebenden Pathos impliziert, der so als populärkulturelle Fortführung eines politischen Phänomens des ‚dionysischen‘ 20. Jahrhunderts angesehen werden kann (und der erst im DJ seinen postmodernen Konterpart finden wird). ‚Pseudokritisch‘ deshalb, weil sich der Film in keiner Weise davon frei macht, Begeisterung für seinen Star zu vermitteln. Jim Morrisons Lebensweg von der mystischen Begegnung mit einem Schamanen als Kind über die Aufnahme künstlerischen Schaffens bis zu seinem frühen Tod wird gerade durch dessen ästhetische Überhöhung und die Inszenierung einnehmender Bühnenperformances mit außerordentlichem Pathos aufgeladen, für das die McLuhan-Referenz eher als eine voraussetzende Rechtfertigung aufgefasst werden könnte. So fragt sich im Sinne des re-

³⁶ Jan Distelmeyer, „Du bist ein Dichter und kein Rockstar“. Der Mythos Jim Morrison in Oliver Stones THE DOORS“. In: Bernd Kiefer/Marcus Stiglegger (Hgg.), *Pop & Kino: Von Elvis zu Eminem*. Mainz 2004, S. 203.

³⁷ THE DOORS, 0:10.

semiotisierenden Diktums von Penn Jillette, „The Medium ist not the Message – the Message ist the Message“, welche Aussagen eigentlich durch den Film vermittelt werden sollen und hier konkurrieren eben einerseits das postmoderne Spiel der Zeichen, das sich selbstreferentiell eines Lebensnarrativs bemächtigt, und andererseits die mythische Überhöhung der referentialisierten Star-Persona und ihrer das Chaos begrüßenden und, wie in Morrisons frühem Filmkunstwerk offenbar wird, daher von Hitler faszinierten Botschaften, der dort wie Morrison selbst mit einem Schamanen identifiziert wird.³⁸ Die im Postmodernismus so formelhaft gewordene Strategie einer Doppel- oder Mehrfachkodierung von Text, die konkurrierende Deutungen simultan zulässt, ist hier nur oberflächlich betrachtet Indiz einer postideologischen Aussageverweigerung. Denn die Kamera ist stets fasziniert von ihrem Objekt, so wie der Ton von der elektrisierenden Musik und beschwörend vorgetragener Lyrik. Kamera- und Mikrofoneinheit werden so zu filmischen Pforten der Wahrnehmung nicht zuletzt auf ein elitäres exzeptionelles Individuum, das die „andere Seite“ und „das Ende“ predigt, um im Tode schließlich selbst zum Mythos zu transzendieren. In diesem Sinne sind auch metaisierende Filme wie APOCALYPSE NOW und THE DOORS ideologisch durchaus nicht unproblematisch: Zwar gerieren sie sich mit ihren palimpsestartigen Strukturen und intertextuellen Verweisen an der Oberfläche als immanente Kunstwelten, sind dabei aber in ihren imposanten Inszenierungsweisen mit ungebrochenem Pathos fasziniert von dem, was sie vorgeblich kritisieren.

3.3 „Ich ist ein anderer“ – Die Vielheit Bob Dylans als Anti-Biografie in I’M NOT THERE

Todd Haynes führt in seinem Anti-Biopic I’M NOT THERE (USA 2007) die biografische Metafiktion auf eine neue Ebene, indem er sich seinem Gegenstand mit denkbar größtmöglicher Differenzierung, Distanz und auch Kritik zu nähern sucht. So bleiben Star-Persona und Werk Bob Dylans rätselhaft, ungelöst widersprüchlich, zugleich absent und stets präsent, wenngleich in vollständig anderer Weise als der Geist von Elvis in MYSTERY TRAIN. Ein Bruch mit biografischen Konventionen ist schon in der Anfangssequenz markiert, wenn der Tod des Rockpoeten erzählt wird,³⁹ womit der Film zeichenhaft einen postmodernen *Tod des Autors/Stars* inszeniert,⁴⁰ obwohl dieser faktisch zum Zeitpunkt der Filmproduktion und auch gegenwärtig noch lebt und musikalisch aktiv ist.⁴¹ Damit aber ist schon eingangs

³⁸ Vgl. ebd., 0:07.

³⁹ Also der Tod derjenigen der multiplen Persönlichkeiten Dylans, die physiognomisch am leichtesten als Bob Dylan-Figuration zu identifizieren ist.

⁴⁰ Zu diesem in der postmodernen Theoriebildung bedeutsamen Konzept siehe Roland Barthes, „Der Tod des Autors“. In: Roland Barthes, *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt am Main 2005 (es 1695), S. 57-63. Und: Michel Foucault, „Was ist ein Autor?“ In: Ders., *Schriften zur Literatur*. Frankfurt am Main 1988, S. 7-31.

⁴¹ Eine eigenständige fiktionale Geschichte über den gefakten Tod des Stars Paul McCartney erzählte im Jahr 2000 Hendrik Handloegters PAUL IS DEAD als Spiel mit Zeichen und Verschwörungstheorien um Biografie und Werk der Beatles. Siehe dazu ausführlich Martin Nies, „Strawberry Fields – Cranberry Sauce: Das Spiel mit Zeichen aus der Popkunstwelt der Beatles in Hendrik

jeder Faktualitäts- und Realitätsreferenzanspruch des Filmes symbolisch getilgt. Der den Künstler untersuchende Pathologe führt sodann das zentrale Narrativ des Films ein: „Er war immer mehr als *ein* Mensch. Da lag er, Poet, Prophet, Outlaw, Fake, elektrisierender Star“.⁴² Im Folgenden ist Dylan in sechs verschiedenen figuralen Repräsentationen dargestellt (vgl. Abb. 4), die als in die Diegese abgespaltene Fragmente seiner selbst auf differente und widersprüchliche Persönlichkeitsanteile verweisen. Hier liegt also signifikant schon keine Einheit der biografischen Person mehr vor. Was die Morrison-Figur in *THE DOORS* ersehnte, die Partikularisierung des Ich, den Bruch des *principium individuationis* im Sinne Nietzsches, ist in *I’M NOT THERE* metabiografisch und als filmisches Bedeutungszentrum präsupponiert.⁴³



Abb. 4: Alias: Figurationen Bob Dylans in *I’M NOT THERE*

Entsprechend wird auf der auditiven und visuellen Ebene Rimbaud als intradiegetische Lektüre zitiert: „Es ist falsch, zu sagen: Ich denke. Man müsste sagen: Ich werde gedacht“, und: „Ich ist ein anderer“.⁴⁴ Damit nicht genug, erscheint Rimbaud intradiegetisch als eine der Figurationen des Folk- und Rockstars. Auch Heinrich Detering schreibt in seinem Buch über den Musiker, Poeten, Filmschaffenden Bob Dylan, der unter stets neuen Pseudonymen und in „changierenden Rollenspiele(n)“ auftritt: „Wer in Dylans Werk nach einem Ich sucht, findet im-

Handloegters Film *PAUL IS DEAD*“. In: Thomas Barth, Christian Betzer u.a. (Hgg.), *Mediale Spielräume*. Marburg 2005, S. 67-76.

⁴² Todd Haynes, *I’M NOT THERE* (USA 2007), 0:02.

⁴³ Vgl. zu diesem Modell der fragmentierten Personenbeschreibung Salvador Dalí, *Dalí by Dalí* (dt.: *So wird man Dalí*, Wien 1974), mit Illustrationen, die der Künstler zu verschiedenen Selbstrepräsentationen zusammenfasste: der „planetarische“, der „molekulare“, der „monarchische“, der „halluzinogene“ und der „futuristische Dalí“, versehen mit Texten des Künstlers zu den einzelnen Sujets.

⁴⁴ *I’M NOT THERE*, 0:32. Nach Brief an Georges Izambard, 13. Mai 1871, bzw. Brief an Paul Demeny, 15. Mai 1871.

mer einen anderen: einen potenzierten Alias in fortwährender Metamorphose“.⁴⁵ Um Nünnings obiges Zitat auf *I'M NOT THERE* anzuwenden, zieht der Film mit seiner Inszenierung der biografischen *personae* in der Tat „gleichsam die folgerichtige fiktionale Konsequenz aus den Einsichten post-strukturalistischer Sprach-, Identitäts- und Biographietheorien und deck(t) damit die „biographische Illusion“ auf“. Dem entsprechend lässt Regisseur Haynes das Bob Dylan-Alias Billy the Kid (das ist die Figuration des ‚Outlaws‘) zum Abschluss des Films sagen:⁴⁶

Ich, naja, ich verändere mich im Laufe eines Tages. Ich wache als eine Person auf und schlafe zu hundert Prozent als jemand anderer ein. Die meiste Zeit weiß ich nicht, wer ich bin. Es ist, als wären gestern und heute und morgen alle zusammen in einem Raum, da weiß man nie was passiert.⁴⁷

Das heißt, in potenziert Form wird noch *innerhalb* einer der filmischen Repräsentationen Dylans die Identität der Person fundamental infrage gestellt und deren Pluralität konstatiert. Und da die Diegese des Outlaw-Handlungsstranges auch die Dimensionen von Zeit und Raum zeichenhaft auflöst (in dessen 19. Jahrhundert finden sich Schnellstraßen und Autos, dazu eine visuelle Überlagerung der amerikanischen Waldlandschaft durch Vietnamkriegsszenen),⁴⁸ ist die figurale Aussage über das Fehlen jeglicher identitärer wie dimensionaler Gewissheiten durch den Gesamtfilm als ein Bedeutungssystem objektiviert.

Eine kohärenzbildende referentialisierende Klammer um die Vielfalt der Figuren und Handlungsstränge bilden lediglich die Songs Bob Dylans, Referenzen auf die Politik und Geschichte Amerikas und eine selbstreflexive Omnipräsenz von Medien. Wenn der Star inmitten von Medienprodukten beim Verfassen eines Songs gezeigt wird (vgl. Abb. 5), wird deutlich, wie sehr das Kunstschaffen hier in medialen und zeithistorischen kulturellen Kontexten verortet ist. Darin verdichtet sich die in den Handlungssträngen mehrfach verhandelte Relation von Kunst und Politik einerseits und einer Auffassung von Kunst als zitierender und spielerisch selbstbezüglicher Semiosphäre andererseits, womit es dem Film im Kern um das Verhältnis von Autorschaft, Kunst und (politischer) Realität geht. Auch im filmischen Discours finden verschiedene Inszenierungsweisen Anwendung, die die eigene Medialität zwischen immanentem Kunstanspruch und Realitätsreferenz ausstellen, wie grobkörnige S/W-Aufnahmen für vermeintlich oder tatsächlich dokumentarisches Material, gefakte Interviews, Spielfilmhandlungen in nicht

⁴⁵ Heinrich Detering, *Bob Dylan*. Stuttgart 2007, S. 8. Christina Keppeler hat die filmischen Figurationen Bob Dylans in *I'M NOT THERE* systematisch beschrieben. Vgl. Christina Keppeler, *Fare Thee Well, Myself! – Identitäts(de)konstruktion in den postmodernen Musikerfilmen I'M NOT THERE und INSIDE LLEWYN DAVIS*. In: *VZKF Student Research Papers*, hrsg. v. Martin Nies; No. 3/2018 (=http://www.kultursemiotik.com/nachwuchsportal/student-research-papers/no-3-2018/), S. 42ff.

⁴⁶ Bob Dylan hat in dem Film *PAT GARRETT AND BILLY THE KID* von Sam Peckinpah (USA 1973), für den er auch den Soundtrack schrieb, mitgespielt, allerdings nicht die Rolle des Billy the Kid, sondern die des „Alias“.

⁴⁷ *I'M NOT THERE*, 2:02.

⁴⁸ *I'M NOT THERE*, 1:14.

realitätskompatiblen Settings, Farbverfremdungen, Fast-Motion-Sequenzen und nicht zuletzt auf der narrativen Ebene eine Short Cuts-Erzählweise, die hier allerdings ohne Vernetzungen der unregelmäßig alternierenden Handlungssegmente der verschiedenen Figuren-Stränge auskommt.⁴⁹



Abb. 5: Intermedia: Medienschaffen zwischen Medien⁵⁰

Trotz dieses Verzichts auf den ‚roten Faden‘ einer kohärenten Lebensgeschichte, gibt es also eine Gemeinsamkeit, die für alle filmischen Repräsentationen Bob Dylans zutrifft: Den sechsmalig modulierten personeninternen Widerspruch zwischen dem Politischen und dem Ästhetischen, zwischen Wahrheitsverkündung und dem selbstreflexiven Spiel mit Zeichen und Bedeutungen.⁵¹ Der ‚Fake‘, der Schwarze Junge,⁵² der den Blues imitiert und sich zugleich als der weiße Protestsänger Woodie Guthrie wiedererfindet, soll, so sagt eine Kritikerin, „endlich in seiner Zeit leben“, von den Krisen der Gegenwart singen, nicht die Topoi des vergangenen Blues und Folk kopieren.

So steht der Film wie seine Bezugsperson in ihren Songs zeichenhaft stets zwischen Referentialität und Entreferentialisierung, zwischen realitätsreferenzierendem Protest gegen die herrschenden Verhältnisse einerseits und postmoderner Selbstreferentialität andererseits: „Es gibt keine Politik – Alles klar, aber was gibt es dann? – Zeichensprache“,⁵³ sagt der dylaneske Filmstar, und der zu Filmbeginn durch den Film gestorbene ‚Rockstar‘ verwahrt sich prinzipiell gegen die Suche nach einer dekodierbaren Bedeutung in seinen rätselhaften Liedern, denn

⁴⁹ Siehe dazu Martin Nies, „Short Cuts. Funktionen und Semantiken alternierenden multifokalierten Erzählens in Literatur und Film der Gegenwart“. In: Moritz Baßler/Martin Nies (Hgg.), *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2018, S. 21-38.

⁵⁰ Eigener Screenshot, *I'M NOT THERE*, 1:27.

⁵¹ Vgl. ebd. 1:26.

⁵² „‚Schwarz‘ wird hier großgeschrieben, um zu verdeutlichen, dass es sich um ein konstruiertes Zuordnungsmuster handelt und keine reelle ‚Eigenschaft‘, die auf die Farbe der Haut zurückzuführen ist“. Siehe Jamie Schearer/Hadija Haruna, *Über Schwarze Menschen in Deutschland berichten*. Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD) <https://isdonline.de/uber-schwarze-menschen-in-deutschland-berichten/> (Abruf 24.03.2025).

⁵³ *I'M NOT THERE*, 1:22.

„Ihre Bedeutungslosigkeit ist heilig“.⁵⁴ Wenn, wie Jim Morrison in *THE DOORS* sagte, die Leute etwas Heiliges wollen, so ist dieses ‚Heilige‘ in diesen beiden Rockstar-Filmen stets ein Heiliges nicht im christlichen, sondern im dionysischen Sinne: im Falle des Morrison-Biopics die mythische Destruktion und Apotheose des Ich, im Falle des Dylan-Biopics die zeichenhafte Dekonstruktion von ‚Biografie‘ und dem ‚Prinzip der Individualität‘.

I'M NOT THERE hat die biografische Metafiktion zeichenhaft an ihr logisches Ende geführt, indem der biografische Pakt einer Referenz auf ‚die reale Person‘ Bob Dylans spielerisch verweigert (und zugleich freilich durch dessen den Film umspannendes WERK identitär substituiert) wird und ‚Identität‘ auf einer philosophischen Deutungsebene des Filmes pluralistisch fragmentiert und fundamental infrage gestellt ist. ‚Bob Dylan‘ wird damit zu einer lediglich werkimmanenten Autor-Instanz, die zugleich zu Beginn durch den Film mit der Figur des „Rockstars“ (mit der intradiegetisch größten physischen Ähnlichkeit gegenüber dem Vorbild verkörpert von Cate Blanchett) symbolisch getötet wird. Die derart sich konstituierende Doppelkodierung des Filmes zwischen Referentialisierung und Entreferentialisierung biografischer Zeichen in Einheit mit seinem äußerst komplexen Aufbau, den vielschichtigen Referenzebenen und darüber hinaus einer stilistischen Imitation von Regisseuren wie Fellini und Godard in den einzelnen Erzählsegmenten erreicht einen maximalen Grad der Metaisierung. Anders als Oliver Stones *THE DOORS*-Film entgeht *I'M NOT THERE* so auch der Ideologiefalle der pathetischen Überhöhung des biografierten Subjekts. Außerdem relativiert und rechtfertigt der Film nicht die negativ dargestellten Allüren bzw. Exzesse seines Stars sowie seinen tiefen Zwiespalt zwischen politischer Rebellion und postmoderner Sinnlosigkeitsattitude und nimmt so eine ambivalent-distanzierte Haltung gegenüber dem Objekt seiner artistischen Auseinandersetzung ein. Neben dem dekonstruierten ‚Star‘ bleibt nur das ‚Werk‘ bestehen, Songs ‚für die Ewigkeit‘, die abgesehen vom titelgebenden, von Bob Dylan selbst gesungenen *I'm not there* in Korrespondenz mit der filmischen Bedeutung als Coverversionen von diversen Musikern aus dem Bereich des Alternative Rock interpretiert werden, bis der Film signifikant mit einem grobkörnig visualisierten Mundharmonikasolo abschließt und sich damit musikalisch noch der sprachlichen Bedeutungsebene der Songs entledigt.

3.4 Musikkünstler als Antihelden und Bob Dylans Anti-Biografie zweiter Stufe in *INSIDE LLEWYN DAVIS*

2005 und 2007 erscheinen mit *LAST DAYS* (Gus Van Sant, USA 2005) und *CONTROL* (Anton Corbijn, GB 2007) zwei Filme, die den ‚Rockstar‘ als Antihelden darstellen, indem sie den frühen Tod ihrer biografischen Vorbilder, Kurt Cobain/Nirvana

⁵⁴ Ebd., 1:59. Zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Dylans Songpoesie im deutschsprachigen Raum siehe exemplarisch Axel Honneth/Peter Kemper/Richard Klein (Hgg.), *Bob Dylan. Ein Kongreß. Ergebnisse des internationalen Bob Dylan-Kongresses 2006*. Frankfurt am Main ³2016 und Knut Wenzel (Hg.), *Code of the Road. Dylan interpretiert*. Stuttgart 2013.

bzw. Ian Curtis/Joy Division als ein Scheitern am Ruhm und als Bruch mit den Genrekonventionen des Biopics erzählen. In betont intimer Erzählweise zeigen sie die noch jungen Künstler, die sich als vor der Band exponierte ‚Frontmänner‘ dem Erwartungsdruck der Öffentlichkeit nicht gewachsen fühlen. Drogenmissbrauch und eine als unlösbar empfundene Krise zwischen Star-Persona und Privatperson führen bei Blake, einer fiktiven Inkorporation Cobains,⁵⁵ in den dargestellten „letzten Tagen“, die er in einem zunehmenden psychischen Delirium verbringt, zu seinem mutmaßlichen Drogensuizid. Gerade durch die Intimität der Erzählweise von dem Verfallsprozess des durch physiognomische und biografische Analogien referenzierten Idols der 1990er-Grunge-Bewegung wird dabei eine größtmögliche Distanz erzeugt. Dem Kinopublikum, welches die filmische Nähe zu dem verehrten Star sucht, wird ein maximal befremdlicher Anblick geboten. Zwar ist die Präsenz der Person in diesem Film von großer Intensität, aber zugleich bleibt sie völlig unnahbar, da sie intradiegetisch jede sinnvolle Kommunikation verweigert. Auch über das Werk, die Musik Nirvanas, wird keine Identifikationsmöglichkeit für die Fans angeboten, da diese nur in wenigen unzusammenhängenden Gitarrenriffs im Kontext einer uninspirierten Improvisation durch analoge Sounds referenziert wird. Stattdessen ist auf einem Fernseher in einem leeren Zimmer ausführlich das Musikvideo „On bended knee“ der Boygroup *Boyz II Men* als Film im Film präsentiert.⁵⁶ Damit erhält diejenige hoch kommerzialisierte, harmoniesüchtige Popmusik der 1990er Jahre einen symbolisch leeren Raum, zu der sich Grunge, als die dekonstruktivistische, ‚schmuddelige‘ Variante des synthesesizergestützten 80er-Jahre-Mainstream-Rock, einmal als Antithese verstand. Die Metaisierung des filmischen Biopic-Genres ist dabei nicht wie in *I’M NOT THERE* expliziert, sondern vollzieht sich implizit über die Negation des Idolcharakters des Stars, durch die Verweigerung einer Erfolgsgeschichte, aber auch einer Mythisierung des Todes, wie sie etwa Jim Morrison in *Oliver Stones THE DOORS* widerfuhr.

CONTROL erzählt dagegen in ruhigen, spröden Schwarzweißbildern eine Geschichte um Liebe und Kontrollverlust, die zunächst auch ohne den Starstatus ihres Protagonisten auskäme, ginge es nicht zudem um die psychische Problematik einer introvertierten Persönlichkeit, die die Bühnenpräsenz bei aller Liebe zur Musik zu einer ihr wesentlich fremden Selbstaussstellung zwingt. Der Film verweigert sich ebenfalls stereotypischen Mythisierungsversuchen, indem er Ian Curtis, Sänger der englischen Band Joy Division, von seiner Adoleszenz über Heirat, Vaterschaft, Erkrankung an Epilepsie, Bühnenerfolge bis zu seinem frühen Suizid mit 23 Jahren in wiederum intimer Weise vornehmlich als Privatmensch zeigt, während die Geschichte der Band und ihres zunehmenden Ruhmes zu einem nebensächlichen Narrativ wird, das aber die Virulenz der persönlichen Krise motiviert, welche sich in epileptischen Anfällen des Sängers auf der Bühne äußert. Obwohl dies biografischen Fakten über Ian Curtis folgt, wird die Epilepsie hier

⁵⁵ In den Credits wird die Referenz wie folgt aufgelöst: „Although this Film is inspired in part by the last days of Kurt Cobain, the film is a work of fiction and the characters and events portrayed in the film are also fictional“. Gus Van Sant, *LAST DAYS* (USA 2005), 1:30.

⁵⁶ Ebd., 0:32.

darüber hinaus als Signum des Kontrollverlustes über das eigene Leben gedeutet. „Existenz“ ist das erste Wort des Films und verweist damit auf eine über das individuelle Schicksal hinausgehende basal-menschliche Reflexionsebene.⁵⁷ Mit dem intradiegetisch nicht gezeigten Suizid unmittelbar vor Antritt einer USA-Tournee erlangt Curtis dieser filmischen Logik folgend die finale Kontrolle über die eigene Existenz zurück, indem er sich entscheidet, diese zu beenden. Dabei bleibt eine überhöhende Deutung dieses Aktes abgesehen von einer existenzialistischen Daseinsauffassung aus. Denn an die Stelle einer Mythisierung des Stars und seines Todes setzt der Film eine distanzierte Darstellung, die im Unterschied zu *LAST DAYS* den selbstbestimmten Tod zwar durch die Erzählung der Vorgeschichte psychologisch motiviert, aber wie jener darüber jegliche Idolisierung verweigert.

Eine weitere Variante einer Dekonstruktion des Starmythos zwischen identitärer Präsenz und Absenz des biografierten Künstlers repräsentiert Ethan und Joel Coens Film *INSIDE LLEWYN DAVIS* (USA 2013), der ebenfalls nicht vom Ruhm, sondern vom Scheitern der Titelfigur erzählt, wobei der dargestellte Charakter zunächst gänzlich fiktiv ist. Obwohl die intradiegetisch aufgeführte Musik berührt, zeigt das Ausbleiben des Erfolgs, dass der Film sich einer vermeintlichen Logik des Ruhms verweigert, da das katalysatorische Moment einer künstlerischen ‚Entdeckung‘ ausbleibt. Darin finden sich zwar partielle Parallelen zu *ONCE* (John Carney, IRE 2007), der fiktiven Geschichte eines Straßenmusikers, der zum offenen Ende nach London aufbricht, um dort sein Glück zu versuchen, entscheidender aber ist, dass es Llewyn Davis aufgrund der ihm zugeschriebenen Persönlichkeitsmerkmale nicht gelingt, sein künstlerisches Potenzial auszuentwickeln, und ein solcher Aufbruch nicht eigentlich stattfindet.⁵⁸ Zwar reist er einmal nach Chicago, um sich dort bei einem einflussreichen Manager vorzustellen, doch sein Vorspiel bleibt konventionell und ohne neue Impulse für das Folkgenre, sodass der Manager darin „kein Geld“ sieht. Davis ist ein Anti-Star, eine Negativfolie dessen, was *I’M NOT THERE* in Bezug auf Dylan impliziert: dessen Ringen um stetige Erneuerung und einen ‚Willen zum Ruhm‘. So ist *INSIDE LLEWYN DAVIS* stets *ex negativo* auf die Vita Bob Dylans bezogen, wie auch Andreas Borcholte bemerkt:

Für Joel und Ethan Coen war klar: Viel interessanter, als Bob Dylans Geschichte zu erzählen, die ja jeder kennt, ist die Frage, was eigentlich mit den vielen Folkies passierte, die erfolglos blieben. Inspiration lieferte die Lektüre der Autobiografie des realen, fast völlig vergessenen Folkpioniers Dave Van Ronk, auf dessen Karriere der Film lose basiert. „Llewyn dreht sich im Kreis“, sagt Ethan Coen beim Interview im Londoner Soho Hotel und muss schon wieder lachen. „Was will er

⁵⁷ Anton Corbijn, *CONTROL* (GB 2007), 0:00.

⁵⁸ Auch Richard Linklaters Film *SCHOOL OF ROCK* (USA 2003) spielte schon humoristisch mit dem Konstrukt eines mittellosen Musikerantihelden, der dann aber als Rocklehrer für Schüler ‚Karriere‘ macht. So wie die Muster der üblichen Starerfolgsgeschichten dort unterlaufen werden, werden auch die oft stereotypischen Strukturen von Rocksongs zum Thema, die hier ‚schulfähig‘ werden. Das Konzept des Films stellt mit dessen sozialer Institutionalisierung eigentlich die Dekonstruktion von ‚Rock‘ dar.

überhaupt? Einen gewissen Erfolg, ja, aber wie und welcher Form, ist ihm selbst nicht klar“.⁵⁹

Dominik Schmitt benennt die Figur des Llewyn Davis daher in seinem Beitrag als „The Man who wasn't Bob Dylan“⁶⁰ und Christina Keppeler spricht in ihrer vergleichenden Studie zu *I'M NOT THERE* und *INSIDE LLEWYN DAVIS* davon, „dass die Coen Brüder aus dem Zeichenvorrat ‚Bob Dylan‘ zitieren, um einen dichotomen Gegenentwurf von Künstleridentität zu skizzieren“.⁶¹ Sie schreibt weiter:

Indem der Film [Dylan als die; M.N.] metaphorische Anti-These zu Davis einführt und mit extradiegetischen Zitationen versetzt [gemeint ist hier die Filmwerbung, die sich auf das Cover von Dylans Album *The Freewheelin' Bob Dylan* bezieht], wird die Inszenierung des Künstlers und seines Schaffens durch zeitbezügliche Marker und Kontexte angereichert. Darüber hinaus gestaltet sich das Prinzip der Abgrenzung zu Dylan als metareferentielles Mittel, das doppelbödig und mehrfachcodiert die eigentliche Identität Llewyns beschreibt, indem der Film eine neue Ebene des *Nicht-Eingelösten* eröffnet. Dylan personifiziert eben all das, was Llewyn nicht ist; sein Scheitern und Leiden wird nicht kanalisiert. Llewyn schafft es nicht aus seinem künstlerischen Potenzial zu schöpfen. Diese angedeuteten (und implizit vermittelten) Gegensätzlichkeiten erzeugen dabei ein generatives Spannungsverhältnis, das für die Narration identitätsstiftend wirkt. Dies wird spätestens zu Ende des Films deutlich, wenn auch intradiegetisch die metaphorische Anti-These von Davis eingeführt wird und damit letztlich unmissverständlich das „realisiert“ wird, was Llewyn nicht sein kann. Wenn Llewyn brutal niedergeschlagen wird und gleichzeitig im Inneren des Gaslight Cafés ein anderer Künstler die Bühne betritt, so erkennt der Zuschauer sofort, dass es sich dabei um den jungen Bob Dylan handelt, der mit nasaler Stimme und Mundharmonika sein erstes Lied anstimmt.⁶²

Von der zirkulären Struktur, die sich durch die Wiederaufnahme der Anfangsszene am Ende des Films ergibt, abgesehen, ist *INSIDE LLEWYN DAVIS* linear und konventionell erzählt und grenzt sich damit deutlich von der experimentellen frag-

⁵⁹ Andreas Borcholte, „Der Anti-Dylan“. In: *Spiegel Online* vom 01.12.2013. <https://www.spiegel.de/kultur/kino/coen-film-inside-llewyn-davis-odyssee-eines-folksaengers-a-936431.html> (Abruf 31.03.2025).

⁶⁰ Vgl. Dominik Schmitt, „The Man who wasn't Bob Dylan“ – Spiegelungs- und Abgrenzungstechniken in *Inside Llewyn Davis*. In: Derselbe/Stephanie Blum (Hgg.), „*Sorry, you just got Coened*“. *Das postmoderne Kino der Coen Brothers*. Würzburg 2015.

⁶¹ Christina Keppeler, *Fare Thee Well, Myself! – Identitäts(de)konstruktion in den postmodernen Musikerfilmen I'M NOT THERE und INSIDE LLEWYN DAVIS*. In: *VZKF Student Research Papers*, hrsg. v. Martin Nies; No. 3/2018 (= <http://www.kultursemiotik.com/nachwuchsportal/student-research-papers/no-3-2018/>), S. 68.

⁶² Ebd., S. 69.

mentarischen Short Cuts-Technik in *I'M NOT THERE* ab. Damit entsprechen die filmischen Erzählweisen ihrem jeweils verhandelten Gegenstand: Wo *I'M NOT THERE* die Vielschichtigkeit, Komplexität und Rätselhaftigkeit des innovativen, die Musikgeschichte revolutionierenden Dylan strukturell widerspiegelt, tut *INSIDE LLEWYN DAVIS* dies in Bezug auf einen Antihelden, der sich im Kreis um sich selbst dreht.⁶³ Daher ist die konventionelle Erzählweise über einen dem Traditionellen verhafteten Folkmusiker semantisch funktional, aber eine darüber hinausweisende postmoderne Bedeutungsebene ergibt sich hier, wie im Coen-Universum häufig, durch das Spiel mit Fremdreferenzen. Der Diskurs über Präsenz und Abwesenheit, Identität und Nicht-Identität Bob Dylans in *I'M NOT THERE* wird so in *INSIDE LLEWYN DAVIS* durch sein Anti-Imago auf eine zweite Stufe gehoben und durch eine Geschichte des Scheiterns ironisch subvertiert. Dazu Keppeler:

Die postmoderne Identitätsdekonstruktion oder -auflösung wird insoweit angedeutet, dass ein Spiegelungsverhältnis zwischen fiktionalem und metareferentielltem Ich stattfindet. Dadurch drückt sich die Bedeutungssuche als Fortschreibung von Identität durch einen zeichenhaften Abgleichungsprozess [...] aus.⁶⁴

Somit kulminiert das biografische Erzählen in seiner dekonstruktivistischen postmodernen Variante konsequenterweise in der metafiktionalem Anti-Biografie, die sich – wie gezeigt – in unterschiedlichen Ausdrucksformen konstituieren kann: der Abwesenheit des toten Stars bei Jarmusch, seiner fiktionalisierenden Überschreibung durch philosophische, ästhetische und mythische Konzepte bei Stone, der Identitätsdekonstruktion zu einem intermedialen Palimpsest bei Haynes oder durch die Präsentation eines Antihelden im Sinne eines Gegen-Bildes, einem Negativ des Stars, in dem dieser doch stets präsent ist, bei den Coens. Diesen gegenüber erweisen sich gegenwärtig konventionellere biografische Diskursformen als filmisch dominant, die im Folgenden in ihren Grundzügen dargestellt werden.

4. Biografische Rereferentialisierungen im Musikerbiopic der Gegenwart

Mit den großen Erfolgen von *8 MILE* (Curtis Hanson, USA 2003, 1 Oscar), einem Film, der partiell auf der Vita des Rappers Eminem basiert, und des Ray Charles-Biopics *RAY* (Taylor Hackford, USA 2004, 2 Oscars, 4 weitere Nominierungen), das noch in enger Abstimmung mit dem vor Uraufführung verstorbenen Soulstar entstanden war, setzte in den 2000er Jahren neben den noch vom filmischen Postmodernismus der 1980er und -90er Jahre geprägten biografischen Metafiktionen eine Welle von Musikerbiopics ein, die das Leben der referenzierten Star-

⁶³ Eine Bekannte, die von Davis schwanger geworden ist, begründet die geplante Abtreibung mit dessen wesenseigenem Talent zum Scheitern: „Weil alles, was du anfässt, zu Scheiße wird. Als hätte König Midas einen dämlichen Bruder.“ So erhält auch dieser Antiheld eine freilich ironische mythische Dimension. Ethan & Joel Coen, *INSIDE LLEWYN DAVIS* (USA 2013), 0:22.

⁶⁴ Ebd., S. 71.

personen in konventioneller Hollywood-Erzählweise, also weitgehend ohne metabiografische Diskurse und selbstreferentielle Brüche, inszenierten und damit jegliche zeichenkritische Bedeutungsdimension tilgten, damit aber auch ein Stück weit die Selbstbehauptung des Biopic als einem gegenüber dem dargestellten künstlerischen Leben(swerk) eigenständigen Filmkunstwerk aufgaben.

Auch diese Filme konstruieren Biografie in künstlerischer Weise und darüber semiotisch modellbildende Lebensläufe und Bedeutungssysteme, aber sie stellen ihre eigene Gemachtheit nicht mehr aus, sondern neigen dazu, ihre Geschichten als *True Stories* zu behandeln und damit ihre Medialität und ihren Konstruktcharakter zu camouflieren. Damit folgen sie einer in jener Zeit einsetzenden neokonservativen und neorealistischen ästhetischen Trendwende nach der Postmoderne, als deren Schwanengesang hier *I'M NOT THERE* aufgefasst wurde, indem dieser Film noch einmal alle Signaturen der postmodernen Ästhetik verdichtete und radikalisierte. Die konventionellen Biopics dagegen reinstallieren den ‚Star‘ und die Bewunderung für sein Schaffen und Werk, das ausführlicher Gegenstand der Darstellung und auch mitreißender überwältigender intradiegetischer Performance ist. Diese Filme sprechen die Fans und solche, die es werden sollen, an, setzen auf kommerziell erfolgreiche Superstars, deren bekannte Karrierestationen audiovisuell nacherzählt werden. Damit der Idolcharakter des ‚Stars‘ gewahrt bleiben kann, müssen jedoch personeninterne Widersprüche, rebellische Verhaltensmuster und Exzesse der realen Vorbilder in der Regel psychologisch gerechtfertigt und sodann austerapiert bzw. durch ‚Läuterung‘ getilgt werden. Über die dergestalt erzählte soziale Reintegration des exceptionellen Künstlers kann dann modellhaft eine Reinstallation konservativer bürgerlicher Normen- und Wertesets erfolgen.

4.1 Privatisierung und konservative Heimholung Johnny Cashes in *WALK THE LINE*

Insbesondere das Johnny Cash-Biopic *WALK THE LINE* (James Mangold, USA 2005) ist in dieser Hinsicht bis heute modellbildend und ging dabei so offensichtlich moralisierend vor, dass es schon 2007 Gegenstand der Travestie *WALK HARD – THE DEWEY COX STORY* (Jake Kasdan, USA 2007) wurde, die konventionelles Biopic und Metabiografie parodistisch synthetisiert, indem die biografischen Narrative durch Entlarvung genrestereotypischer Erzählmuster der Lächerlichkeit preisgegeben werden. In diesem Kontext werden auch einzelne Allusionen auf Elvis, die Beatles, wiederum auf Bob Dylan⁶⁵ sowie explizit auf die Badewannenszene in *THE DOORS* eröffnet, neben der Titelreferenz auf *WALK THE LINE* sind aber vor allem strukturelle und inhaltliche Parallelen zu dem Johnny Cash-Film zentral.

Dazu gehört ein wesentliches Strukturmerkmal in der Erzählung, das bemerkenswerterweise die derzeit prominentesten Filme des Genres seit *WALK THE LINE*

⁶⁵ Unter anderem beschließt eine Parodie auf die Unverständlichkeit und Komplexität von Bob Dylan-Songs die Credits des Films. In *Farmer Glickstein* heißt es etwa: „Corkscrewed brain waves / Twist and shout / I can't say what this song / is all about.“ *WALK HARD – THE DEWEY COX STORY*, Jake Kasdan, USA 2007, 1:30.

allesamt funktionalisieren: Als narrative Klammer fungiert ein in der Karriere des Stars fundamentales Ereignis, von dem aus ein selbstreflexiver Rückblick auf die Vorgeschichte erfolgt, die sodann linear logisch-chronologisch erzählt ist und in den Filmen in nur leichten Variationen etwa entlang der folgenden Stationen führt: Kindheits-/Jugenderlebnisse mit psychologischer Grundierung der Persönlichkeit und eines lebensbestimmenden Kernkonflikts, Entdeckung des musikalischen Talents, Durchsetzung gegen (zumeist familiäre) Widerstände, Entdeckung und Förderung durch Manager und Produzenten, Erfolg und Starwerdung, Krise in Gestalt von Sex & Drugs-Exzessen und Ausbildung egomanischer Persönlichkeitsanteile, Fall, Läuterung und metaphorische Wiederauferstehung einhergehend mit sozialer Reintegration in Familie, Freunde, Band etc. sowie Erlangen finalen Ruhms durch das initial vorweggenommene Zentralereignis, das in der Schlussituation wieder aufgegriffen wird und den Star erst zur Ikone und somit einem sozial akzeptablen Vor-Bild transzendiert. In *WALK THE LINE* wird diese Klammer gebildet durch den Augenblick der Besinnung vor Johnny Cashs Folsom Prison-Konzert,⁶⁶ in *WALK HARD* durch den Moment vor dem Auftritt zur Verleihung eines *Lifetime Achievement Awards*, in *BOHEMIAN RHAPSODY* den Moment vor Queens legendärem Live Aid-Konzert, in *ELVIS* (Baz Luhrman, USA 2023) über die kohärenzstiftende Rahmenerzählung des Managers ‚Colonel Parker‘, in *LIKE A COMPLETE UNKNOWN* durch Dylans Besuche bei seinem Idol Woody Guthrie und in *ROCKETMAN*, durchaus ironisch, durch eine Suchttherapiesitzung Elton Johns, die er mit einem rotgeflügelten und gehörnten Teufelskostüm bestreitet. Indem die Filme dem Erzählten so je eine zirkuläre Rahmenstruktur implementieren, erweist sich die Binnengeschichte als eine teleologisch auf das im Sinne der filmischen Botschaft zentrale Karrieremoment ausgerichtete Entwicklung, an deren Ende die künstlerische Rehabilitation und/oder die soziale Anerkennung durch Familie und/oder Mentorenfiguren, Band und Fans stehen, wodurch der Konflikt zwischen privater und öffentlicher Person zuletzt ausgeräumt werden kann. Narratives Ziel ist somit in mehr oder weniger expliziter Ausprägung die ‚Bändigung‘ des Rockstars, dessen Normalisierung und finale soziale Integration.

In *WALK THE LINE* geschieht dies durch eine Strategie, die man, wenn nicht als biografiefälschend, so doch als ideologische Selektion bezeichnen muss, da konzeptuell wesentliche chronologisch-biografische Fakten *nicht* erzählt werden, wodurch der Film es so erscheinen lassen kann, als ob das rebellische Potenzial des sog. Country-Outlaws erst durch die erzählte Abkehr von Drogenkonsum und Läuterung sozial kanalisiert und funktionalisierbar geworden wäre. Ausgangspunkt der in der als Erinnerung vor dem Folsom Prison-Konzert 1968 ausgewiesenen, in der Binnengeschichte dargestellten Entwicklung ist ein traumatisierendes Kindheitserlebnis, bei dem Cashs Bruder umkommt und sein Vater ihm das Gefühl gibt, dass das falsche Kind gestorben sei, sodass der folgende Aufstieg zum berühmten Musiker als ein vergebliches Ringen um väterliche Liebe und

⁶⁶ Zur musikhistorischen Relevanz dieses Konzerts siehe etwa Matthias Wohlrab, „Sternstunde im Speisesaal: Legendäres Knastkonzert von Johnny Cash“. *Der Spiegel* online. <https://www.spiegel.de/geschichte/johnny-cash-das-legendaere-knast-konzert-im-folsom-prison-a-1186187.html> (Abruf 10.04.2025).

Anerkennung psychologisch motiviert ist.⁶⁷ Hinzu kommen eine durch tourbedingte Abwesenheiten und Entfremdung begründete Ehekrise, Drogenabhängigkeit und das sich anbahnende Verhältnis zu der bereits berühmten Countrysängerin June Carter, die mit *Ring of Fire* seinen größten Hit schreiben und nach einer christlichen Läuterung Cashes seine lebenslange zweite Ehefrau sein wird. Die Problematik des Künstlers ist damit aber auf die Ebene des Privaten reduziert, egomanische Anwandlungen, Drogensucht, wie überhaupt nicht-normkompatibles Figurenverhalten erscheinen so monokausal aus dem Kindheitstrauma und Mangel an Vaterliebe legitimiert. Was der Film seiner Figur dagegen in dieser Karrierephase nicht attestiert, ist ein politisches Bewusstsein und soziales Interesse. Dies, so setzt es *WALK THE LINE*, erwache erst mit Cashes Drogenentzug, der Verbindung mit June und einer zaghaften Annäherung an den Vater darüber, dass jener zuletzt anerkennt, Johnny könne besser Geschichten erzählen als er selbst. Die Entwicklung von einem an sich selbst leidenden zum sozial engagierten Künstler verdeutlicht der Film anhand eines zentralen Zeichens, für das der „Man in Black“ steht: das Tragen schwarzer Kleidung, das zunächst noch unmotiviert ist: „Du trägst schwarz, weil du nichts anderes zum Anziehen hast?“ fragt June (0:46). Erst mit dem Gefängniskonzert wird das Tragen von Schwarz zu einem Zeichen mit politischem Aussagegehalt, das die Betroffenheit des Stars von den gesellschaftlichen Zuständen und damit sein soziales Erwachen nach Beilegung der privaten Krise semiotisiert.⁶⁸ Damit diese filmische Argumentation funktionieren kann und Cashes Problematik nicht etwa auch als Missmut über die gesellschaftlichen Verhältnisse in den USA ausgelegt werden könnte, muss das umfangreiche sozialkritische Werk des Künstlers vor dem 1968er Gefängniskonzert ausgeblendet werden. Der Song *Folsom Prison Blues* datiert dagegen schon aus dem Jahr 1955 und bereits 1958 spielte Cash ein Gefängniskonzert in San Quentin. Alben wie *Bitter tears – Ballads of the american Indian* über das Leid der indigenen Bevölkerung in den USA und *Blood, Sweat and Tears* über die Lebensbedingungen amerikanischer Arbeiter (beide 1963) statuieren das kontinuierliche und explizit sozialkritische Engagement des Stars während der Früh- und Gesamtzeit seines musikalischen Schaffens, in die auch seine Drogenexzesse fallen.

Das bedeutet, dass *WALK THE LINE* Biografie und Werk des aus ärmlichen Farmerhältnissen stammenden Künstlers mit indigenem Hintergrund bewusst entpolitisiert, um eine eigentlich USA-kritische Dimension seines Schaffens aus der biografischen Narration zu verbannen. Nur, indem dessen Krisenjahre ausschließlich privat motiviert erscheinen und zuletzt in dessen als caritatives soziales Engagement ausgelegten Gefängniskonzerten überwunden werden, kann der Country-Outlaw in Black hier bürgerlichen Überzeugungssystemen reintegriert

⁶⁷ Diese filmische Argumentation ist einer der Hauptreferenzpunkte der Parodie in *WALK HARD*.

⁶⁸ 1971 erläutert Cash explizit die Zeichenhaftigkeit seiner Kleidung in dem Song *Man in Black*: „Well, you wonder why I always dress in black / Why you never see bright colors on my back / And why does my appearance seem to have a somber tone / Well, there's a reason for the things that I have on / I wear the black for the poor and the beaten down / Livin' in the hopeless, hungry side of town / I wear it for the prisoner who is long paid for his crime / But is there because he's a victim of the times“ [...] (Johnny Cash, *Man in Black*, Columbia Records 1971).

werden. WALK THE LINE repräsentiert damit ein Gegenprogramm zu einer bis zu Cashes Tod 2003 vorherrschenden Ikonisierung durch die Gegenkulturen, die über dessen Alterswerk, die *American Recordings I-V* (1994-2003), eine Neubelebung erfuhren, indem die Alben nicht nur ‚harte‘ Texte und ein musikalisches Crossover aus Country, Folk, Gospel, Grunge, Punkrock und Wave boten, sondern auch Cover-Art mit explizit USA-kritischem Gestus, wenn das *Star-Spangled Banner* auf dem Kopf stehend und eine Garten-Freiheitsstatue mit abgebrochenem Arm ohne Fackel präsentiert wurden (siehe Abb.7). Ersteres wird in den USA als Verunglimpfung des zentralen Nationalsymbols angesehen und gilt nur als erlaubt, um einen nationalen Notstand anzuzeigen, Letzteres symbolisiert, dass die USA nicht mehr mit dem ‚Licht der Freiheit‘ identifiziert werden können.



Abb. 6 und 7: Johnny Cash und Zeichen der Gegenkultur: links T-Shirt- und Posterprint mit Mittelfingergeste, rechts rückseitiges Cover der *American Recordings II: Unchained* (1996)⁶⁹

Fast noch eindeutiger ist die Ikonisierung eines 1969 im Gefängnis San Quentin von Jim Marshall aufgenommenen Fotos, das Cash aggressiv mit in die Kamera ausgestrecktem Mittelfinger zeigt und welches bis heute eine vielfältige Verbreitung und weitere Kommerzialisierung erfahren hat, z.B. als T-Shirt- und Posterprint mit dem typischen CASH-Schriftzug der *American Recordings*-Reihe (siehe Abb. 6). Im *Billboard*-Magazin vom 14.03.1998 wurde es von Cash und seinem Produzenten Rick Rubin in einer ganzseitigen Anzeige verwendet, um dem „Nashville music establishment and country radio“ nach einem Grammy-Award für das beste Country-Album für die unterbliebene Unterstützung zu ‚danken‘ – auch hier wieder mit umgedrehter Flagge am linken unteren Bildrand.

Im Ringen um die Deutungshoheit über die Biografie Johnny Cashes stellt der Film WALK THE LINE letztlich den postmortalen Versuch der Heimholung eines Künstlers dar, der sich nicht nur im traditionell konservativen Genre der Coun-

⁶⁹ Abb. 6: T-Shirt- und Posterprint unter Verwendung einer Fotografie von Jim Marshall, aufgenommen bei einem Konzert in San Quentin im Jahr 1969. Urheberrechtshinweis: © HyaDunga, <http://www.redbubble.com/people/HyaDung> (Abruf 13.04.2025). Abb. 7: eigener Scan.

trymusik als ein Grenzgänger erwiesen hat, sondern auch als politische Ikone der Gegenkultur, die zeitlebens für „the beaten down“ eintrat.⁷⁰ Wenn der Film die Entwicklung Cashs als „geraden Weg“ zum Widerstand gegenüber Versuchungen und zu Verantwortung und christlichem Glauben erzählt, dann dient dies letztlich einer konservativen Vereinnahmung, die nur unter Verzicht auf die politische Dimension seines Früh- und Spätwerks sowie überhaupt durch die Fokussierung auf das Private leistbar war. Entsprechend parodiert WALK HARD in seiner finalen Konzertszene genau jene programmatische Reduktion des Künstlers auf eine simple Selbstfindung im Privaten, wenn Dewey Cox bei der Verleihung des *Lifetime Achievement Awards* in dem Song *Beautiful Ride* diese Bilanz seines Lebens zieht:

Now that I have lived
A lifetime's worth of days
Finally I see
The folly of my ways

So listen when I sing of
The temptations of this world
Fancy cars and needles
Whisky, flesh and pearls

And then in the end
It's family and friends
Loving yourself
But not only yourself
It's about the good walk
And the hard walk
And the young girls you've made cry
It's about make a little music everyday 'til you die⁷¹

4.2 Geniekonzept und Psychopathologisierung in LOVE & MERCY

Das Biopic über Brian Wilson (William Pohlad, USA 2014), den kreativen Kopf der Beach Boys, hat unter jenen, die unter dem Paradigma der Rerefentialisierung behandelt werden, einen ästhetischen und konzeptuellen Sonderstatus inne. ‚Psyche‘, ‚Wahrnehmung‘ und ‚Identität‘ des Stars sind hier zwar stets in Koinzidenz mit dem künstlerischen Schaffensprozess behandelt, aber als nicht wünschens- und nachahmenswert psychopathologisiert. Der Film präsentiert seinen Star also nicht als ein Idol, sondern als einen ‚Fall‘. Krankhafte subjektive Sichtweisen Wilsons, die teilweise als Traum- bzw. Wahnsequenzen in surrealistischer

⁷⁰ Die gegenkulturelle Perspektive nimmt etwa Franz Doblere Biografie *The Beast in me – Johnny Cash und die seltsame und schöne Welt der Countrymusik*, München ⁶2004, ein.

⁷¹ WALK HARD, 1:23.

Ästhetik inszeniert sind, konterkarieren die ‚normale‘ Außensicht auf dessen Produktivität und Ergehen. Einer langanhaltenden Schwarzblende zu Filmbeginn sind etwa kakofonisch anmutende, vielschichtig übereinander gelagerte Töne unterlegt, die auf den krisenhaften Bewusstseinszustand des Antihelden vorausdeuten, aber auch bereits Anklänge auf dessen berühmteste surrealistisch-psychedelische Werke *Pet Sounds* (1966) und *Smile* (1967 unv. Fragment/2011 rekonstruierte Fassung in *The Smile Sessions*) enthalten.

Die Diegese gestaltet sich wesentlich über zwei kontrastierte und alternierend montierte, in sich aber linear erzählte Zeitebenen, von denen die frühere der 1960er Jahre mit Brian Wilsons durch das *Rubber Soul*-Album der Beatles (1965) inspirierten Ideen zu *Pet Sounds* einsetzt, das um die Jahrtausendwende vom *Rolling Stone Magazine* als das zweitbeste Album ‚aller Zeiten‘ nach *Sgt. Pepper* von den Beatles (1967) gerankt wird.⁷² Diese Erzählung handelt von den Schwierigkeiten des als hochsensibles Genie dargestellten Wilson, seine künstlerischen Visionen den anderen Beach Boys und dem Vater zu vermitteln, die weiterhin lediglich auf das bewährte Erfolgsrezept des Surfsounds setzen wollen. Der Künstler erscheint hier als visionärer Tonsetzer, der spontan vielstimmige Partituren skizziert, die mit den üblichen Regeln der Harmonik brechen und auf der Ebene moderner Kunstmusik rangieren. Der zweite Handlungsstrang, angesiedelt in den 1980er Jahren, zeigt das Genie als fremdbestimmtes psychisches Wrack unter der manipulativen Kontrolle des Psychiaters Eugene Landy, der Wilson aufgrund der falschen Diagnose „paranoide Schizophrenie“ entmündigen und beerben will und ihn zu diesem Zweck gezielt übermedikamentiert. Durch die neue Liebe zu Melinda Ledbetter, die die Vorgehensweisen des Psychiaters infrage stellt und eine gerichtliche Verfügung gegen diesen erwirkt, kann Wilson wieder die Kontrolle über sein Leben erlangen und zurück zu Kreativität und ‚Normalität‘ finden.

In der Tiefenstruktur verhandelt das Biopic also vor dem Hintergrund einer konventionelles Erzählen nur bedingt aufhebenden Ästhetik die Geschichte einer Errettung aus Selbstverlust und Fremdkontrolle zu Selbstbestimmtheit und Selbstfindung. Durch das folgende Anknüpfen an frühere musikalische Erfolge und die gerade den experimentellen Alben *Pet Sounds* und *Smile* extradiegetisch heute entgegengebrachte kulturelle Wertschätzung wird der Künstler aus der Rückschau vollständig rehabilitiert, wie auch die Person Brian Wilson durch neue Liebe und Behandlung genest.

Die ‚Identität‘ Brian Wilsons ist dabei also nicht wie in *I'M NOT THERE* diejenige Bob Dylans in einem philosophischen Sinne grundlegend infrage gestellt, ebenso wenig wird die dargestellte Biografie selbstreflexiv als ein Konstrukt thematisiert. Der dargestellte Entwicklungsprozess von Fremdbestimmtheit zur Selbstfindung orientiert sich vielmehr an konventionellen Entwicklungsgeschichten mit Läuterung, Normalisierung und sozialer Reintegration. Entsprechend gefährden die Extravaganzen des Stars nie die soziale Ordnung und sie sind kein Ausdruck von Rebellion, sondern von ursächlich dem Drogenmissbrauch zugeschriebenen Psy-

⁷² Vgl. <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/500-greatest-albums-of-all-time-156826/outkast-aquemini-2-155441/> (Abruf 31.03.2025).

chosen und später der verordneten Fehlmedikamentierung durch Psychopharmaka geschuldet. Die Tendenz zum Psychopathologischen wird dabei mit Wilsons erhöhter Sensibilität in derselben Ursache wie seine Kreativität verortet. Künstlerisches ‚Genie‘ und ‚Wahnsinn‘ liegen also in dieser filmischen Argumentation einmal mehr nahe beieinander; das Hören innerer ‚Stimmen‘ kann hier der künstlerischen Inspiration bei der Erschaffung vielstimmiger psychedelischer Meisterwerke dienen, indiziert aber zugleich ‚Wahnsinn‘.

Eine Psychopathologisierung der dargestellten Figur bedeutet aber immer auch, dass diese die ‚Normalen‘ und damit die mutmaßliche Mehrheit des Kinopublikums nicht betrifft, es sei denn als Mitleid. Entsprechend neigt der Film auch dazu, dasjenige, was an den exorbitanten Alben *Pet Sounds* und dem unveröffentlichten *Smile* ‚rockt‘, die experimentellen Sound-, Gesangs- und Melodiekonstrukte sowie die psychedelischen und tief traurigen Texte als Ausdruck musikalischer und poetischer Innovation etwas herabzuwürdigen. So wird zwar Paul McCartneys Statement, *God only knows* sei der beste Song, den er jemals gehört habe, als Rechtfertigung zitiert,⁷³ aber mit dem kommerziellen Misserfolg des Albums *Pet Sounds* scheinen die Argumente der übrigen Beach Boys bestätigt. Wenn die gemeinsame Komposition des im Anschluss publizierten Songs *Good Vibrations* mit Mike Love, der für das ‚alte‘ Programm der Beach Boys steht, ausführlich dargestellt ist und betont wird, dass diese Zusammenarbeit alle bisherigen Erfolge der Band bei weitem übertrifft, wird dagegen deutlich, dass der Film damit für eine künstlerische Positionierung zwischen den Visionen des ‚wahnsinnigen Genies‘ und den Vorstellungen des realistisch an Kommerz und Erfolg orientierten Mike Love plädiert. Da *Good Vibrations* Loves Gute-Laune-Surf-Sound mit Wilsons psychedelischen Klangexperimenten, wie dem Einsatz des Theremin, und seiner basalen Melancholie synthetisiert, wird auch ohne explizite Nietzsche-Referenzen deutlich, dass *LOVE & MERCY* für eine integrative Lösung der künstlerischen Krise plädiert: So gilt es, Loves ‚apollinische‘ und Wilsons ‚dionysische‘ Kunst, den schönen Schein und die „ewige und ursprüngliche Kunstgewalt“⁷⁴ miteinander zu versöhnen – dann stellt sich zur Belohnung der größte Erfolg ein. Die Auseinandersetzung zwischen den beiden Masterminds der Beach Boys verlagert nach Außen, was nach Nietzsches Konzeption des Apollinisch-Dionysischen eigentlich eine dem Künstlerindividuum grundsätzlich inhärente Problematik ist. Ist seiner Auffassung nach der Anteil des Dionysischen an der Kunst (zumal der „unbildlichen Kunst“ der Musik)⁷⁵ auch höher als der des Apollinischen zu bewerten,⁷⁶ ist dem Film zufolge eine dionysische ‚Selbstverwirklichung‘ in rauschhaftem Wahnsinn nicht produktiv und selbstzerstörerisch. Während *THE DOORS* Morrisons Dionysierung zum Tode zeigt, erzählt *LOVE & MERCY* von Wilsons Errettung durch eine Liebe, die ihm „die emotionale Sicherheit

⁷³ William Pohlad, *LOVE & MERCY* (USA 2014), 1:07.

⁷⁴ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, S. 133.

⁷⁵ Ebd., S. 21.

⁷⁶ Vgl. ebd. das 24. und 25. Kapitel, S.129ff.

gab, die ich brauchte, um eine Karriere zu haben [... und] die Musik zu machen, die meinem Herzen am nächsten war“.⁷⁷

4.3 Heroisierung und Heteronormativität in BOHEMIAN RHAPSODY (2018)

Das Biopic über Freddie Mercury, den Lead-Sänger von Queen, gilt als erster Genrefilm, der mit seinen Einspielergebnissen Blockbusterstatus erreichte.⁷⁸ Christiane Meiser hat in ihrer narratologischen Analyse dessen filmische Argumentationsweise unter dem Fokus der impliziten Religion im Musikfilm ausführlich behandelt,⁷⁹ sodass hier lediglich noch einmal auf einige Spezifika der biografischen Narration Bezug genommen werden soll.

Mark McCleerey bezeichnet BOHEMIAN RHAPSODY als „aggressively conventional film“,⁸⁰ der seine lineare chronologische Erzählung wiederum mit einer narrativen Klammer umgibt, die durch einen Moment der inneren Einkehr und Rückschau von der Kindheit bis vor dem ca. 20minütigen Auftritt bei *Live Aid* 1985 gebildet wird, der als Höhepunkt der Bandkarriere in die Musikgeschichte eingehen sollte. Damit funktionalisiert der Film die aus WALK THE LINE bereits bekannte Erzählstruktur, um den Prozess der Starwerdung und künstlerischen Reife teleologisch auf diesen zentralen Moment auszurichten, den der Film als heroischen Triumph präsentiert, dies allerdings vor dem Hintergrund des intradiegetischen Wissens um Mercurys HIV-Infektion und der extradiegetischen Gewissheit über seinen AIDS-Tod im Jahr 1991. Zu den Strategien der Heroisierung des Künstlers gehört etwa, dass der Film Informationen „aus dem Leben [des] Helden nicht als Vorgeschichte, sondern als Vorzeichen“ behandelt und „schon den Erlebnissen des Kindes den Hinweis auf seine künftigen Leistungen zu entnehmen“ sucht und „sie als Zeugen seiner früh vollendeten Eigenart“ betrachtet, was Ernst Kris und Otto Kurz als typische Merkmale einer Legendenbildung beschreiben.⁸¹ Dies in Einheit mit der Inszenierung des Konzertauftritts, bei dem Mercury in gebrochenem Gegenlicht und mit kraftvoll ausgestrecktem Arm als triumphaler Beschwörer der berauschten Fanmassen dargestellt ist, lässt jedoch nicht nur mit Meisner von Indikatoren einer „impliziten Religion“ des Films sprechen,⁸² sondern erinnert darüber hinaus auch unmittelbar an Leni Riefenstahls Reichsparteitagsfilm TRIUMPH DES WILLENS (D 1935), der die Relation von exzeptionellem Individuum und Gefolgschaft in analoger Weise inszeniert. Tatsächlich hat die mit 13 Minuten Filmzeit gegenüber dem 20minütigen originalen Auftritt außergewöhnlich lange Konzertsequenz auch eine dem Riefenstahl-Film vergleichbare Funktion in

⁷⁷ Statement von Brian Wilson, <https://www.brianwilson.com/melinda> (Abruf 17.04.2025).

⁷⁸ Bryan Singer/Dexter Fletcher, BOHEMIAN RHAPSODY (USA/GB 2018).

⁷⁹ Christiane Meiser, *Implizite Religion im Musikfilm. Eine Analyse der Medialität von Musik im Film*. Würzburg 2023. Zu den Einspielergebnissen s. dort S. 237.

⁸⁰ Mark McCleerey, „Bohemian Normativity. Bohemian Rhapsody and the new Heteronormal“. In: *Film Criticism* 43 (2019) H3. Zit. n. Christiane Meiser, *Implizite Religion im Musikfilm*, S. 238.

⁸¹ Ernst Kris/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt am Main 1995 [1934] (stw; 1202), S. 37.

⁸² Christiane Meiser, *Implizite Religion im Musikfilm*, S. 256ff.

der Statuierung von Mercurys Exzeptionalität, der selbst die anderen Bandmitglieder nur noch verwunderte Anerkennung zollen können,⁸³ nachdem Mercury zuvor noch Abbitte für seine Hybris gegenüber der Band leisten und bekennen musste, dass Band und Star ohneinander nicht sein können. – Forciert ausgedrückt wird auch darin das Verhältnis von Leader/Frontmann/Anführer und Gefolgschaft in einer Weise verhandelt, die man mit Bezug auf den NS-Film als narrative Legitimation des Führungsanspruchs bezeichnen würde. Wo also THE DOORS über die explizite Analogsetzung von Hitler/Schamane/Jim Morrison das destruktive, ‚dionysische‘ Potenzial, welches in der Beherrschung der Massen innewohnt, reflektiert und metafictional mit einer selbstreflexiven Referenz auf McLuhans „The Media is the Message“ aufbricht, erzählt BOHEMIAN RHAPSODY pathetisch die Geschichte eines Heldentriumphs, die in den Leadsänger, Band und Masse symbolisch verschmelzenden Chören von *We are the Champions* gipfelt. Da, wie Meiser bemerkt, die *Live Aid*-Sequenz eine „ästhetische Erfahrung mit und durch Musik“ darstellt, in die das Kinopublikum zudem durch die Spezifik der Kameraführung Grenzen transzendierend mit einbezogen wird,⁸⁴ ist eine Identifikation des Kinopublikums mit dieser Heldenverehrung impliziert.

Nun wird der Heroismus der Mercury-Figur allerdings mit einer zusätzlichen Semantik aufgeladen, die als rein filmisches Konstrukt nachweislich nicht den biografischen Fakten entspricht. Bei der Aussprache der Band vor dem Auftritt gibt Mercury seine HIV-Infektion bekannt und mit diesem intradiegetischen Wissen wird das 1985 stattgefundenene Konzert bestritten, wodurch die heroische Inszenierung eine tragische Bedeutungskomponente erhält. Tatsächlich erhielt Freddie Mercury die HIV-Diagnose erst 1987.⁸⁵ Meiser spricht in diesem Zusammenhang davon, dass „die historischen Ungenauigkeiten“ einer „narrativen Verdichtung [dienen; M.N.], ein gängiges Vorgehen im Genre des Biopics“.⁸⁶ Wurde WALK THE LINE oben noch attestiert, biografische Fakten *auszusparen*, um den Künstler vor seinem ‚caritativen Engagement‘ in den Gefängniskonzerten als unpolitisch erscheinen zu lassen, werden diese hier *gefälscht*, um das Lebensnarrativ mit einer zusätzlichen Bedeutung aufzuladen, die es in der Realität nicht hatte. Denn so ist die Schlussequenz als Triumph eines Sterbenden determiniert und zusätzlich zeichenhaft überhöht. Wohlgermerkt würde in einer der biografischen Metafiktionen dieser Sachverhalt legitim sein, da sich diese als markiert eigenständige Bedeutungskonstrukte gegenüber der referenzialisierten Biografie verhalten. Von einem konventionellen realitätsreferentiellen Biopic wie BOHEMIAN RHAPSODY, das zudem mit der *Live Aid*-Sequenz partiell Szenen von der mimetischen Qualität eines Reenactments enthält, wird das Publikum eine gewisse Faktentreue in zentralen Aspekten erwarten. Möglicherweise war diese „narrative

⁸³ Vgl. Meisner, S. 265.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Vgl. Sassan Niasseri, „Bryan Singer: Bohemian Rhapsody“. In: *Rolling Stone* vom 24. 10.2018. <https://www.rollingstone.de/reviews/queen-bohemian-rhapsody-kritik/> (Abruf 14.04.2025) und Sassan Niasseri, „Darum verheimlichte Freddie Mercury seine AIDS-Erkrankung“. In: *Rolling Stone* vom 20.01.2025. <https://www.rollingstone.de/darum-verheimlichte-freddie-mercury-seine-aids-erkrankung-2253031/> (Abruf 14.04. 2025).

⁸⁶ Ebd., S. 238.

Verdichtung“ insofern ‚gut gemeint‘ als Mercury damit als Ikone im Kampf gegen das Virus, vor allem aber um die Anerkennung der Erkrankten erscheinen und darüber auch noch einmal das Wissen um diese Krankheit in das öffentliche Bewusstsein gebracht werden kann. Zudem wird darüber das extradiegetische kulturelle Wissen über dessen AIDS-Tod nur sechs Jahre nach dem Konzert in die Diegese hineinprojiziert. Diesen biografischen Fakt schlicht *nicht* zu thematisieren, weil er aufgrund der Entscheidung für *Live Aid* als Höhe- und Endpunkt außerhalb des erzählten Zeitraumes liegt, wäre der historischen Person und ihrer kulturellen Bedeutung ebenfalls nicht gerecht geworden.

Dennoch verhält es sich nicht so einfach mit diesem Teil der Ikonisierung in *BOHEMIAN RHAPSODY*. Wo *WALK THE LINE* die Krise des Protagonisten monokausal aus dem Ringen um väterliche Anerkennung motiviert, ist zentrales Problem in *BOHEMIAN RHAPSODY* dessen Sexualität.⁸⁷ Das betrifft zum einen ganz allgemein Mercurys leitmotivisches Bedürfnis nach Liebe, das in dem als Filmmusik eingesetzten Song *Somebody to love* expliziert wird, zum anderen aber auch seine sexuelle Orientierung und sexuelle Praxis. Nun soll dem Film nicht unterstellt werden, er behandle AIDS als narrative Sanktion für Mercurys Bisexualität, zumal er gegen Ende nach vielfältigen negativen Erfahrungen endlich einen liebevollen Partner findet. Auch dahingehend wirkt die *Live Aid*-Sequenz kulminierend, da hier alle Beziehungen als ‚geordnet‘ erscheinen: diejenige zur Band, zur Mutter, zu seiner Ex-Freundin Mary Austin, dem neuen Partner Jim Hutton und zum Publikum. Weder Band noch Freunde oder Familie behandeln überdies Mercurys sexuelle Orientierung als ein Problem oder etwas ‚nicht Wünschenswertes‘. Dennoch spricht auch Meiser von einer auffallend „heteronormative[n] Darstellung der intradiegetischen Liebesbeziehungen“⁸⁸ und es wird durch die filmische Narration suggeriert, dass die HIV-Infektion Folge promisker homosexueller Sexualität sei, da sie derjenigen Lebensphase zugeordnet wird, in der Mercury die homoerotischen Anteile seiner Sexualität erprobt. Zudem sind es ebendiese wechselnden Sexualpartner, die ihn auch mit den Drogen versorgen, die ihn süchtig werden und die Selbstkontrolle verlieren lassen. So lokalisiert der Film die Ursache für Mercurys Lebenskrise und Erkrankung zum Tode in einer Gleichung von heteronormativ als normabweichend aufgefasster ‚Homosexualität‘ + ‚Promiskuität‘ = Drogen + AIDS. Unter dem semiotisch modellbildenden Aspekt dargestellter Welten und Geschichten transportiert diese Korrelation eine bedenkliche filmische Botschaft, einerlei, ob diese intendiert sein mag oder nicht.

Noch während der Dreharbeiten wechselte die Regie des Films von Bryan Singer zu Dexter Fletcher, der gleich im folgenden Jahr das Elton John-Biopic *ROCKETMAN* (GB 2019) veröffentlichte, das mit Elton Johns Homosexualität vergleichsweise unverkrampfter umging. So schreibt Barbara Schweizerhof in einer Rezension vom 24.05.2019:

⁸⁷ Eingangs ist auch die postmigrantische Herkunft von Einwanderern aus Sansibar ein Thema, das aber nach der Annahme des Künstlernamens und damit einer ‚neuen‘ artifiziellen Identität gegenüber dem Sexualitätsdiskurs vollends in den Hintergrund tritt.

⁸⁸ Ebd.

Aber auch wenn *ROCKETMAN* angenehm offen sowohl mit der Homosexualität als auch mit den langen Jahren des Verleugnens, dem daraus resultierenden Selbsthass und der Drogensucht seines Helden umgeht, so merkt man dem Film doch durch und durch an, dass dies eine sanktionierte und mithin desinfizierte Version eines Lebens ist. Elton Johns Ehemann hat Produzentenstatus am Film, und die Geste des „Ich erzähl es, wie es wirklich wahr“ ist in etwa so authentisch wie das Glitzern der Steine auf Elton Johns ausgefallenen Bühnenkostümen.⁸⁹

Ein wesentlicher Unterschied der beiden Filme besteht aber eben darin, dass *BOHEMIAN RHAPSODY* vorgibt, realistisch zu erzählen, während *ROCKETMAN* die Geschichte auf die Sichtweise Elton Johns hin subjektiviert, der seiner Therapiegruppe in einem mit Glitter besetzten Teufelskostüm die eigene Geschichte erzählt. Hier findet sich also insofern eine zusätzliche Ebene der Metaisierung, als es sich um das *Erzählen* einer *autobiografischen Geschichte* in der Geschichte handelt, und zwar als psychologisierte Selbstdarstellung und -rechtfertigung vor der Therapiegruppe. Zudem wird diese markiert im Showoutfit der Bühnenpersönlichkeit eines ‚Teufels‘, der möglicherweise ‚falsch‘ erzählt, um seine Zuhörer zu täuschen, von „Elton Hercules John“ dargeboten⁹⁰ und eben nicht als die wahrheitsgetreue Erzählung des ‚wirklichen‘ Reginald Dwight wie der Künstler mit bürgerlichem Namen heißt. Darüber hinaus sind in diesem Film die Grenzen zum Musical fließend, wodurch ‚Leben‘ und ‚Werk‘ ohnehin intradiegetisch diffundieren, was letztlich dazu führt, dass *ROCKETMAN* sich in seinem biografischen Anspruch gar nicht ernst nimmt, sondern sich selbst als Inszenierung ausstellt, wie es auch sein Protagonist mit seinen ausgefallenen Bühnenoutfits tut. „Glitter up your life“ mag aber die gegenüber dem pathetischen Heroismus von *BOHEMIAN RHAPSODY* sympathischere Devise sein.

4.4 Die Normalisierung Bob Dylans in *LIKE A COMPLETE UNKNOWN*

Im Titel des Biopics *LIKE A COMPLETE UNKNOWN* (James Mangold, USA 2024), ein Zitat aus Dylans Song *Like a Rolling Stone* (1965), wird das zum Topos gewordene Image der ‚rätselhaften Identität‘ seines Helden zwar scheinbar aufgegriffen, aber hier darf man diesen im Unterschied zu *I’M NOT THERE* kennenlernen und dem Artist bei der Werkproduktion beiwohnen, ohne dass eine künstlerische oder persönliche Krise sein Genie irritieren könnte. Thomas Blum schreibt dazu:

Es ist eine Szene, die in variiertem Form öfter vorkommt in dem Film:
Der junge Poet in der Nacht oder am Morgen mit nacktem Ober-

⁸⁹ Barbara Schweizerhof, „Kritik zu *ROCKETMAN*“. In: *epd film* vom 24.05.2019. <https://www.epd-film.de/filmkritiken/rocketman> (Abruf 14.04.2025).

⁹⁰ So stellt sich der Protagonist der Therapiegruppe vor, also mit seinem Künstler- und Starnamen. Dexter Fletcher, *ROCKETMAN* (GB 2019), 0:02.

körper, an der Gitarre herumzupfend, gedankenverloren rauchend, sinnierend, in sein eigenes Genie versunken. Ja, so ist er eben, der Künstler! Wir sehen ihn in all seinen zum Klischee geronnenen Varianten: den kreativen Akustikgitarren-Troubadour im Studio (Dialog der Toningenieure: „Wer schrieb denn diesen Song?“ – „Er hier!“); den stolzen angry young man auf dem Newport Folk Festival, wie er seine Weltveränderungshymne „The Times They are a-Changin’“ vorstellt („Hier is’ was Neues“); den eigensinnigen, störrischen Künstler, der sich 1965 auf der Bühne weigert, seinen Gassenhauer „Blowin’ in the Wind“ zu spielen, und sein Publikum anblafft, dass es sich hier schließlich nicht um ein „Wunschkonzert“ handele; den tapferen, renitenten Dogmenverächter, der die ganze US-Friedens- und Bürgerrechtsbewegung provoziert, indem er den Peace & Love-Teestubentugendbolden zeigt, wie man eine Gitarre unter Strom setzt. Mythisierung ist hier die zentrale filmische Verfahrensweise: das Genie, die Kunst und die Frauen.⁹¹

Der zeichenhaften Absenz eines identitären ‚Ichs‘ in I’M NOT THERE wird in LIKE A COMPLETE UNKNOWN eine permanente Präsenz des biografierten Subjekts entgegengehalten, die den Filmtitel vom ‚vollständig Unbekannten‘ eigentlich ad absurdum führt. Die ‚Unergründlichkeit‘ Bob Dylans scheint dabei lediglich als ein nicht zuletzt aus Marketingsicht offenbar unverzichtbares Mythem aktualisiert. Allerdings unterbleibt eine Annäherung an ‚die wahre Person‘ auch hier, selbst in privaten Kontexten, denn der Film ist völlig der Außenwahrnehmung und Oberfläche seines Protagonisten verhaftet. Unterstellte man dem Film also eine gewollte ‚Poetik der Oberfläche‘, könnten Blums Beobachtungen in diesem Sinne durchaus als konsistente filmische Inszenierungspraxis verstanden werden, der sich die Ideen, Vorstellungen, das Denken und die Gefühle des porträtierten jungen Dylan intendiert verbergen. Möglicherweise ist dieser Sachverhalt aber auch schlicht pragmatischen institutionellen Aspekten geschuldet, da dieses Disney-Movie mit deutscher FSK 6-Freigabe, um ein entsprechendes Rating zu erzielen, gar kein Interesse an tieferen psychischen Motivationen, Widersprüchen und Abgründen der Figur haben kann. So ist etwa die Heroinsucht Dylans in den filmisch behandelten Jahren kein Thema, der gemessen an heutigen Hollywoodregeln größte gezeigte Normverstoß und rebellische Akt bleibt wohl die stets präsente Zigarette. Auch metabiografische Brüche enthält der Film folgerichtig nicht, ein spielerisches Moment selbstreferentieller Spiegelung ergibt sich nur dann, als Dylan mit seiner Partnerin den Bette Davis-Film NOW VOYAGER (Irving Rapper, USA 1942, dt. REISE AUS DER VERGANGENHEIT) rezipiert und er dort als Kinozuschauer das Kinopublikum von LIKE A COMPLETE UNKNOWN direkt ansehend die ‚vierte Wand‘ durchbricht,⁹² eine Szene, von der Daniel Kothenschulte, Rezensent der *Frankfurter Rundschau*, übrigens vermutet, dass es sich hierbei um jene

⁹¹ Thomas Blum, „Like A Complete Unknown“, S. 3.

⁹² LIKE A COMPLETE UNKNOWN, James Mangold (USA 2024), 0:30 (Timecode basierend auf Kinovorführung UCI Flensburg, 28.03.2025).

handele, die der Regisseur erst auf persönliche Bitte Bob Dylans hinzugefügt habe.⁹³ Im Kontext intermedialer Bezugnahmen und damit metafictionaler Selbstreflexion in *LIKE A COMPLETE UNKNOWN* könnte auch die betonte Präsenz eben jenes Motorrads wahrgenommen werden, mit dem der *Auteur* Dylan in *I'M NOT THERE* den tödlichen Fake-Unfall zu Filmbeginn hat, der das Werk als Fiktion markiert. Wenn es hier zum rereferentialisierten Signum von Dylans Autonomie wird, mit dem er jenseits von manager- und bandtrossbegleiteten Autofahrten seinen eigenen Wegen folgt, überschreibt es symbolisch das dekonstruktivistische narrative Konstrukt des Vorgängerfilmes.

Die Erzählweise von *LIKE A COMPLETE UNKNOWN* betreffend schreibt wiederum Blum: „Man kann Heldengeschichten auf verschiedene Weisen erzählen, selbst wenn es sich um Antihelden-Geschichten handelt. Doch am Ende wird in Hollywood immer eine sehr biedere Heldengeschichte daraus. So eine wie diese“.⁹⁴ Tatsächlich funktionalisiert der Film eine geradlinige Weg-Ziel-Struktur, um die Künstlerwerdung des Helden als Adoleszenzprozess, fokussiert auf die Anfangsphase von der Ankunft in New York 1961 bis zum legendären *Newport Folk Festival* 1965 zu erzählen – Jörg Wimalasena von der *Welt* spricht in diesem Zusammenhang zurecht von „einem schematischen Und-dann-passierte-das-Film“.⁹⁵

Ausgangs- und Endpunkt der Geschichte sind Dylans Krankenhausbesuche bei Woody Guthrie, seinem Idol jener Jahre der Folk-Ära.⁹⁶ Beim Antrittsbesuch in der Anfangsszene als junger und noch nicht erfolgreicher Bewunderer hofft Dylan, dass von Woody der „Funke“ auf ihn überspringe. In der Schlusszene, die unmittelbar auf den Newport-Auftritt als narrativem Höhepunkt folgt, und mit dem er bekanntlich den Wandel von einem durch die Folk- und Protestbewegung vereinnahmten Singer/Songwriter zum Rockstar vollzog, erhält er dessen Mundharmonika als Geschenk. Mit der narrativen Klammer um Guthrie – hier zeigt sich also wiederum die mittlerweile konventionalisierte Erzählstruktur des gegenwärtigen Erfolgsbiopics, die bereits in *WALK THE LINE*, *BOHEMIAN RHAPSODY* und *ROCKETMAN* ausgemacht werden konnte, – und der Inszenierung dieser symbolischen Geste macht der Film deutlich, dass Dylan trotz der ‚Elektrifizierung‘ und daraus resultierenden Entrüstung in Newport über seinen Werte- und Imagewandel (und damit trotz seiner eigentlichen künstlerischen Emanzipation vom Mentor) einzig legitimer Erbe dieser amerikanischen Legende politischer Musik sei. Der filmische Konflikt der Figur beschränkt sich entsprechend auf die Vereinnahmung durch eine lediglich noch dem Historischen verhaftete Folkgemeinde,

⁹³ Daniel Kothenschulte, „Das Dylan-Biopic ‚Like a Complete Unknown‘ – Reise in die Vergangenheit“ [sic!], M.N.]. In: *Frankfurter Rundschau Online* vom 19.02.2025. <https://www.fr.de/kultur/tv-kino/das-dylan-biopic-like-complete-unknown-reise-in-die-vergangenheit-93581388.html> (Abruf 30.03.2024). Der Artikel schreibt den Titel des Bette Davis-Filmes falsch.

⁹⁴ Thomas Blum, „Like A Complete Unknown“, S. 3.

⁹⁵ Jörg Wimalasena, „Die Musik Dylans berührt, sein Film aber nicht.“ In: *Die Welt Online* 27.02.2025. <https://www.welt.de/kultur/kino/article255428568/Bob-Dylan-feiert-Deutschland-Premiere-und-glaenzt-mit-Timothee-Chalamet-als-Hauptdarsteller.html> (Abruf 30.03.2025).

⁹⁶ Woody Guthrie ist mit *BOUND FOR GLORY* (Hal Ashby, USA 1976, dt. *THIS LAND IS YOUR LAND*) ein beeindruckendes eigenes Biopic gewidmet, das außerhalb der hier behandelten Thematik steht und daher nicht weiter behandelt werden kann.

die jede künstlerische Erneuerung, Weiterentwicklung und die Überschreitung traditioneller Genregrenzen ablehnt. Durch Guthries Geste erhält Dylans weitere Entwicklung eine höhere Legitimation, sodass er, durch das Krankenhausfenster von seinem Idol und Mentor beobachtet, mit seinem Motorrad in eine neue vielversprechende Zukunft davonknattern kann, die bis zu Grammys, Oscar und Literaturnobelpreis führen wird und damit bis zu höchstmöglichen gesellschaftlich-kulturellen Weihen seines künstlerischen Werkes. *Wo I'M NOT THERE* ein eigenständiges, sicher elitäres, da hoch komplexes und alle Hollywood-Regeln sprengendes Artefakt ist, als Medienprodukt ein verstörender filmischer, rebellisch-subversiver Akt im Biopic-Genre, reduziert *LIKE A COMPLETE UNKNOWN* das biografische Narrativ ganz disneylike auf die Geschichte eines jugendlich-adoleszenten Helden, dem nach künstlerischen Zweifeln höhere Legitimation und Gerechtigkeit durch einen väterlichen Mentor zuteilwerden – die Übergänge zu konventionellen Sportlerfilmen sind hier fließend.

Wohl nicht zuletzt, um für sein früheres Johnny Cash-Biopic, *WALK THE LINE*, Interesse zu wecken, lässt Regisseur Mangold überdies Johnny Cash eine weitere Mentorenfunktion in dieser Entwicklung Bob Dylans zukommen: Nicht nur, dass er dessen Motorrad zaparkt, sodass der junge Held in der Krise am Morgen vor dem Newport Festival nicht die Flucht antreten kann; der seinerseits Genregrenzen sprengende Country-Rebell ermutigt ihn dazu, sein Vorhaben umzusetzen, also im Grunde mit hollywood-konformer und das Dylan-Mythem zugleich negierender plattitüder Botschaft, ‚er selbst zu sein‘. Und auch Cash ist es, der Dylan nach dem Eklat seine eigene akustische Gitarre reicht (Woodys Mundharmonika hat er zu diesem Zeitpunkt bereits leihweise), um dem erzürnten Publikum noch versöhnlich das bekannte und nun bejubelte akustische Set darzubieten. Insbesondere über diese abschließenden Szenen um das Newport-Konzert und Woody Guthrie wird also die Rock'n'Roll-Performance als symbolischer rebellischer Akt des als Rockstar wiedergeborenen Dylan gleichsam entradikalisiert und beschwichtigt. An die Stelle der Verstörung durch *I'M NOT THERE* tritt hier schlichtes lineares Erzählen, Komplexitäts- und Konfliktreduktion sowie das Prinzip der Normalisierung und der Harmonisierung des Protagonisten mit sich selbst und der Gesellschaft – der Glaube an das ‚Ich‘ ist wieder hergestellt, postmoderne Sinnkrisen scheinen überwunden zugunsten einfacher Heldennarrative, das normenersetzende Potenzial in der ‚Idee‘ des ‚Rock‘, für das die ‚Elektrifizierung‘ Dylans in Newport aus heutiger Sicht (nicht von den damaligen Folkies!) üblicherweise angesehen ist, wird reduziert auf eine Performance und ihren Effekt.

Ebendies erscheint gegenwärtig symptomatisch: Blockbusterbiopics wie *WALK THE LINE*, *BOHEMIAN RHAPSODY*, *ROCKETMAN* und zuletzt *LIKE A COMPLETE UNKNOWN* müssen im Vergleich zu intellektuell-elitären ‚Mindfuckern‘ wie *THE DOORS* und *I'M NOT THERE* zwar als simplifizierend und unterkomplex wahrgenommen werden, verweisen aber andererseits auch auf ein Bedürfnis nach *Geschichten*, die ‚Sinn‘

vermitteln und weniger Fragen aufwerfen, als dass sie narrative Lösungen bieten. ‚Überästhetisierung‘ bedeutet hier eine Tendenz zu Simplifikation, zur Nivellierung von Widersprüchen, die Tilgung von Schmutz und Falten⁹⁷ wie überhaupt zur ‚Sauberkeit‘ in ästhetischer wie moralischer Hinsicht und zur Entradikalisierung des normensprengenden ‚dionysischen‘ Potenzials des Stars und des Rock bei linearer und nicht mehr metabiografisch gebrochener Erzählweise: Die biografische Illusion nach Bourdieu wird reetabliert, größtmögliche Ähnlichkeit der Darsteller mit der biografierten Persona und Nachahmung von Gesang, Mimik, Gestik wie überhaupt allen identitären Personenzeichen angestrebt. Damit ist das entmetaisierte Biopic auch Teil des aktuellen Effektkinos, wobei der genretypische Effekt in der *Imitatio* der *Starpersona* und ihrer *Performance* besteht. So bestaunt man die Nachahmung der Konzerte von Johnny Cash, des *Live Aid*-Auftrittes von Freddie Mercury und Queen oder des *Newport Festival*-Konzertes von Bob Dylan durch ihre herausragend talentierten Darsteller.

Die erzählten Geschichten tendieren dabei ex- oder implizit zur Normenvermittlung und zur Mythisierung des Stars: Ersteres, indem normabweichendes Verhalten als nicht-wünschenswert ausgewiesen ist und häufig Läuterungsprozesse dargestellt werden, Letzteres, indem die Exzeptionalität des Stars final bestätigt wird. Das in allen Biopics narrativ verhandelte Problem beruht auf der gemeinschaftlichen Voraussetzung, dass der Ruhm eines Einzelnen zur Verstärkung negativer Persönlichkeitsanteile und somit zur Ausprägung antisozialen Verhaltens führt. Ein markanter Unterschied zwischen den Filmen besteht eben darin, dass die Metabiografien auch dieses negative Potenzial, personeninterne Widersprüche und Konflikte mit der Gesellschaft bei Ausstellung des eigenen künstlerischen Konstruktcharakters dulden oder normabweichendes Verhalten mythisieren, während die re-referentialisierten konventionellen Biopics ihre Artifizialität weitgehend verschleiern und in ideologischer Weise zur Lösung von Krisen neigen, um den Star zu einem soziokulturell respektablen Idol und Vor-Bild zu transzendieren. Im Akt dieser sozialen Reintegration des ‚Rockstars‘ transformiert der ‚Rock‘ zu einem entdionysierten Abbild seiner selbst, einem erstarrten Klischee.

⁹⁷ Dies kritisiert etwa Blum in *LIKE A COMPLETE UNKNOWN* mit Bezug auf die Darstellung des Greenwich Village und der Figur Johnny Cashes. Vgl. Thomas Blum, „Like A Complete Unknown. Timothée Chalamet als Bob Dylan: Das Genie und die Frauen“. In: *nd-aktuell.de/26.02.2025 /Kultur*, S. 1-4, hier S. 1 bzw. S. 3. <https://www.nd-aktuell.de/artikel/1189355.like-a-complete-unknown-timothee-chalamet-als-bob-dylan-das-genie-und-die-frauen.html> (Abruf 27.03.2025).

Don't criticize what you don't understand, son.
You never walked in that man's shoes.

Elvis Presley⁹⁸

Im Königreich des Rock and Roll gibt es viele Legenden. Aber nur einen King.⁹⁹

5. Epilog: Elvis has left the Building – Dead Elvis

Nach Jarmuschs Film *MYSTERY TRAIN* hat Greil Marcus mit *Dead Elvis* 1991 eine Biografie des toten Elvis als „Chronik einer kulturellen Obsession“ veröffentlicht, die „verfolgt, wie sich viele Menschen angesichts seines Todes in das Abenteuer verwickelt sahen, seine Geschichte neu zu schreiben ... und damit natürlich in erster Linie ihre eigene“.¹⁰⁰ Es ist die Geschichte des Fortlebens von Elvis im kulturellen Gedächtnis, im Andenken der Fans und medialen Repräsentationen. Die Anzahl von drei Biopics über Elvis Presley, allesamt völlig konventionell erzählt, ist überschaubar: *ELVIS – THE KING* (John Carpenter, USA 1979), *ELVIS* (Mini-TV-Serie, James Sadwith, USA 2005) und schließlich *ELVIS* (Baz Luhrmann, USA 2022). Bemerkenswert an Luhrmanns Version ist, dass sie aus der Sicht von Colonel Tom Parker erzählt ist, also des Mannes, der gemeinhin für Elvis' Tragödie verantwortlich gemacht wird, weil er aus dem Rockstar ein „Zirkuspferd“ machte.¹⁰¹ Das oben festgestellte Prinzip der narrativen Klammer, welches das biografische Erzählen im konventionellen Biopic à la mode umrahmt, wird hier als Rahmen-Binnen-Erzählung aus der Außensicht des Opponenten umgesetzt – eine Strategie, die auch Forman in *AMADEUS* anwandte, als er Mozarts Geschichte aus Salieris Perspektive darstellte. Allerdings inszeniert der Film auch Episoden, bei denen der ‚Colonel‘ nicht anwesend war, was diese als allgemeines Wissen oder Gerüchte über Elvis ausweist, die sich der Erzähler zu eigen macht. Auch hier steht das Prinzip der *Imitatio* des Stars wesentlich im Vordergrund, wie Tobi Müller in *Die Zeit* bemerkt: „Der junge Schauspieler Austin Butler ist in *ELVIS* ein toll trainierter Elvis-Klon. Er hat die Moves drauf, die Knie, die Hüfte, die Lende. Er singt sogar überzeugend, auch der parodierte Akzent aus dem Süden sitzt“.¹⁰²

Das Modell einer Außensicht auf den Star findet sich auch in den Biopics über seine Ehefrau, *ELVIS UND ICH* (TV-Film, Larry Peerce, USA 1988) und *PRISCILLA* (Sofia Coppola, USA 2023), die Elvis zur Nebenfigur machen, letztlich aber auf diesen als den ‚eigentlich‘ interessanten Erzählgegenstand bezogen bleiben. Zwar referieren beide Filme auf die Autobiografie *Elvis and me* (1985) von Priscilla Presley,

⁹⁸ Elvis Presley, zit. n. Caroline Cabe, „10 Elvis Presley Quotes To Lift Your Spirits Higher“. *Cowboys & Indians Magazine* vom 22.12.2024. <https://www-cowboysindians/2024/12/10-elvis-presley-quotes-to-lift-your-spirits-higher> (Abruf 17.04.2025).

⁹⁹ Chris Columbus, *HEARTBREAK HOTEL* (USA 1988), 0:00.

¹⁰⁰ Greil Marcus, *Dead Elvis. A Chronicle Of A Cultural Obsession*. New York 1991. Hier: Klappentext der deutschen Ausgabe: *Dead Elvis. Meister Mythos Monster*. Hamburg 1993.

¹⁰¹ Tobi Müller, „Liebling Las Vegas“. *Die Zeit Online* vom 23.06.2022. <https://www.zeit.de/kultur/film/2022-06/elvis-baz-luhrmann-film-rezension/komplettansicht> (Abruf 17.04.2025).

¹⁰² Ebd.

aber Sofia Coppolas Filmtitel indiziert bereits eine Außenperspektive auch auf jene. Ist Priscilla auch Protagonistin und Elvis Nebenfigur, inszeniert sie der ‚leise‘ Film dennoch als Nebenfigur im Leben von Elvis, der frei von Allüren in einer Privatgeschichte ohne die großen Bühnenmomente dargestellt ist. Der Einsatz von Musik beschränkt sich eher auf intradiegetisches Radio- und Plattenhören anderer Künstler und dort, wo Elvis einmal musizierend gezeigt wird, geschieht dies ohne pauschale Ikonisierung, um die magische Aura des Stars in einzelnen Momenten für Priscilla spürbar werden zu lassen. Dies ist sicher der bislang privateste und intimste biografische Elvisfilm, der, indem er Absenz und Präsenz des Stars und Geliebten auf der zwischenmenschlichen Ebene aushandelt, gerade durch die große Nähe zu den Figuren eine Distanznahme im Zuschauen erzwingt.

Neben den eigentlichen Biopics existiert aber schließlich eine Anzahl von Filmen, die eine hier noch nicht behandelte Ebene der biografischen Metafiktion repräsentieren, indem sie Elvis zum Helden vollständig fiktionaler Geschichten machen: *HEARTBREAK HOTEL* (Chris Columbus, USA 1988) etwa erzählt davon, dass der jugendliche Johnny 1972 Elvis in seine Kleinstadt entführt, um seiner Mutter den Herzenswunsch, einmal den King zu treffen, zu erfüllen. Wider Erwarten profitieren alle Beteiligten von der Situation, denn Elvis findet wieder neue Motivation, Anschluss an die Jugend und zurück zum Rock’n’Roll, für Johnny wird er zum Mentor in Musik- und Liebesdingen und mit der Mutter ergibt sich eine zarte Liaison auf Zeit, bis der Star mit Bedauern wieder seinen Konzertverpflichtungen nachkommen und abreisen muss. *HEARTBREAK HOTEL* statuiert so auch den Elvis der Entertainer-Ära in jeder Beziehung als den ‚wahren‘ King, insbesondere gegenüber der Jugend, die zu dieser Zeit zu seinen orchestral überproduzierten Songs und dem Jumpsuit-Look eigentlich keinen Zugang mehr findet.

ELVIS LEBT! NICHT TOT, NUR UNDERCOVER (Steve Balderson, USA 2016) spielt als biografische Metafiktion mit dem Mythos um Elvis‘ Fortleben nach einem lediglich inszenierten Tod. Der Film greift wie schon zuvor *ELVIS MEETS NIXON* (Allan Arkush, USA/Kanada 1997) und im selben Jahr *ELVIS & NIXON* (Liza Johnson, USA 2016) das historisch belegte Angebot Elvis‘ an den Präsidenten auf, als Federal Agent für das *Bureau of Narcotics and Dangerous Drugs* (BNDD) tätig zu werden, dies allerdings nicht in komödiantischer Weise, sondern dramatischer Form. Der Star wird nach Drohungen der Mafia unter neuer Identität in ein Zeugenschutzprogramm aufgenommen, das ihn sowohl von seiner Familie, von Graceland, als auch von seinem Starstatus vollständig isoliert. So geht der Film auch der Frage nach, wie ein sichtbar gealterter Elvis unerkant ein gewöhnliches Leben entledigt von Ruhm und Reichtum führen würde.

Die Existenz solcher Filme belegt, dass der Mythos des originären Rockstars ‚Elvis Presley‘ noch heute produktiv ist und diesem eine Vielzahl an Narrationstypen von der Adoleszenz- bis zur Verschwörungsgeschichte angelagert werden kann. Auch wenn sein früher Tod dazu verlockt haben mag, seine Geschichte fiktional weiterzuspinnen, gibt es Vergleichbares von anderen jung verstorbenen Rockikonen wie John Lennon, Brian Jones, Jim Morrison und Kurt Cobain nicht. Ein ähnlich produktives mediales Eigen- und Fortleben lässt sich lediglich noch in Bezug auf Hitler zwischen Chaplin, *STAR WARS*, *INDIANA JONES*, Dystopien wie Ro-

bert Harris' *Fatherland* und Satiren wie *Er ist wieder da* und MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER feststellen, was indiziert, dass in diesen Fällen eine kulturell als gesteigert interpretierte Exzeptionalität des historischen Individuums gilt, die sich aus dem Grad seiner Modellhaftigkeit speist – im ersten Fall letztlich als Inkorporation des amerikanischen Traums eines Aufstiegs aus ärmlichsten Verhältnissen zu beispiellosem Ruhm, im zweiten als Abzieh- und Zerrbild des Bösen. Mit der Korrelation beider Images spielt denn auch der Name der Band *Elvis Hitler*, über die Craig Lee von der *Los Angeles Times* schreibt: „A canny, icon-bashing name still capable of shock appeal, Elvis Hitler suggests all kinds of satirical possibilities“.¹⁰³ Das Cover der Death-Ride-69-EP *Elvis Christ* (1988) zeigt Elvis gar mit Dornenkrone¹⁰⁴ und in Alan Parkers Film *THE COMMITMENTS* (IRE/GB 1991) über eine fiktive irische Soulband, rangiert Elvis' Bildnis im heimischen Wohnzimmer über dem Papst (vgl. Abb. 8).



Abb. 8 und 9: Elvis über Papst in *THE COMMITMENTS*; strafender Elvis in *ELVIS HAS LEFT THE BUILDING*¹⁰⁵

Auch wenn Greil Marcus Elvis Presleys Vita in obigem Zitat als ein Klischee beschreibt, ist sie das erst geworden, weil sie ein offenbar großes kulturelles imaginäres Potenzial aufweist und er, wie Bruce Springsteen sagt, die „Tür aufgemacht hat“. Der Film *ELVIS HAS LEFT THE BUILDING* (Joel Zwick, GB 2004) zeigt jedenfalls, wie jener mit bloßen Nachahmern ohne eigenen künstlerischen Auftrag verfährt, wenn Elvis am nächtlichen Sternenhimmel über einem landesweiten Treffen seiner Imitatoren als strafender Gott erscheint, der alle mit einem Blitz aus seiner E-Gitarre auslöscht (vgl. Abb. 9). Wo Jarmusch eine von Gott verlassene Welt ohne Elvis zeigte, in der jener lediglich noch als untoter Wiedergänger erschien, präsentiert *ELVIS HAS LEFT THE BUILDING* in satirischer Überspitzung filmischer Mythisierungen die Apotheose des ‚Superstars‘ und sein Eingreifen in den Weltenlauf gemäß der Losung „Du sollst Dir kein Bildnis machen“ oder in der Sprache des Films: „The Image is one thing, the human being is another“.¹⁰⁶

¹⁰³ Craig Lee, „Pop Music Reviews: Elvis Hitler jabs at Trash Culture“ In: *Los Angeles Times* vom 26.07.1986. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-07-26-ca-315-story.html> (Abruf 18.04.2025).

¹⁰⁴ Siehe Greil Marcus, *Dead Elvis*, S. 5.

¹⁰⁵ Abb. 8: Alan Parker, *THE COMMITMENTS* (IRE/GB 1991), eigener Screenshot (0:12); Abb. 9, Joel Zwick, *ELVIS HAS LEFT THE BUILDING* (GB 2004), eigener Screenshot (1:19).

¹⁰⁶ Ebd., 0:20.

Filme (chronologisch)

TRIUMPH DES WILLENS. Leni Riefenstahl (D 1935).
WEN DIE GÖTTER LIEBEN. Kurt Hartl (D 1942).
PAT GARRETT AND BILLY THE KID. Sam Peckinpah (USA 1973).
BOUND FOR GLORY. Hal Ashby (USA 1976, dt. THIS LAND IS YOUR LAND).
AMADEUS. Miloš Forman (USA 1984).
ELVIS UND ICH. Larry Peerce (USA 1988).
HEARTBREAK HOTEL. Chris Columbus (USA 1988).
MYSTERY TRAIN. Jim Jarmusch (USA 1989).
THE COMMITMENTS. Alan Parker (IRE/GB 1991).
THE DOORS. Oliver Stone (USA 1991).
ELVIS MEETS NIXON. Allan Arkush (USA/Kanada 1997).
PAUL IS DEAD. Hendrik Handloegten (D 2000).
SCHOOL OF ROCK. Richard Linklater (USA 2003).
8 MILE. Curtis Hanson (USA 2003).
ELVIS HAS LEFT THE BUILDING. Joel Zwick (GB 2004).
RAY. Taylor Hackford (USA 2004).
ELVIS. James Sadwith (USA 2005).
LAST DAYS. Gus Van Sant (USA 2005).
WALK THE LINE. James Mangold (USA 2005).
ONCE. John Carney (IRE 2006).
CONTROL. Anton Corbijn (UK 2007).
I'M NOT THERE. Todd Haynes (USA 2007).
LA VIE EN ROSE. Olivier Dahan (F 2007).
WALK HARD – THE DEWEY COX STORY. Jake Kasdan (USA 2007).
FRAKTUS – DAS LETZTE KAPITEL DER MUSIKGESCHICHTE. Lars Jessen (D 2012).
INSIDE LLEWYN DAVIS. Ethan & Joel Coen (USA 2013).
LOVE & MERCY. William Pohlad (USA 2014).
ELVIS LEBT! Steve Balderson (USA 2016).
ELVIS & NIXON. Liza Johnson (USA 2016).
BOHEMIAN RHAPSODY. Bryan Singer / Dexter Fletcher (USA/GB 2018).
A STAR IS BORN. Bradley Cooper (USA 2018).
ROCKETMAN. Dexter Fletcher (GB 2019).
BARBIE. Greta Gerwig (USA 2023).
ELVIS. Baz Luhrman (USA 2023).
PRISCILLA. Sofia Coppola (USA 2023).
SISI & ICH. Frauke Finsterwalder (D 2023).
BACK TO BLACK. Sam Taylor-Johnson (USA/GB 2024).
LIKE A COMPLETE UNKNOWN. James Mangold (USA 2024).
DIE RÜCKKEHR DES KINGS – DER AUFSTIEG UND FALL VON ELVIS PRESLEY. Jason Hehir (USA 2024).

Literatur

- Barthes, Roland. „Der Tod des Autors“. In: Roland Barthes, *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt am Main 2005 (es 1695), 57-63.
- Barthes, Roland. *Über mich selbst*. Frankfurt am Main 1978.
- Battafarano, Italo Michele. „Goethes ‚Italienische Reise‘ – Quasi ein Roman. Zur Literarizität eines autor-referentiellen Textes“. In: G. Scherer/B. Wehrli (Hgg.). *Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag*. Bern u.a.: 1996, 27-48.
- Bourdieu, Pierre. „Die biographische Illusion“. In: *Bios 1;1990*, 75-81.
- Braun, Peter/Bernd Stiegler. „Die Lebensgeschichte als kulturelles Muster“. In: Diess. (Hgg.). *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Bielefeld 2012, 9-20.
- Custen, George F. *Bio/Pics. How Hollywood constructed public History*. New Brunswick, New Jersey 1992.
- Dali, Salvador. *So wird man Dali*. Wien 1974.
- Decker, Jan-Oliver. *Madonna. Where's that Girl? Starimage und Erotik im medialen Raum*. Kiel 2005.
- Detering, Heinrich. *Bob Dylan*. Stuttgart 2007.
- Distelmeyer, Jan. „‚Du bist ein Dichter und kein Rockstar‘. Der Mythos Jim Morrison in Oliver Stones *The Doors*“. In: Bernd Kiefer/Marcus Stiglegger (Hgg.). *Pop & Kino: Von Elvis zu Eminem*. Mainz 2004, 195-211.
- Dobler, Franz. *The Beast in me. Johnny Cash und die seltsame und schöne Welt der Countrymusik*. München ⁶2004.
- Fiedler, Leslie. „Überquert die Grenze, schließt den Graben!“ In: Uwe Wittstock (Hg.). *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig 1994, 14-39.
- Foucault, Michel. „Was ist ein Autor?“ In: Ders., *Schriften zur Literatur*. Frankfurt am Main 1988, 7-31.
- Gräf, Dennis/Stephanie Großmann/Peter Klimczak/Hans Kraß/Marietheres Wagner. *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2011 (Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik; 3).
- Großmann, Stephanie. „Musik im Film“. In: *Zeitschrift für Semiotik 30/3-4*. 2008, 293-320.
- Honneth, Axel/Peter Kemper/Richard Klein (Hgg.). *Bob Dylan. Ein Kongreß. Ergebnisse des internationalen Bob Dylan-Kongresses 2006*. Frankfurt am Main ³2016.
- Kris, Ernst/Otto Kurz. *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt am Main 1995 [1934] (stw; 1202).
- Kuhn, Marcus. „Biopic“ In: Marcus Kuhn/Irina Scheidgen/Nicola Valeska Weber (Hgg.). *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin, Boston 2013, 213-239.
- Lejeune, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main 1994.
- Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München. ⁴1993.

- McCleerey, Mark. „Bohemian Normativity. Bohemian Rhapsody and the new Heteronormal“. In: *Film Criticism* 43 (2019) H3.
- Marcus, Greil. *Dead Elvis. Meister Mythos Monster*. Hamburg 1993.
- Marcus, Greil. *Mystery Train. Der Traum von Amerika in Liedern der Rockmusik*. Hamburg 1994.
- Meiser, Christiane. *Implizite Religion im Musikfilm. Eine Analyse der Medialität von Musik im Film*. Würzburg 2023 (Film – Medium – Diskurs; 123).
- Mittermayer, Manfred/Patric Blaser u.a. (Hgg.). *Ikonen, Helden, Außenseiter. Film und Biographie*. Wien 2009.
- Nies, Martin. „Short Cuts. Funktionen und Semantiken alternierenden multifokalierten Erzählens in Literatur und Film der Gegenwart“. In: Moritz Baßler/Martin Nies (Hgg.). *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2018, 21-38.
- Nies, Martin. *Venedig als Zeichen: Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte“ 1787-2013*. Marburg 2014.
- Nies, Martin. „Strawberry Fields – Cranberry Sauce: Das Spiel mit Zeichen aus der Popkunstwelt der Beatles in Hendrik Handloegtsens Film PAUL IS DEAD“. In: Thomas Barth, Christian Betzer u.a. (Hgg.). *Mediale Spielräume*. Marburg 2005, 67-76.
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: Ders., *Werke* Bd. I, Darmstadt 1997, 7-134.
- Nünning, Ansgar. „Narrative und selbstreflexive Strategien (post-)moderner fiktionaler Metabiographien“. In: Peter Braun/Bernd Stiegler (Hgg.). *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Bielefeld 2012, 309-348.
- Nünning, Ansgar. *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Bd. 2: Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans in England seit 1950*. Trier 1995.
- Petras, Ole. *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*. Bielefeld 2011.
- Schmitt, Dominik. „The Man who wasn't Bob Dylan“ – Spiegelungs- und Abgrenzungstechniken in *Inside Llewyn Davis*. In: Dominik Schmitt/Stephanie Blum (Hgg.). *„Sorry, you just got Coened“*. Das postmoderne Kino der Coen Brothers. Würzburg 2015.
- Taylor, Henry M. *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Marburg 2002.
- Titzmann, Michael. „Die ‚Bildungs‘-/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche“. In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hgg.). *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen, 7-64.
- Wegscheider, Michael. *Genie und Mythos: Der heroische Künstlertyp und seine Ästhetisierung im NS-Film. Dargestellt am Beispiel der Filme Friedrich Schiller – TRIUMPH EINES GENIES von Herbert Maisch und WEN DIE GÖTTER LIEBEN von Karl Hartl*. München 1993 (unv. Manuskript).
- Wenzel, Knut (Hg.). *Code of the Road. Dylan interpretiert*. Stuttgart 2013.

Winkler-Mayerhöfer, Andrea. *Starkult als Propagandamittel. Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich*. München 1992.

Internetquellen

- Blum, Thomas. „Like A Complete Unknown. Timothée Chalamet als Bob Dylan: Das Genie und die Frauen“. In: *nd-aktuell.de/26.02.2025/Kultur*, S. 1-4, hier S. 3. <https://www.nd-aktuell.de/artikel/1189355.like-a-complete-unknown-timothee-chalamet-als-bob-dylan-das-genie-und-die-frauen.html> (Abruf 27.03.2025).
- Borcholte, Andreas. „Der Anti-Dylan“. In: *Spiegel Online* vom 01.12.2013. <https://www.spiegel.de/kultur/kino/coen-film-inside-llewyn-davis-odyssee-eines-folksaengers-a-936431.html> (Abruf 31.03.2025).
- Cabe, Caroline. „10 Elvis Presley Quotes To Lift Your Spirits Higher“. *Cowboys & Indians Magazine* vom 22.12.2024. <https://www-cowboysindians/2024/12/10-elvis-presley-quotes-to-lift-your-spirits-higher> (Abruf 17.04.2025).
- Ferrier, Aimee. „How Friedrich Nietzsche influenced The Doors frontman Jim Morrison“. In *Far Out Magazine* vom 22.11.2023. <https://faroutmagazine.co.uk/how-friedrich-nietzsche-influenced-the-doors-frontman-jim-morrison/> (Abruf 20.04.2025).
- Keppeler, Christina. *Fare Thee Well, Myself! – Identitäts(de)konstruktion in den postmodernen Musikerfilmen I'M NOT THERE und INSIDE LLEWYN DAVIS*. In: *VZKF Student Research Papers*, hrsg. v. Martin Nies; No. 3/2018 (<http://www.kultursemiotik.com/nachwuchsportal/student-research-papers/no-3-2018/>), S. 42ff. (Abruf 27.03.2025).
- Kothenschulte, Daniel. „Das Dylan-Biopic ‚Like a Complete Unknown‘ – Reise in die Vergangenheit“. In: *Frankfurter Rundschau Online* vom 19.02.2025. <https://www.fr.de/kultur/tv-kino/das-dylan-biopic-like-complete-unknown-reise-in-die-vergangenheit-93581388.html> (Abruf 30.03.2024).
- Lee, Craig. „Pop Music Reviews: Elvis Hitler jabs at Trash Culture“. In: *Los Angeles Times* vom 26.07.1986. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-07-26-ca-315-story.html> (Abruf 18.04.2025).
- Müller, Tobi. „Liebling Las Vegas“. *Die Zeit Online* vom 23.06.2022. <https://www.zeit.de/kultur/film/2022-06/elvis-baz-luhrmann-film-rezension/komplettansicht> (Abruf 17.04.2025).
- Niasseri, Sassan. „Bryan Singer: Bohemian Rhapsody“. In: *Rolling Stone* vom 24.10.2018. <https://www.rollingstone.de/reviews/queen-bohemian-rhapsody-kritik/> (Abruf 14.04.2025).
- Niasseri, Sassan. „Darum verheimlichte Freddie Mercury seine AIDS-Erkrankung“. In: *Rolling Stone* vom 20.01.2025. <https://www.rollingstone.de/darum-verheimlichte-freddie-mercury-seine-aids-erkrankung-2253031/> (Abruf 14.04.2025).

- Nies, Martin. „Die struktural-semiotische Analyse von Literatur und Film. Theoretisch-methodologische Grundzüge“. In: Martin Nies, *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik, SKMS| Open Access Papers 2/2023*.
https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2024/05/SKMS-Open-Access-Papers_Nies_Die-struktural-semiotische-Analyse-von-Literatur-und-Film.pdf (Abruf 07.04.2025).
- Osborn, Bill. „The Doors to Dionysos: The Nietzschean Jim Morrison“, <http://the-nietzscheanjimmorrison.blogspot.com/2011/01/doors-to-dionysos-nietzschean-jim.html> (Abruf 20.04.2025).
- Schleeh, Greta Maria. *Weiblichkeitskonstruktion in Greta Gerwigs BARBIE – Ein feministisches Statement im Kontext kommerzieller Popkultur*. In: Martin Nies (Hg.): *VZKF Student Research Papers*. No. 12/2024. https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2024/09/VZKF_SRP_No.12-2024_Schleeh_Weiblichkeitskonstruktion-in-Greta-Gerwigs-BARBIE.pdf (Abruf 07.04.2025).
- Schweizerhof, Barbara. „Kritik zu Rocketman“. In: *epd film* vom 24.05.2019. <https://www.epd-film.de/filmkritiken/rocketman> (Abruf 14.04.2025).
- Wilson, Brian. „Statement from Brian Wilson.“ <https://www.brianwilson.com/melinda> (Abruf 17.04.2025).
- Wimalasena, Jörg. „Die Musik Dylans berührt, sein Film aber nicht.“ In: *Die Welt Online* 27.02.2025. <https://www.welt.de/kultur/kino/article255428568/Bob-Dylan-feiert-Deutschland-Premiere-und-glaenzt-mit-Timothee-Chalameet-als-Hauptdarsteller.html> (Abruf 30.03.2025).
- Matthias Wohlrab. „Sternstunde im Speisesaal: Legendäres Knastkonzert von Johnny Cash“. In: *Der Spiegel online*. <https://www.spiegel.de/geschichte/johnny-cash-das-legendaere-knast-konzert-im-folsom-prison-a-1186187.html> (Abruf 10.04.2025).