



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Leben als Vor/Bild“

Französische Biopics und die „exception culturelle“

Verfasserin

Eva-Maria Schwentner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Ein herzlicher Dank...

... gilt all jenen Menschen, die mich in den letzten Jahren unterstützt haben. Ganz besonders möchte ich mich bei meinen Eltern und meinem Onkel dafür bedanken.

Weiters möchte ich ein herzliches Dankeschön für die ausgezeichnete wissenschaftliche Betreuung und Hilfe an meinen Diplomarbeitsbetreuer Dr. Ulrich Meurer richten.

Danke auch meinem Freund für die Unterstützung während der letzten Monate und dafür, dass er immer an mich geglaubt hat.

Zuletzt möchte ich auch meinen Freunden für ihr Interesse an meiner Diplomarbeit herzlich danken.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	7
2 Was ist Biopic?	9
2.1 Definition des Genres	9
2.2 Besondere Merkmale von Biopics	12
2.3 Das Biopic im Laufe der Zeit.....	17
2.3.1 Die Hochphase des Biopics	17
2.3.2 Die Kritik an der Biographie	21
2.3.3 Das Ende der Kritik und die neue Mode der Biopics.....	24
2.4 Das Zeitverständnis des Biopics.....	26
3 Der französische Film und das Biopic	30
3.1 Musikerbiographien über Edith Piaf und Serge Gainsbourg.....	33
3.2 Coco Chanel.....	49
3.3 Mesrine	61
4 Tendenzen, Ideologien und nationale Elemente im französischen Biopic des 21. Jahrhunderts	77
5 Bibliographie.....	84
6 Anhang	89

1 Einleitung

Molière, Edith Piaf, Mesrine, Coluche, Coco Chanel, Serge Gainsbourg, Jean de La Fontaine, Françoise Sagan, Nicolas Sarkozy, Claude François – sie alle standen in den letzten Jahren im Zentrum französischer Biopics. Das Genre erlebt zu Beginn des 21. Jahrhunderts in Frankreich, aber auch in anderen Ländern ein Hoch und scheint daher äußerst aktuell zu sein. Doch die Geschichte des Biopics reicht sehr weit zurück – vor allem im Klassischen Hollywoodkino der 1930er, 1940er und 1950er war die Gattung von großer Bedeutung (Taylor 2002: 13).

Trotz seiner frühen und langfristigen Etablierung in der Filmproduktion wurde dem Biopic bis heute in der Filmforschung nicht sonderlich viel Aufmerksamkeit geschenkt. So gibt es zwar wissenschaftliche Arbeiten zu einzelnen Filmen, übergreifende Studien sind jedoch rar geblieben, wie auch rundherum immer wieder betont wird.¹ Für diese Arbeit wurden v. a. zwei filmwissenschaftliche Werke herangezogen – einerseits das Buch *Bio/Pics* (1997) von George F. Custen und andererseits Henry McKean Taylors *Rolle des Lebens* (2002). Custen setzt sich ausschließlich mit Filmbiographien in Hollywood zwischen 1927 und 1960 auseinander und untersucht diese unter einem soziologischen Gesichtspunkt. Taylor untersucht die Filme auf narrativer Ebene. Er bezieht auch neuere und nicht-amerikanische Biopics in seine Studie mit ein, wobei er seinen Schwerpunkt auf amerikanische Filme legt. Weitere ausführliche Studien, die diese beiden durch einen anderen Fokus ergänzen würden, fehlen allem Anschein nach bislang noch. Mögliche Gründe für diese Forschungslücke könnten sein, dass einerseits die Tatsache, dass Biopics zugleich fiktional und historisch sind, verunsichernd wirkt (Merz, zit. n. Taylor 2002: 91f.), und andererseits die Gattung von der Kritik nicht sehr geschätzt wird (Neale, zit. n. ebd.: 92).

In der vorliegenden Arbeit soll zunächst erklärt werden, was man unter einem Biopic versteht und wie sich dieses bis heute entwickelt hat. In einem weiteren Teil werden sechs französische Biopics aus dem 21. Jahrhundert genauer untersucht. Folgenden Aspekten wird bei der Analyse besondere Aufmerksamkeit geschenkt:

- Wie werden die Protagonisten dargestellt?
- Inwiefern werden Mythen erzeugt, thematisiert, reflektiert oder zerstört?

- Wie beginnt und wie endet der Film?
- Inwiefern lassen sich typisch französische Elemente finden?

Das soll Aufschluss darüber geben, wie die verschiedenen Hauptfiguren präsentiert werden, um in einem nächsten Schritt Tendenzen und Ideologien in den Filmen auszumachen.

Zwar ist klar, dass Biographien sich auf historische Persönlichkeiten beziehen und daher, was die Darstellung einiger Fakten angeht, eingeschränkter sind als andere Spielfilme. Dennoch wird hier behauptet, dass die Wahl der biographischen Figur, der schriftlichen Vorlage, der thematisierten Lebensabschnitte und insbesondere der Darstellung derselben den Filmemachern große Freiheiten in der Gestaltung ihrer Werke lassen. Ansonsten wäre es wohl absurd, dass Figuren wie Jeanne d'Arc von den Anfängen des Biopics bis heute immer wieder porträtiert werden oder dass wissenschaftliche Artikel die Darstellung einer Person in unterschiedlichen biographischen Filmen vergleichen.²

Aus diesem Grund wird hier der Fokus rein auf die Darstellung im Film und die Aussage, die sich daraus ergibt, gelegt, während die Frage, inwiefern diese mit dem wahren Leben der porträtierten Personen übereinstimmen, größtenteils ausgespart wird. Die Namen, die in der Analyse verwendet werden, beziehen sich daher nicht auf die historischen Personen sondern auf die Figuren im Film, sofern keine gegenteiligen Informationen angegeben werden.

Schließlich soll in einem letzten Teil mit Hilfe der untersuchten Filme festgestellt werden, wie im französischen Biopic des 21. Jahrhunderts die Frage der nationalen Identität behandelt wird. Natürlich sind die Filme einerseits dermaßen inhomogen, dass es darauf keine einheitliche Antwort geben kann und andererseits ist das hier gewählte Sample zu klein, um verlässliche, allgemein gültige Aussagen treffen zu können. Dennoch lassen sich Tendenzen erkennen und beispielhaft interessante Ergebnisse feststellen.

¹ vgl. hierzu u. a. Taylor (2002): 12, sowie Mittermayer / Blaser / Braidt / Holmes (2009): 7.

² Hier sei als Beispiel Verena Bergers Artikel „Frida Kahlo – Ikone, Märtyrerin und Mythos“ erwähnt, in dem aufgezeigt wird, wie unterschiedlich die Künstlerin in verschiedenen Filmen dargestellt wird (Berger 2009a: 53ff.).

2 Was ist Biopic?

2.1 Definition des Genres

Das Biopic ist das filmische Pendant zur schriftlichen Biographie und damit die filmische Verkürzung eines Lebens auf 90 Minuten.

Der 1951 in der amerikanischen Fachzeitschrift *Variety* erstmals verwendete englische Name setzt sich aus den ersten Buchstaben der Wörter *biographical picture* zusammen (Taylor 2002: 20) und ist mittlerweile auch im Deutschen gebräuchlich. Anfangs wurde er nur für Hollywood-Produktionen verwendet, was sich mittlerweile aber geändert hat (Taylor 2002: 20). Dennoch ist Taylor der Meinung, dass der Begriff für Fachhistoriker etwas Negatives beinhaltet (ebd. 2009: 15). Andere, im deutschen Sprachraum häufig dafür verwendete Begriffe sind neben Filmbiographie und biographischer Film auch Lebensgeschichte oder verfilmtes Leben (Straub: 13).

Der Name Biopic bezeichnet folglich einen biographischen Film, der sich auf eine historische Person bezieht (Custen 1992: 5). George F. Custen, der als Erster eine ausführliche systematische Studie über Biopics durchführte, beschreibt das Biopic als „composed of the life, or the portion of a life, of a real person whose real name is used“ (ebd: 6). Es muss also, wie auch Taylor bemerkt, „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“ (Taylor 2002: 22). Dass der wirkliche Name der Person verwendet werden muss, begründet Custen damit, dass dadurch historische Genauigkeit gewährleistet sei und der Film als offizielle Lebensgeschichte präsentiert werde (Custen 1992: 8). Diese Einschränkung in der Definition ist allerdings sehr restriktiv und daher fraglich. Taylor schwächt sie etwas ab, indem er auf hybride Fälle hinweist, in denen fiktive Namen für historische Persönlichkeiten verwendet werden, wie es z. B. bei *Citizen Kane* der Fall war (Taylor 2002: 22).

Das Verständnis des Biopics als Genre ist in der Filmwissenschaft umstritten. Einerseits wird es oft als Subgenre des Historienfilms angesehen (Anderson 1988:

344), da auch in diesem historische Ereignisse thematisiert werden und die darin vorkommenden Figuren wirklich gelebt haben. Allerdings geht es in Historienfilmen „um einen Sachverhalt“ (Taylor 2002: 22), während im Biopic „eine zentrale Persönlichkeit“ (ebd.: 22) im Mittelpunkt steht, was inhaltlich ein wesentlicher Unterschied ist. Deshalb soll das Biopic in dieser Arbeit nicht als Subgenre angesehen werden, sondern als eigene Gattung, die aufgrund des historischen Settings und des ähnlichen Realitätsbezuges der beiden einige Ähnlichkeiten zum Historienfilm aufweist. Auch vom Kostümfilm, der zwar ebenfalls in der Vergangenheit spielt, dessen Figuren jedoch frei erfunden sind (Landy, zit. n. ebd.: 21) grenzt sich das Genre deutlich ab, wie schon an der oben erwähnten Definition des Biopics deutlich wird. Dasselbe gilt für dokumentarische Biographien (ebd.: 22), da das Biopic sich zwar auf die historische Realität bezieht, aber dennoch Schauspieler, Kostüme und andere, für einen Spielfilm wichtige Elemente enthält, die die Geschichte fiktionalisieren.

Andererseits findet man in der Literatur auch die Bezeichnung „Supragenre“ für das Biopic (McKee zit. n. ebd.: 21). Diese Bezeichnung rührt daher, dass das Genre recht schwach kodifiziert ist und sich weder durch eine bestimmte Ikonographie auszeichnet (ebd.: 20), noch einen eigenen „look“ aufweist (ebd.: 21). Diese werden ihm durch sogenannte „Hilfsgenres“ oder „Stilrichtungen“ gegeben, was Taylor dazu veranlasst, Biopics als „Chamäleon-Texte“ zu bezeichnen (ebd.: 21). Auch inhaltlich überschneidet sich das Biopic zum Teil mit anderen Genres (ebd.: 88), d.h. es ist nicht ausgeschlossen, dass eine Filmbiographie auch eine Komödie, ein Drama oder ein Psychothriller ist. Besonders zum Melodram weist das Genre große Parallelen auf, was sich durch das „inhärent immer vorhandene Drama von Personwerdung und Identitätssuche“ (ebd.: 21) in Filmbiographien erklärt. Zudem lassen sich oft je nach Profil der Hauptfigur Ähnlichkeiten zu anderen Genres ausmachen, was zur Folge hat, dass man das Biopic als Gattung in viele andere Genres aufsplittern kann:

„biographies of entertainers [...] can be grouped together and also considered as a subgenre of the musical, the lives of racketeers [...] share characteristics with the gangster movie, accounts of outlaws [...] follow norms of the western, and so forth.“ (Anderson 1988: 332)

Dennoch trifft diese Aussage nicht auf alle Biopics zu. Ein hier behandelter Film z.

B., *La Môme* (*La vie en rose*, Oliver Dahan, 2007) über Edith Piaf, behandelt das Leben der Sängerin, ist aber von einem Musicalfilm weit entfernt. Er lässt sich aufgrund seines realistischen Stils und seiner episodenhaften Erzählung besser mit einem Gangster-Biopic wie *Mesrine: L'instinct de mort* (*Public Enemy N°1: Mordinstinkt*, Jean-François Richet, 2008) vergleichen als mit einem Film wie *Grease* (Randal Kleiser, 1978). Insofern sind derartige kategorische Aufsplitterungen zu stark vereinfacht und erscheinen daher nicht zielführend.

Obwohl es dennoch schlüssig erscheint, das Biopic als Supragenre anzusehen, steht diese Auffassung nicht zwingend im Gegensatz dazu, der Filmbiographie den Status eines eigenständigen Genres zuzugestehen. Straub argumentiert dagegen, dass „Biography“ in der Internet Movie Database zwar als Genre gilt, dieses für die Beschreibung eines Films jedoch unzureichend ist, da für jede der von ihr dort nachgeschlagenen Filmbiographien noch mindestens zwei andere Genres angegeben werden (Straub 2007: 15f.). Dieses Argument ist in sich unschlüssig, da sie damit auch die Grenzen der anderen Genres aufzeigt, von denen auch mehrere nötig sind, um diese Filme zu charakterisieren.

Vor all diesen Hintergründen zeigt sich, dass Biopics (wie auch andere Gattungen) zwar in einigen Punkten stark heterogen sind, die Bezeichnung Genre dafür jedoch durchaus legitim ist. Und allem Anschein nach ist es nicht die Bezeichnung Biopic, die zu ungenau ist, um ein Genre zu beschreiben, sondern die Zuordnung eines Films zu einem einzigen Genre, die oft Schwierigkeiten bereitet und in manchen Fällen unzureichend ist.

2.2 Besondere Merkmale von Biopics

Die Darstellung eines Lebens in einem Biopic erfolgt meist auf der Basis einer bereits mediatisierten Darstellung (Custen 1992: 178f.). Häufig werden literarische (Auto-)Biographien als Quelle für die Drehbücher herangezogen (Taylor 2002: 12). Dabei achten die Produktionsfirmen oft darauf, sich auf erfolgreiche Werke zu stützen, da sie sich dadurch die Garantie für den Erfolg des Films erhoffen (Berger 2009: 39).

Die meisten der von Custen untersuchten frühen Biopics beziehen sich auf Kurzgeschichten. Custen sieht in diesem Umstand folgende Vorteile:

„By relying on already mediated and abbreviated versions of a life [...] the biopic assures that a life will be fully explained, that it is congruent with other narratives in culture.“ (Custen 1992: 179)

Die Filmemacher brauchen sich demnach nicht um die Auswahl und Bewertung der verschiedenen Lebensabschnitte der biographierten Personen zu kümmern, sondern können sich auf die Vorselektion ihrer schriftlichen Vorlagen verlassen. Doch damit vereinfacht Custen die Aufgabe der Filmemacher stark. Es ist eine Tatsache, dass die Vorlagen für Filmbiographien oft viel umfangreicher sind und wesentlich mehr Informationen enthalten, als in einem Film untergebracht werden können. Daher müssen die Verantwortlichen Selektionen vornehmen, denen in den meisten Fällen auch filmische Kriterien zugrunde liegen.

Die Schwierigkeit ein Leben nachzuerzählen ist nicht zu unterschätzen. Sie betrifft schriftliche Biographien und Biopics gleichermaßen, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Dem Biographen kommt die Aufgabe zu, die Biographie so zu gestalten, „daß das Difuse und Disparate Gestalt annehme, daß aus den so zahlreichen und oft nicht zueinanderpassenden Teilen ein Ganzes entstehe“ (Scheuer 2001: 19). Der Biograph sei demnach, so Scheuer, „als Puzzle-Spieler, als Mosaikbildner, als Magier gar, der die Geister bzw. den Geist der Vergangenheit beschwört“ zu verstehen (ebd.: 19). Wird der literarische Biograph hier als jemand dargestellt, der aus dem Leben einer Person die wichtigsten Stücke herausucht und nach Möglichkeit zu einer Einheit zusammensetzt, so müssen Biopics aufgrund ihrer zeitlichen Begrenztheit auf einige Puzzleteile aus

dem großen biographischen Bild verzichten und dennoch den Eindruck vermitteln, dem Rezipienten ein einheitliches Ganzes vorzulegen.

Aufgrund der bereits angedeuteten Fiktionalisierung realer historischer Fakten bewegt sich das Biopic „im Spannungsfeld von Fiktion und Nichtfiktion“ (Taylor 2002: 12). Obwohl es stark im fiktionalen Bereich angesiedelt ist, bleiben jedoch auch nichtfiktionale Momente beibehalten (ebd.: 67). Die Verbindung von Geschichte und Fiktion im Biopic ist problematisch und kann sich auf die inhaltliche Gestaltung oder die Glaubwürdigkeit der Filme auswirken (Taylor 2002: 84 f.). Dieser dem Biopic eigenen Beziehung zur Geschichte ist in dieser Arbeit deshalb ein eigenes Kapitel gewidmet.

Ein Merkmal, das vor allem frühere Biopics kennzeichnet, sind Zwischentitel, die zu Beginn des Films die Geschichte kontextualisieren. Diese dienten ursprünglich meist dazu, den Inhalt des Films als wahre Begebenheit zu klassifizieren (Custen 1992: 51). Außerdem erlaubten sie es dem Zuschauer, eine Idee davon zu erhalten, was folgen wird (ebd.: 53). Das einleitende Voice-over hat laut Custen eine ähnliche Funktion wie die Zwischentitel (ebd.: 51). Während Custen unterstreicht, dass diese Formen der Einleitung auf „almost every biopic“ (ebd.: 51) zutrifft, lässt sich das für neuere Biopics nicht verallgemeinern. Einige der hier untersuchten Biopics beginnen ganz ohne Zwischentitel und Voice-Over, in anderen haben derartige Zwischentitel eine ganz andere Funktion, wie weiter unten zu sehen sein wird.

Ein weiteres stilistisches Merkmal, das in Biopics häufiger vorkommt als in anderen Filmen, ist der Flashback (ebd.: 183 f.). Die Verwendung des Flashbacks ermöglicht dem Biopic die Darstellung der Handlung aus der Perspektive eines Erzählers, der die Geschehnisse so einerseits thematisch miteinander verknüpfen kann und andererseits ihre Bedeutung hervorheben kann (ebd.: 183). Außerdem können dadurch Auslassungen in der Handlung kompensiert werden (Taylor 2002: 94). Custen hebt die eigene Zeitstruktur des Flashbacks hervor:

„The present tense of the narrative is contrasted with the „history“ of the flashback, imbuing the film with its own validity as historical data simultaneous with the creation of history.“ (Custen 1992: 183)

So ermöglicht die Rückblende also die Einführung einer Vergangenheit in ein Medium, das eigentlich nur die Gegenwart kennt.

Auch Montagesequenzen sind ein wichtiges Merkmal vieler Biopics. Den Zweck

dieses Stilmittels fasst Custen sehr treffend zusammen:

„Montage moves the plot forward by presenting an abbreviated version of a narrative event that is important, but too long to be shown in its entirety.“ (ebd.: 185)

Montagesequenzen beziehen sich in erster Linie auf die Karriere der Protagonisten und zeigen ihren Erfolg oder auch – in selteneren Fällen – ihr Scheitern (ebd.: 184 f.). Sie dienen daher meist der Darstellung von Ruhm als geradliniger Bewegung in Richtung eines Ziels. Außerdem wird dadurch auf eine besonders dynamische Weise gezeigt, wie großartig die Hauptfigur ist (ebd.: 185). Insofern kann die Montagesequenz als nichtsprachlicher Superlativ angesehen werden (ebd.: 186).

Texteinblendungen, v. a. von Orten und Zeitangaben, helfen dem Rezipienten, sich in der Handlung zu orientieren, wie auch Straub erkennt (Straub 2007: 17). Sie bemerkt dabei richtigerweise, dass dies insbesondere dann nötig ist, wenn im Film viele Rückblenden und Zeitsprünge vorkommen (ebd.: 17). Vor allem letztere scheinen doch in einem Film, der über das Leben einer Person berichtet, fast unvermeidlich zu sein. In fünf der sechs hier behandelten Filme wird daher auf dieses Hilfsmittel zurückgegriffen. Straub gibt aber auch ein Beispiel dafür an, wie sich derartige Einblendungen vermeiden lassen:

„Gelingt es jedoch, beispielsweise durch Daten, die in Briefen oder Gesprächen gegeben werden oder durch die Darstellung von zeitlich eindeutig einzuordnenden historischen Ereignissen (beispielsweise Beginn 2. Weltkrieg oder Ermordung von US-Präsident Kennedy), wird der Fluss des Filmes weniger gestört.“ (ebd.: 17)

Narrativ gesehen zeugen Biopics oft von einer episodenhaften Aneinanderreihung von Themen (Taylor 2002: 98), was sich dadurch erklärt, dass sie nicht ein bestimmtes kausal zusammenhängendes Thema behandeln, sondern ein Leben nacherzählen. Oft wird auf „Plotkomplexität zugunsten einer geordneten Reihe kleinerer Höhepunkte verzichtet“ (ebd.: 98). Außerdem ergibt sich aus dieser narrativen Struktur meistens eine Tendenz zur Überlänge (ebd.: 98). Solche Lebensgeschichten eignen sich deshalb auch gut für Fernsehserien (ebd.: 98)

Außerdem findet in vielen Biopics aufgrund ihres biographischen Charakters eine extreme Zentrierung der historischen Figur statt (ebd.: 228). In den meisten Szenen ist der Protagonist selbst präsent. In den wenigen Szenen seiner Abwesenheit steht er zumindest thematisch im Zentrum. In vielen Fällen sprechen dann die anwesenden Figuren über ihn oder Dinge, die ihn betreffen, oder sie denken an ihn.

Oft wird im Biopic auf mythische Elemente zurückgegriffen, um die sonst schwache, episodenhafte Narration, in der kausale Zusammenhänge oft fehlen, zu kompensieren (ebd.: 92).

Das Verhältnis zwischen Biopic und der Kreation von Starmythen ist ein sehr enges. Allein schon die Tatsache, dass eine Person als würdig erachtet wird, im Mittelpunkt eines Films zu stehen, hebt sie von den anderen ab. Erfolgreiche Filme können dazu beitragen, dass die Hauptfiguren als Stars angesehen werden, sofern diese vor dem Erscheinen der Filme noch keine waren. Oft jedoch werden bereits berühmte Personen als Subjekte für Filme ausgewählt, da deren Leben wohl mehr Menschen interessiert als das eines Unbekannten. Doch auch auf der Ebene der Schauspieler lässt sich dieses Phänomen feststellen: So werden einerseits oft Filmstars für die Verkörperung von Biopic-Figuren herangezogen, was manchmal aufgrund der Bekanntheit der Schauspieler zu Problemen führen kann (ebd.: 15). Denn mit berühmten Stars sind Erwartungen der Eigenschaften der charakterisierten Figur verbunden, die man aus bereits gesehenen Filmen ableitet. Stimmen diese Publikumserwartungen jedoch mit der Darbietung überein, so wird dadurch eine gewisse Vertrautheit geschaffen, was ein großer Gewinn für den Film ist (Jarvie 1974: 135). Andererseits können Biopics Schauspielern zu Ansehen und größerer Bekanntheit verhelfen, was auch dadurch deutlich wird, dass die Hauptdarsteller von Biopics oft mit Oscars ausgezeichnet werden (Berger 2009: 39). Ein derart großer Erfolg hat manchmal zur Folge, dass die Schauspieler auch danach mit der Filmfigur identifiziert werden. Diese Assoziation zwischen der Biopic-Figur und ihrem Darsteller wird oft von den Schauspielern selbst aufrecht forciert, indem sie ihre „intellektuelle oder emotionale Nähe zur porträtierten Person“ (ebd.: 39) kundtun. Darüber hinaus geht diese Verkörperung der Biopic-Figur oft so weit, dass die Stars auf Konsumartikeln über die dargestellten Personen, wie z.B. auf Buchcovers etc., abgebildet sind (ebd.: 49). Diese Verkörperung der Biopic-Figuren durch Stars, die weit über die filmische

Diese hinausgeht, verstärkt noch die Assoziation der historischen Person mit einem Star, zumal auch Stars „moderne Helden“ sind, die „ein Stück Ewigkeit“ verkörpern (Taylor 2002: 107). Der Starmythos beruht auf dem scheinbaren Paradox, dass ihm einerseits die demokratisierende Annahme, jeder könne ein Star sein, wenn er gewisse Qualitäten mitbringe, und andererseits die Verehrung des Stars als Halbgott zugrunde liegt (Jarvie 1974: 134f.). In dieser Hinsicht ähnelt der Starmythos stark dem Prinzip der Biopic-Figuren und kann auf diese übertragen werden.

2.3 Das Biopic im Laufe der Zeit

2.3.1 Die Hochphase des Biopics

Das Biopic verfügt über eine lange Tradition in der Filmgeschichte. Einige Filmforscher behaupten, diese reiche bis in die Anfangszeit des Kinos zurück (Anderson 1988: 331; Custen 1992: 2). Vielleicht sollte man jedoch, wie Taylor, zwischen frühen Filmen mit historischen Themen und dem Biopic als solchem unterscheiden: So kann als erster Vorläufer des Biopics *The Execution fo Mary, Queen of Scots*, (*The Execution of Mary Stuart*, Alfred Clark, 1895) angesehen werden, ein aus einer Einstellung bestehender Film von 1895 über die Hinrichtung der schottischen Königin Maria Stuart (Taylor 2002: 26). Taylor sieht darüber hinaus auch im Aktuellen, das u. a. schon die Brüder Lumière thematisiert haben, eine Voraussetzung für die Entstehung historischer Sujets, wie er anhand von Georges Méliès' Film über die Dreyfus-Affäre veranschaulicht, die zwar einerseits aktuell war, andererseits jedoch auch ein paar einige Jahre zurückliegende Fakten beinhaltete und in der Taylor „bereits frühe Ansätze einer verfilmten Lebensgeschichte“ sieht (ebd.: 26). Auch Custen betont, dass Schlagzeilen zu Beginn eine wichtige Materialquelle darstellten (Custen 1992: 6).

Weitere wichtige Vorläufer des Biopics stellen Passionsspiele (Taylor 2002: 26) und Bibelverfilmungen (ebd.: 27) sowie der deutsche Kostümfilm der 1910er bis 1920er Jahre (Anderson 1988: 332) dar. Darüber hinaus erfreuten sich schriftliche Biographien in Großbritannien in den 1930ern großer Beliebtheit, was ebenfalls ein Grund dafür war, Filmbiographien zu drehen (ebd.: 332).

Reguläre Biopics bedürfen einer gewissen Länge und narrativen Struktur (Taylor 2002: 27), wozu auch die Entwicklung des Tonfilms wesentlich beigetragen hat, auch wenn es bereits biographische Stummfilme gab (Custen 1992: 6). Außerdem förderte die zunehmende Nationalisierung der Filmindustrien in den 1930er Jahren die Entstehung solcher biographischer Filme (Anderson 1988: 332).

Besondere Bedeutung erhält das Genre daher im klassischen Hollywoodkino: In den Hollywoodstudios werden zwischen 1927 und 1960 fast 300 Biopics gedreht (Custen 1992: 3), 277 davon in den acht großen Studios Columbia, Twentieth Century-Fox, MGM, Paramount, RKO, United Artists, Universal und Warner Brothers (ebd.: 81). Es handelt sich hierbei zwar um weniger als 3 Prozent der

Gesamtproduktion der großen Studios, dennoch waren besonders Fox und Warner für ihre Filmbiographien bekannt (ebd.: 83). Vor allem Warner bediente sich des Genres, um sein anrüchiges Image, welches ihm Anfang der 1930er Jahre anhaftete, zu verändern und den Anforderungen des Production Code gerecht zu werden (Elsaesser, zit. n. Straub 2007: 29). Die Gattung war für das Studio demnach so wichtig, dass das Bild des Studios in der Öffentlichkeit von ihr bestimmt werden sollte. William Dieterle drehte eine Reihe von Biopics, die grundsätzlich nicht-amerikanische, bereits tote Persönlichkeiten behandelten, welche als gesellschaftskritische Genies dargestellt wurden (Anderson 1988: 332). So erschienen unter seiner Führung u. a. *The Story of Louis Pasteur* (Louis Pasteur, William Dieterle, 1936) und *The Life of Emile Zola* (1937) mit Paul Muni in der Hauptrolle. Beide Filme waren sehr erfolgreich und wurden mit Oscars ausgezeichnet (Taylor 2002: 29).

Custen bemerkt einen Subjektwechsel im Biopic der 40er Jahre. Vor dem 2. Weltkrieg waren hauptsächlich Biopics über herkömmliche Eliten, d.h. über königliche und politische Persönlichkeiten, gedreht worden (Custen 1992: 84). Darüber hinaus waren Biopics zu dieser Zeit oft „Heldenerzählungen“, in denen der Held für eine bessere Welt gekämpft hat (Taylor 2002: 28). Mit dem Fortschreiten und v. a. nach dem Ende des Krieges wurden im Gegensatz dazu zunehmend Entertainer und Künstler zum Gegenstand filmischer Biographien (Custen 1992: 84). Den Grund für diesen Paradigmenwechsel erklärt Custen sich folgendermaßen:

„Having fought two wars on a global scale, the idea of glorifying statecraft seemed oddly out of place once the war had been won. Instead of films glorifying a vanishing culture of statecraft, Hollywood, in its postwar entertainer biopics, turned to recording its own history, and the history of the larger family of entertainment in which it had membership.“ (ebd.: 85)

Der Fokus ist aufgrund der politischen Lage demnach weg von staatlichen Figuren hin zu Hollywood selbst gegangen. Andererseits sind die Biopics zu dieser Zeit patriotischer geworden, da nunmehr überwiegend amerikanische Persönlichkeiten im Mittelpunkt standen (Straub 2007: 31). Man könnte daraus evtl. schließen, dass das amerikanische Biopic in den 40er Jahren bei einem politikverdrossenen Publikum auf einem anderen, kulturellen Weg eine nationale Identität schaffen

bzw. festigen wollte. Andererseits wollte Hollywood durch diese Thematisierung von sich selbst wahrscheinlich auch sein eigenes Dasein und seine Verbreitung von Massenkultur rechtfertigen (Custen 1992: 88). Erfolgreiche Entertainer-Biopics waren z.B. *Yankee Doodle Dandy* (Michael Curtis, 1942) über den Musicalproduzenten George M. Cohan oder *Night and Day* (*Tag und Nacht denk' ich an dich*, Michael Curtis, 1946) über den Komponisten Cole Porter (Straub 2007: 31).

Seinen Höhepunkt erlebte das Biopic schließlich in den 1950er Jahren mit Filmen über Künstler wie *Lust for Life* (*Vincent van Gogh – Ein Leben in Leidenschaft*, Vincente Minelli, 1956) über van Gogh oder *The Glenn Miller Story* (*Die Glenn Miller Story*, Anthony Mann, 1954), einer Biographie über den Jazzmusiker Glenn Miller, die so erfolgreich war, dass sie laut Taylor für viele sogar „zum Inbegriff der Gattung“ (Taylor 2002: 35) wurde.

Zu jener Zeit gab es noch „relativ 'universale' populäre Formen der Unterhaltung“ (so z.B. die Jazzmusik), was sich durch die größer werdende Vielfalt an Musik und anderen Unterhaltungsformen in den 60ern (ebd.: 35), sowie durch die zunehmende Bedeutung des Fernsehens, das den Film in seiner Rolle des Vermittlers von „public history“ ablöste (Custen 1992: 214), änderte.

In den 60ern wurde die Mehrheit der amerikanischen Biopics für das Fernsehen produziert (Anderson 1988: 340). Custen bezeichnet diese Filme als „minor form“ und sieht hier das Ende des Biopics (Custen 1992: 2). Auch wenn die Anzahl der in Hollywood produzierten Filme in den folgenden Jahren zurückgeht (Taylor 2002: 24), so wurde das Genre, entgegen Custens Behauptungen, jedoch nicht ausgelöscht. Die biographischen Kinofilme wurden experimenteller und ironischer (Anderson 1988: 340), die Protagonisten wurden immer „normaler“, auch Anti-Helden standen im Zentrum biographischer Filme (Taylor 2002: 32). Oft herrschte eine pessimistische oder skeptische Grundstimmung vor, die wohl eine Reaktion auf Ereignisse wie den Krieg und den Holocaust sowie den Einsatz von Nuklearwaffen darstellte (ebd.: 33).

Das Fernsehen behielt indessen den Stil der Hollywood-Biopics der 30er und 40er Jahre und ihre Sentimentalität bei (Anderson 1988: 340).

Paul Schrader rechtfertigt zwei Jahrzehnte später sein vielkritisierendes unkonventionelles Biopic *Mishima: A Life in Four Chapters* (*Mishima – Ein Leben in vier Kapiteln*, Paul Schrader, 1985) mit den folgenden Worten:

„the biopic is now in the provinces of television. You have to have an original approach if you try to do a cinematic biography.“ (Schrader, zit. n. Anderson: 340)

In Frankreich spielte das Biopic eine eher untergeordnete Rolle. Von insgesamt 2278 Filmen, die zwischen 1919 und 1950 im Land produziert wurden, waren nur 28 Biopics (Taylor 2002: 25). Dennoch gab es auch einige französische Filmbiographien, die Berühmtheit erlangten. Schon 1909 erschien *Molière* (Léonce Perret, 1909). 1927 war *Napoléon* (Napoléon, Abel Gance, 1927) von Abel Gance im Kino zu sehen, eine acht Stunden lange „Apologie des Militarismus und der nationalistischen Heldenstilisierung“ (Faulstich 2005: 78). Im darauffolgenden Jahr erschien *La Passion de Jeanne d'Arc* (*Die Passion der Jungfrau von Orléans*, Carl Theodor Dreyer 1928). In diesem Film ging es weniger um die nationale Dimension als um ein Seelendrama (Faulstich 2005: 79).

2.3.2 Die Kritik an der Biographie

Mit der Postmoderne und dem Poststrukturalismus kam eine Kritik am Subjekt und an der Geschichte auf. Man glaubte nicht mehr „an ein autonom handelndes und selbstgewisses Subjekt“ (Deines / Jaeger / Nünning (2003): 1), das in der Lage war, „über Geschichte zu verfügen, sie aktiv zu prägen, zu verändern oder zu verstehen“ (ebd.: 1). Besonders die französische Literatur wurde stark von dieser Kritik beeinflusst (Febel 2000: 37).

Für die Kritik an der Biographie könnten unzählig viele Schriften hergenommen werden. Zwei französische Beispiele sollen hier exemplarisch der besseren Veranschaulichung des Diskurses dienen:

Ein wichtiger Kritiker am Autor und damit an der Biographie ist Roland Barthes. Barthes Schrift „Der Tod des Autors“ richtet sich in erster Linie gegen die Tradition der französischen Textanalyse, die die Biographie des Autors als grundlegende Information für das Verständnis der von ihm geschriebenen Texte ansieht (Barthes 2000: 181). Barthes vertritt die entgegengesetzte Ansicht, dass der Autor symbolisch gesehen mit der Entstehung seines Werkes stirbt (ebd.: 185). Das heißt mit anderen Worten, dass der Autor in seinen Texten (und im übertragenen Sinne die Modeschöpferin in ihren Kreationen etc.) nicht mehr vorhanden ist, wodurch der Zusammenhang zwischen dem Werk und seinem Urheber nicht mehr von Interesse ist. Dadurch würden auch Biographien über solche „Autoren“ im weitesten Sinne überflüssig. Barthes meint sogar, durch die Berücksichtigung des Autors werde ein Text „eingedämmt, mit einer endgültigen Bedeutung versehen“ und die Schrift werde „angehalten“ (ebd.: 191). Durch die Abwesenheit des Autors legt Barthes das Zentrum des Textes auf den Leser:

„Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne dass ein einziges verloren ginge. [...] Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des *Autors*.“ (ebd.: 192 f.)

Auch wenn Barthes extreme Sichtweise dadurch verständlich wird, dass sie sich gegen eine ebenso starre Tradition richtet, so wird jedoch in dieser Arbeit die Ansicht über das vollkommene Verschwinden des Autors nicht geteilt. Natürlich ist

die Autobiographie nicht das wichtigste Element für das Verständnis eines Texts, dennoch existiert auch diese Variable. Insofern haben Biographien sehr wohl einen Sinn.

Der französische Soziologe Pierre Bourdieu kritisiert in seinem Artikel „L'illusion biographique“ die Sicht des Individuums als Kontinuum, das unabhängig von den Umständen der jeweiligen Handlungssituationen besteht (Bourdieu 1986: 69ff.). Die Absurdität hinter dem Konzept der Einheit des Subjekts beschreibt Bourdieu folgendermaßen:

„Essayer de comprendre une vie comme une série unique et à soi suffisante d'événements successifs sans autre lien que l'association à un „sujet“ dont la constance n'est sans doute que celle d'un nom propre, est à peu près aussi absurde que d'essayer de rendre raison d'un trajet dans le métro sans prendre en compte la structure du réseau, c'est-à-dire la matrice des relations objectives entre les différentes stations.“ (ebd.: 71)

Bourdieu stellt sich damit gegen die Auffassung von Geschichte als lineare Aufeinanderfolge von Ereignissen (ebd.: 69). Ebenso kritisiert er die Darstellung von Leben als Gesamtheit mit einer chronologischen Abfolge zielgerichteter Handlungen (ebd.: 69). Er entlarvt in diesem Zusammenhang den Eigennamen als künstliches Konstrukt der sozialen Welt, um eine Einheit der Identität zu suggerieren (ebd.: 70).

Da Biographien das Leben als Einheit betrachten und noch dazu versuchen, einen Zusammenhang zwischen den verschiedenen Ereignissen herzustellen, von denen sie erzählen, bezeichnet Bourdieu die Biographie als eine „création artificielle de sens“ (ebd.: 69). Dadurch werde eine Illusion erzeugt, die der Literaturgeschichte geläufig sei:

„Produire une histoire de vie, traiter la vie comme une histoire, c'est-à-dire comme le récit cohérent d'une séquence signifiante et orientée d'événements, c'est peut-être sacrifier à une illusion rhétorique, à une représentation commune de l'existence, que toute une tradition littéraire n'a cessé et ne cesse de renforcer.“ (ebd.: 70)

Auch Bourdieus Kritik enthält wertvolle Elemente. Hierzu zählt insbesondere die Betonung der Bedeutung äußerer Umstände für das menschliche Verhalten und

damit verbunden die Erkenntnis, dass sich Menschen dadurch verändern. Dennoch erscheint seine Ansicht aus heutiger Sicht zu extrem, da eine gewisse Kontinuität im Leben eines Menschen einerseits ohne jeglichen Zweifel existiert und andererseits auch eine notwendige Voraussetzung für das Übernehmen von Verantwortung ist.

Die Kritik an der Biographie findet sich in mehreren Ländern, insbesondere in Frankreich und in den deutschsprachigen Ländern, während Biographien im angelsächsischen Raum durchgehend sehr geschätzt wurden (von der Lühe / Runge 2001: 9).

2.3.3 Das Ende der Kritik und die neue Mode der Biopics

Auch wenn v. a. in den 1970er Jahren starke Kritik am Biopic laut wurde, so bedeutete diese jedoch nicht das Ende des Biopics. Auch Taylor widerspricht hier der Aussage Custens, den er als zu ideologiekritisch ansieht (Taylor 2002: 14). Er meint, Custen ignoriere aufgrund dieser Haltung Biopics, die nach dem von Bordwell, Thompson und Staiger definierten Ende der Studioära entstanden sind und stellt dem seine Auffassung gegenüber:

„Ganz im Gegenteil scheint mir die Gattung durchaus lebendig zu sein, wenn auch unter anderen Vorzeichen als zu ihrer klassischen Zeit.“
(ebd.: 14)

Diese anderen Vorzeichen hatten zum Teil inhaltliche Änderungen der Biopics zur Folge. So wurde die Gesellschaft zunehmend negativ bzw. kritisch dargestellt und der Berühmtheit ein tragischer Beigeschmack verliehen, was Taylor folgendermaßen zu erklären versucht:

„ein Indiz vielleicht für den vielkommentierten Zusammenhang von zunehmender Individualisierung bei gleichzeitiger Ohnmacht der Menschen in der modernen Gesellschaft sowie für den Zerfall des umfassenden sozialen Konsenses und den in wachsendem Maße durch Inflation unterminierten Charakter des Ruhms.“
(ebd.: 37f.)

Taylor hat wahrscheinlich Recht damit, dass diese Faktoren es schwer machten, Berühmtheit als etwas um jeden Preis Erstrebenswertes zu betrachten.

Weitere neue Tendenzen des Biopics sind z.B. die, den Fokus auf zwei Personen, d. h. auf eine berühmte und eine viel weniger bekannte, zu legen und so die beiden einander gegenüberzustellen (ebd.: 43). Des Weiteren gibt es moderne Biopics, in denen die Grenze zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm verschwimmt (ebd.: 43). Auch Biographien über politische Persönlichkeiten rücken wieder mehr in den Vordergrund. (ebd.: 44).

Auch in Frankreich kam es zu einer neuen Welle von Biopics. So entstand 1978 *Molière* (Ariane Mnouchkine, 1978), ein vierstündiger Film von Ariane Mnouchkine über den Dramatiker (ebd.: 41). Zehn Jahre später drehte Bruno Nuytten *Camille*

Claudel (Bruno Nuytten, 1988), ein Biopic über die Bildhauerin und Liebhaberin des bekannten Auguste Rodin (ebd.: 41f.). Anfang der 90er entstand die Filmbiographie des Cellisten Marin Marais *Tous les Matins du monde* (*Die siebente Saite*, Alain Corneau, 1991) unter der Regie von Alain Corneau (ebd.: 42). Und ebenfalls in den 90ern wurde gleich zwei Mal das Leben der berühmten Johanna von Orléans verfilmt: einmal unter der Leitung von Jacques Rivette (*Jeanne la Pucelle*, (*Johanna, die Jungfrau*, Jacques Rivette, 1994)) und einmal durch Luc Besson (*Jeanne d'Arc*, (*Johanna von Orleans*, Luc Besson, 1999)) (ebd.: 42).

Während die hier beschriebenen Filmbiographien den Einfluss der Kritik am Subjekt auf die Biographie zeigen, gibt es – vor allem in den letzten Jahren – auch Tendenzen des Biopics, die ein völliges Ende der Kritik vermuten lassen. Die Figuren im neuen Biopic sind also vielfältiger Natur. So findet man darin u. a. Helden, Antihelden, Forscher, Musiker, bildende Künstler, Dichter und Schriftsteller (Nieberle 2008: 1). Im Gegensatz zur „Krise des erzählenden Subjekts“, welche die Absage an die Biographik hervorgerufen habe, sieht Nieberle in der Wiederkehr der Biographie eine „Krise des lesenden Subjekts“, das die Identifikation mit dem biographischen Subjekt als Orientierungshilfe benötige (Nieberle: 6 f.). Nieberle stellt für deutsche / europäische Biopics zwischen 1998 und 2001 fest, dass diese „weniger im Kontext einer historiographisch-aufklärerischen als einer modisch romantisierenden und insbesondere kommerziellen Tendenz zu sehen“ sind (ebd.: 201). Inwiefern das auf die französischen Biopics zutrifft, wird im Kapitel über französische Biopics diskutiert.

2.4 Das Zeitverständnis des Biopics

Aufgrund seiner historischen Sujets stellt das Zeitverständnis des Biopics und damit verbunden sein Realitätsbezug eine Besonderheit für das Medium Film dar. In seinem Zentrum steht das Leben einer historisch belegten Person. Das impliziert, dass im Biopic ein Ausschnitt der Geschichte dargestellt wird, der im Moment der Kinovorstellung in die Gegenwart projiziert wird. Da es sich hierbei aber nicht um Dokumentarfilme handelt, wird schon während der Entstehung des Films durch seine Fiktionalisierung (die Figuren werden von Schauspielern gespielt etc.) Geschichte „gespielt“ und somit vergegenwärtigt. Somit stellt ein Biopic immer Geschichte aus der Sicht der Gegenwart, d.h. der Zeit seiner Entstehung, dar.

Ein Großteil unseres historischen Wissens wurde uns über die Medien vermittelt (Custen 1992: 12). Custen meint, Biopics stellen oft für viele Menschen die einzige Informationsquelle über die porträtierten Personen dar (ebd.: 12). Auch wenn wir heute mediale Information auf vielen verschiedenen Wegen erhalten, sind Filme nach wie vor eine besonders überzeugende und beliebte Informationsquelle (Custen 1992: 12), wobei sie in den letzten Jahren, wenn auch nicht vom Internet ersetzt, so doch zumindest oft mit Informationen aus dem Internet und dem Fernsehen ergänzt werden.

In der Studioära hatten die Hollywood-Studios oft rund um ihre Biopics Packages für Schulklassen produziert, die Schüler mit dem Thema vertraut machen und ihnen eine andere Art des Geschichteunterrichts ermöglichen sollten (ebd.: 13). Die Filme wurden aufgrund solcher Maßnahmen als legitime Träger von Geschichte wahrgenommen (ebd.: 13). Die genaue Recherche wurde in den Credits der Biopics der Studioära sowie in der Werbung dafür auch immer wieder betont (ebd.: 34). Die gute Recherche hatte folgenden Zweck.

„Extravagant research efforts became, for the biopic, a way of reassuring consumers that every effort had been expended to bring them true history in the guise of spectacle, as well as suggesting that the research for each film was, for the first time, bringing to the screen a true portrait, or at least a singularly true version or the accurate characterization of a person.“ (ebd.: 34f.)

Damit unterstreicht Custen den hohen Anspruch auf historische Authentizität, der

in frühen Biopics gestellt wurde.

Von der Geschichtswissenschaft wurden und werden Biopics wie auch andere historische Filme jedoch bis heute nie wirklich beachtet (Marsiske 1992: 8). Marsiske kritisiert dieses mangelnde Interesse aus den folgenden Gründen stark:

„Denn erstens ist die historische Wirklichkeit, mit der der Film angeblich „nichts“ zu tun haben soll, immerhin als solche identifizierbar. Ein paar zutreffende Aussagen über den jeweiligen Zeitabschnitt müssen also enthalten sein. Und zweitens wird der Film ja nicht mit der historischen Wirklichkeit selbst verglichen, sondern mit dem gegenwärtigen Wissen von ihr.“ (ebd.: 8)

Er spricht sich deutlich für eine Berücksichtigung historischer Filme durch die Geschichtswissenschaft aus und meint, dass audiovisuelle Medien zu einem „grundlegend neuen Geschichtsverständnis führen“ werden (ebd.: 9). Er geht sogar so weit, dass er den Spielfilm als das „ideale Medium der Geschichtsschreibung“ (ebd. 1992a: 61) in Betracht zieht. Diese Aussage muss jedoch stark relativiert werden, da es im Biopic nicht darum geht, die Geschichte möglichst natur getreu abzubilden, sondern Biopics „immer eine subjektive Inszenierung einer Figur und ihrer Epoche“ (Berger 2009a: 64) sind.

Die Frage, wie realistisch Biopics tatsächlich sind, ist jedoch nebensächlich. Custen meint dazu:

„Hollywood biographies are real not because they are believable. Rather, one must treat them as real because despite the obvious distortions ranging from the minor to the outright camp, Hollywood films are believed by many viewers.“ (Custen 7)

Wie die Rezipienten den Film wahrnehmen, ist also wesentlich wichtiger für die Bestimmung der Glaubwürdigkeit eines Films als der wahre Grad an Wahrheitstreue. Berger spricht sogar davon, dass sich Biopics „eine eigene Wirklichkeit“ (Berger 2009: 35) bilden und dass die Illusion, die Filme erzeugen, wesentlich bedeutender sei als die historische Wirklichkeit (ebd.: 35).

Damit sich die Rezipienten einer solchen Illusion hingeben können, wird aber dennoch ein Mindestmaß an Authentizität von ihnen eingefordert, wie es die Herausgeber des Sammelbandes *Texte zur Theorie der Autorschaft* am Beispiel des Buches *Bruchstücke* von Benjamin Wilkomirski veranschaulichen: Die

Geschichte über die Kindheit des Autors im Konzentrationslager wurde als Autobiographie verkauft, stellte sich aber als frei erfunden heraus. Daraufhin wurde das Buch von den Lesern vollkommen anders wahrgenommen (Jannidis / Lauer / Martinez / Winko 2000: 7).

Darüber hinaus sind Biopics ein wichtiger Spiegel der Gegenwart.

Die Herausgeber des Sammelbandes *Helden Ikonen Außenseiter* betonen den Zusammenhang zwischen Krisenzeiten und Biographien:

„Es ist ein Gemeinplatz der Biographieforschung, dass Krisenzeiten jeweils ein größeres Interesse an biographischen Zugängen bei der Interpretation von Kultur und Geschichte zur Folge haben.“ (Mittermayer / Blaser / Braidt / Holmes 2009: 8)

Auch Taylor betont, dass in Auf- und Umbruchszeiten Biographien ihre Hochphase erleben (Taylor 2002: 30).

Szabó-Knotik sieht den Grund für das momentan wiedererwachte Interesse an Filmbiographien darin, dass das Interesse an privaten, biographischen Details in der Gesellschaft im Moment besonders ausgeprägt ist, was insbesondere vom Fernsehen gefördert wird, das jede Lebensgeschichte als darstellenswert präsentiert (Szabó-Knotik 71). Außerdem merkt sie an, dass nach wie vor ein Interesse an der unzugänglichen Welt der Prominenten besteht (ebd.: 71). Das Biopic stelle eine Reaktion auf diese Interessen dar.

Darüber hinaus sollte man das Biopic vielleicht auch als ein Phänomen begreifen, das in Zeiten zunehmender Globalisierung einerseits einer drohenden Entfremdung und andererseits dem Verlust eines nationalen Identitätsgefühls entgegenwirken möchte, das im Zusammenhang mit der internationalen Einstellung der Menschen befürchtet wird. Im positiven Sinne stellt es daher einen Stabilitätsfaktor und eine Orientierungshilfe für die Rezipienten dar, im negativen Sinne könnte man ihm unterstellen, einer modernen Gesellschaftsordnung entgegenwirken zu wollen.

Ob Filme dabei die Gesellschaft nur widerspiegeln oder auch tatsächlich einen direkten Einfluss auf sie haben können, ist in der Wissenschaft umstritten, manche Theoretiker sehen aber durchaus das Potenzial der Filme, die Zukunft zu verändern:

„Filme spiegeln nicht nur die Gesellschaft nach ihrem Bild, sie können umgekehrt wirken, indem die Gesellschaft sich nach dem Bilde des Films richtet.“ (Jarvie 1974: 179)

Für das Biopic würde das bedeuten, dass sie durch ihre vergegenwärtigte Präsentation der Vergangenheit in der Gegenwart einen Einfluss auf die Zukunft der Gesellschaft haben können.

3 Der französische Film und das Biopic

Seit der Erfindung des Kinematographen durch die Brüder Lumière ist Frankreich ein wichtiges Land in der Filmproduktion. In Frankreich wurde mit Méliès der narrative Spielfilm erfunden (Faulstich 2005: 21). Auf der Produktionsebene war Pathé Frères fast zwei Jahrzehnte lang europäischer Marktführer, zeitweise sogar in den USA (ebd.: 22).

Eine erste Krise erlitt die französische Filmproduktion nach dem ersten Weltkrieg. 1919 wurden in Frankreich 800 amerikanische und im Gegensatz dazu nur 200 französische Produktionen gezeigt (ebd.: 78).

Doch der französische Film erholt sich aus dieser Krise. Ein weiteres Beispiel für die Bedeutung des französischen Films in der Filmgeschichte ist das Cinéma pur der französischen Avantgarde, das internationale Bekanntheit erlangt hat (ebd.: 79).

Besonders bedeutend in der französischen Filmgeschichte war die Nouvelle Vague, die einen neuen Stil in den französischen Film brachte: Autorenfilmer strebten in der Nachkriegszeit einen persönlichen Stil, dokumentarische Tendenzen und Experimente an und erlangten dafür internationale Bekanntheit (ebd.: 152f.)

In den 1980er und frühen 1990er Jahren verzeichnete das französische Kino eine weitere Krise. Immer weniger Menschen sahen sich französische Filme im Kino an, wobei vor allem bei jungen Menschen die Zahl stark zurückging. Das amerikanische Kino erfreute sich dagegen weiterhin großer Beliebtheit (Mioč 2000: 11). Als Reaktion darauf wurden auch die Produktionen im Land stark verringert, woraufhin Jack Lang als Kulturminister das Fernsehen dazu verpflichtete, die Produktionen von Kinofilmen finanziell zu unterstützen (ebd.: 11). Heute werden viele französische Filme vom Fernsehen koproduziert, was einerseits zu einem neuerlichen Aufschwung des französischen Films geführt hat (ebd.: 11 f.), andererseits aber auch eine problematische Seite an sich hat, wie auch Petra Mioč feststellt:

„Doch in der Beteiligung des Fernsehens liegt auch eine erhebliche Gefahr, da immer häufiger Fernsehredakteure die Entscheidung treffen, welcher Kinofilm produziert wird. Aufgrund der Zeitverwertung durch das Fernsehen werden

insbesondere solche Filmprojekte ausgewählt, die einem breiten Publikumsgeschmack entsprechen.“ (ebd.: 14)

Kommerzielle Aspekte drohen dadurch also vor qualitativen Kriterien Vorrang zu erhalten.

Der französische Staat hat schon immer eine aktive Filmpolitik betrieben. Diese Politik ist die „Matrix“ der „exception culturelle“, d. h. das wichtigste Mittel des Staats, die französische Kultur zu schützen (Depéris: 8).

Diese Maßnahme richtet sich insbesondere gegen die amerikanische Vorherrschaft in der Filmindustrie (ebd.: 31), die daraus resultiert, dass Filme wie normale Güter angesehen und den Kriterien des Marktes unterstellt wurden (ebd.: 21). Der ästhetische und kulturelle Wert von Filmen wurde dadurch gänzlich ausgeklammert (ebd.: 8). Diese Werte waren jedoch für Frankreich von zentraler Bedeutung, damit das Kulturgut staatliche Subventionen genießen konnte (ebd.: 10).

1959 wird Malraux von Charles De Gaulle zum ersten Kulturminister ernannt. Dadurch wird die Kultur und damit der Film zu einer staatlichen Angelegenheit ernannt (ebd.: 27).

Zwei weitere wichtige Daten sind für die Entwicklung der „exception culturelle française“ besonders hervorzuheben: 1992 wird der Vertrag von Maastricht angenommen, der den Film als Kulturgut ansieht und staatliche Hilfen dafür genehmigt (ebd.: 22). 1993 wurde vom GATT, dem Allgemeinen Zoll- und Handelsabkommen, das Kino vom allgemeinen Markt losgelöst und als Kulturgut anderen Regeln unterstellt. Diese Bestimmung und der Beschluss der EU, Regelungen bezüglich der Filmindustrie in die Hände der Mitgliedsstaaten zu legen, ermöglichten es dem französischen Staat, durch Maßnahmen wie Quotenregelungen und Subventionen ihre eigene Produktion gegenüber jener anderer Staaten zu privilegieren (ebd.: 22f.). 2005 wurde das Recht zu einer „exception culturelle“ offiziell von der UNESCO durch ihre Allgemeine Erklärung zur kulturellen Vielfalt anerkannt (ebd.: 8)

Für das Biopic bedeutet das konkret, dass es sich in eine lange Tradition des französischen Kinos eingliedert, das sich immer als Gegengewicht zu Hollywood gesehen hat und deshalb durch verschiedene Maßnahmen vom Staat geschützt

wurde. Diese Abgrenzung von Hollywood beinhaltet zwei Aspekte: Einerseits die Ankurbelung der eigenen Filmproduktion, um nationalen Produkten Vorrang zu geben, andererseits aber auch den ästhetischen Anspruch des französischen Kinos, sich von Hollywood zu unterscheiden. Dieser künstlerische Anspruch droht jedoch durch den starken Einfluss des Fernsehens einerseits und des Staates andererseits verloren zu gehen.

3.1 Musikerbiographien über Edith Piaf und Serge Gainsbourg

Der Film *La Môme* (*La vie en rose*, Oliver Dahan, 2006) zeigt die Biographie von Edith Piaf, die für einige „als die größte Chansonsängerin des 20. Jahrhunderts“ (Rosenkranz 2006: 159) gilt. Er behandelt das Leben der Sängerin von ihrer Kindheit bis zu ihrem Tod. Piaf wird von Marion Cotillard gespielt, die dafür mit dem Oscar als beste Hauptdarstellerin ausgezeichnet wurde. Diese Rolle verhalf der Schauspielerin somit zu internationaler Bekanntheit. Oben wurde ja bereits gezeigt, dass ein Imagetransfer zwischen der historischen Person und dem Darsteller auch in diese Richtung funktionieren kann.

Das zweite hier untersuchte Musikerbiopic, *Gainsbourg* (*Vie héroïque*) (*Gainsbourg. Der Mann, der die Frauen liebte*, Joann Sfar, 2010), handelt von Serge Gainsbourg, einem Sänger, der insbesondere für seine Provokationen bekannt ist. Der Hauptdarsteller, Éric Elmosnino, ist kein besonders berühmter Schauspieler. Er dürfte wohl deshalb für diese Rolle gewählt worden sein, da er Serge Gainsbourg verblüffend ähnlich sieht. Joann Sfar, für den *Gainsbourg* (*Vie héroïque*) ein Erstlingswerk darstellt, hat sich als Comiczeichner in Frankreich einen Namen gemacht. Im Film wird diese Leidenschaft des Regisseurs mehrmals deutlich, wie weiter unten noch genauer erläutert wird.

Die beiden Filme unterscheiden sich in ihrer Aufmachung sehr stark voneinander. Bei *La Môme* handelt es sich um ein recht klassisches Biopic, das auch viele der oben genannten Merkmale des Biopics beinhaltet. *Gainsbourg* (*Vie héroïque*) dagegen zeugt dagegen von besonders viel Phantasie. Normale Schauspieler finden darin ebenso Platz wie nichtmenschliche Gestalten. Deshalb wird das Biopic im Vorspann als Märchen vorgestellt. Am Ende des Films schreibt der Regisseur:

„J'aime trop Gainsbourg pour le ramener au réel / Ce ne sont pas les vérités de G. qui m'intéressent, ce sont ses mensonges. (J. Sfar)“

Hier wird also im Gegensatz zu dem, was Custen für klassische Hollywood-Biopics feststellt, der persönliche Blick auf die Person im Zentrum des Films betont und der Anspruch auf historische Authentizität negiert. Im weitesten Sinne

fördert aber auch diese Aussage des Regisseurs eine Aufrechterhaltung eines Mythos, da es die Gerüchte um Gainsbourg sind, die ihm seine besondere Aura verleihen.

Auch die für das Biopic typischen Einblendungen von Datum und Ort fehlen im Film über Serge Gainsbourg. Dieser Verzicht auf historische Authentizität zeigt sich auch dadurch, dass einige Passagen im Film Musicalcharakter haben. Wie bei einem Musical, „bei dem Song und Tanz nicht mehr Zwischenspiel sind, sondern von vornherein in die Story integriert werden“ (Jarvie 1974: 158), kommt es hier in derartigen Szenen zu einer Vermischung von Gainsbourgs Leben und seinem Werk. Musicals können als sehr unrealistische Gattung verstanden werden (ebd.: 124):

„Sie haben mit der Wirklichkeit, wenn überhaupt, nur sehr wenig zu tun, spielen in Welten, die eigenen Konventionen unterstehen und verdanken ihre Universalität und Eindringlichkeit gerade jenen Konventionen der Fantasie.“

Auf Realitätsanspruch wird also zugunsten des Künstlermythos verzichtet. Dennoch soll nicht der ganze Film als ein Musical verstanden werden. Denn im Gegensatz zu einer einfachen, populären (Liebes-)Handlung (ebd.: 162), wie sie viele Musicals aufweisen, wird hier ein psychologisches Drama erzählt.

Besonders interessant an *La Môme* ist der narrative Aufbau des Films: Grob gesehen lassen sich drei Handlungsstränge unterscheiden, wobei die Haupthandlung ab der zweiten Szene als Rückblende in Piafs Kindheit beginnt und mit Piafs Comeback in der letzten Szene endet. Sie hat einen linearen Verlauf und nimmt die meiste Zeit im Film ein. Die anderen beiden Handlungsstränge sind in sich nicht ganz schlüssig. Einer der beiden zeigt Piaf am Höhepunkt ihrer Karriere, der andere zeigt sie am Ende ihres Lebens. Ob es sich hierbei also tatsächlich um eigenständige Handlungsstränge handelt, oder ob sie lediglich dazu dienen, die Haupthandlung durch thematisch ähnliche Szenen aus dem späteren Leben Piafs zu unterbrechen und so anhand der Montage Kontinuitäten und insbesondere Kontraste zu schaffen, sei jedoch dahingestellt. Was viel wichtiger ist, ist die Botschaft, die sich aus dieser Anordnung der Szenen ergibt: Der Aufbau kann in gewisser Weise mit dem verglichen werden, was Taylor als „säkularisierte Form der Geschichte Jesu“ (Taylor 2009: 15) bezeichnet, eine

dreiteilige Geschichte von „Berufung (Aufstieg), Passion (Fall) und (symbolischer) Wiederauferstehung“ (ebd.: 15), die oft in Form eines Comebacks ausfällt (ebd. 2002: 95).

Diese narrative Folge lässt sich in zweifacher Hinsicht sehr gut auf den Film über Edith Piaf übertragen: Einerseits findet sie sich in der Haupthandlung. Edith Piaf singt auf der Straße und wird dort von Louis Leplée entdeckt und zu einem Vorsingen eingeladen. Nach ihrem ersten großen Auftritt wird anhand einer Montagesequenz von Zeitungsartikeln (hier wird das oben erwähnte Mittel zur Veranschaulichung von Ruhm gewählt) deutlich, dass sie Berühmtheit erlangt. Der Fall in Bezug auf das Publikum kommt, als Leplée ermordet wird und sie im Kreis der Verdächtigen ist. Ab diesem Zeitpunkt wird sie von den meisten Menschen nur noch beschimpft und von ihrem Publikum ausgebuht. Der spätere Erfolg Piafs wird aber sofort in der auf diese Phase folgenden Szene, die einem anderen Handlungsstrang angehört, angedeutet, da die zuvor erwähnten Buhrufe hier nahtlos in lautes Gejubilium des Publikums, das auch hinter der Bühne zu hören ist, übergehen. Danach geht es mithilfe von Raymond Asso, der Piafs Image von der „Môme“ in das einer Diva umwandeln möchte, für die Sängerin wieder bergauf. Es kommt zu einem Verwandlungsprozess, der an *My fair lady* (George Cukor, 1964) erinnert: Asso bringt seiner Schülerin bei zu artikulieren und zu gestikulieren, sich fein zu kleiden und sich stilvoll zu geben. Dieser Vorgang ist, u. a. durch Piafs Widerstand, ein beschwerlicher, aber erfolgreicher, der zu einer erneuten Erfolgswelle der Protagonistin führt. Edith Piaf singt in der Musichall und erlebt einen neuen Aufstieg (auch dieser wird durch Montagesequenzen angedeutet), der bis zum Schluss anhält und in diesem Sinne die Auferstehung symbolisiert. Es gibt noch einen zweiten Moment des Falls, allerdings in körperlicher Hinsicht. Bei einem Konzert in New York bricht die Sängerin zusammen. Da sie zu diesem Zeitpunkt schon sehr krank ist, denken ihre Freunde, dass es mit ihrer Karriere zu Ende ist. Doch schließlich kommt es zu einem Comeback (d.h. zu einer Wiederauferstehung) im Pariser Olympia.

In der tatsächlichen Szenenfolge wird Edith Piaf öfters am letzten Tag bzw. in der letzten Nacht ihres Lebens gezeigt, d.h. ihr Tod wird durch Texteinblendungen angedeutet. Die letzte Szene des Films stellt aber Piafs oben beschriebenes Comeback im Olympia dar. Piafs Tod, der hier den Fall bzw. die Passion verkörpert, wird dadurch als etwas vorübergehendes dargestellt, während die Szene am Ende, in der sie anmutig vor ihrem Publikum steht und

bezeichnenderweise „Non, je ne regrette rien“ singt, dem Mythos Piaf ewige Gültigkeit verleiht. Interessant ist auch, dass die Sängerin, die bei ihren Bühnenauftritten im Film meist unsicher und ungeschickt gezeigt wird, hier als eine selbstsichere Frau mit Stil und Klasse auftritt. Man hat in dieser Szene keinen direkten Einblick in ihre Gedanken, vielmehr wird eine Distanz zur Protagonistin gewahrt. Diese Distanz ist notwendig, damit der Mythos Piaf nicht von den Schwächen des Menschen Piaf überschattet wird. Dass hier eine Art Passionsgeschichte erzählt wird, unterstreicht einerseits das Leiden Piafs und schafft dadurch Mitleid und Identifikation, betont andererseits aber v. a. Ihr Größe und schafft damit ganz klar einen Mythos.

In *Gainsbourg (Vie héroïque)* gibt es eine lineare Szenenfolge. Die Geschichte beginnt und endet mit Gainsbourg als Junge am Strand. Der Strand kann als ein Ort der Gedankenwelt des Kindes verstanden werden. Auch als Gainsbourg bereits erwachsen ist, werden in wichtigen Momenten immer wieder Szenen, die den Jungen am Strand zeigen, zwischengeschnitten. Der Zweck dieser Szenen ist zum einen, die psychologischen Beweggründe der Figur verständlich zu machen und zum Anderen, den Einfluss der Kindheitserlebnisse der Hauptfigur auf ihr weiteres Leben zu unterstreichen.

Der Film *La Môme* betont vor allem die hochsensible Seite der Protagonistin. Das wichtigste Thema im Film ist somit die Liebe. Piafs Wunsch, geliebt zu werden, wird als besonders ausgeprägt dargestellt. Den Grund für diese Hypersensibilität lässt der Film in ihrer Kindheit vermuten, deren Darstellung sehr viel Zeit geschenkt wird:

Die Kindheit der Sängerin wird als sehr beschwerlich dargestellt. Die Handlung beginnt 1918, gegen Ende des ersten Weltkriegs. Der Film erzählt, dass Piafs Mutter die Tochter vernachlässigt, da sie auf der Straße singt, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen, während der Vater Soldat im Krieg ist. Danach lässt die Mutter Edith sogar bei der Großmutter zurück, da sie hofft, eine Sängerkarriere machen zu können und berühmt zu werden. Der Vater holt Edith dort nach dem Krieg ab, um sie an seine Mutter weiterzugeben, die ein Bordell betreibt. In der dort angestellten Titine, die eine vom Regisseur erfundene Figur ist, findet das viel herumgereichte Kind eine Art Mutterersatz. Doch nach einiger Zeit wird sie auch von Titine getrennt, da ihr Vater zurückkehrt und Edith mit zum Zirkus nimmt. Gerade als Edith beginnt, sich dort wohlfühlen, kündigt der Vater

nach einem Streit mit seinem Chef.

Diese Kindheit wird also als sehr tragisch geschildert und beim Rezipienten wird Mitgefühl für das Kind geschaffen. Auch durch visuelle und akustische Mittel wird diese Misere dargestellt: Das Licht in der Stadt wird durch einen grünen Filter getrübt. Dadurch wird einerseits der Eindruck des Alten, Vergangenen vermittelt, andererseits erscheint die Stadt aber auch schmutzig und trostlos. Der Lärm der Menschen, die auf den Straßen wie wild durcheinander rufen, vermittelt Orientierungslosigkeit. Die Instrumentalversion von Piafs Lied „La vie en rose“, die einige Szenen als Filmmusik begleitet, schafft einen ironischen Gegensatz zu der Handlung und verstärkt dadurch die Tragik. Auch die schmutzige Kleidung des Kindes unterstreicht das Elend, in dem es lebt. Nur im Bordell ändert sich die Stimmung: Hier mischen sich tragische und fröhliche Szenen. Durch den Gegensatz zwischen dem unschuldigen Kind und seinem obszönen Lebensumfeld wird Komik erzeugt, Edith wird gewaschen, warmes Sonnenlicht schafft in einigen Szenen eine heitere Stimmung und die Musik wird teilweise auch fröhlicher. All diese Elemente verstärken die Tragik, als Edith von ihrem Vater abgeholt wird. Im Zirkus wird ein scharfer Kontrast zwischen dem fröhlichen Bühnengeschehen und der Art, wie die Leute hinter der Bühne mit Edith umgehen, hergestellt. Während im Publikum Kinder sitzen und die Vorstellung genießen, wird dem Kind hinter dem Vorhang gleich klargemacht, dass sie kein Kind sein darf, sondern hart arbeiten muss. Auch hier wird wieder ein Gegensatz zwischen der komischen Figur des Clowns und der heiteren Zirkusmusik auf der einen sowie den schweren Lebensbedingungen auf der anderen Seite geschaffen. Und als Edith mit ihrem Vater wieder auf der Straße steht, erscheint die Stadt erneut in grün-braunen Farbtönen, es regnet und alle fröhlichen und komischen Elemente sind verschwunden.

Als junge Erwachsene hat Piaf noch einmal eine Auseinandersetzung mit ihrer Mutter. Die völlig heruntergekommene Mutter bettelt bei ihr um Geld und beschimpft sie dann, weil sie ihr nicht genug gibt und es ihre Aufgabe als Tochter sei, ihre Mutter zu ernähren.

So wird Edith Piaf ihre ganze Kindheit und Jugend lang schlecht behandelt und erfährt keine Liebe. Dieses Kindheitstrauma wird als Erklärung für ihr späteres Handeln hergenommen.

Auch in *Gainsbourg (Vie Héroïque)* wird der Kindheit des Protagonisten eine große Bedeutung beigemessen. Wie bereits am Beispiel des Strandes sichtbar

wird, kommt es hier zu einer regelrechten Vermischung von Gainsbourg als Erwachsener und als Kind. Einerseits hat bereits der junge Lucien Ginsburg³ einige Eigenschaften eines Erwachsenen: er raucht, er versteht es für ein Kind ungewöhnlich gut, Frauen mit Worten zu verführen und er zeichnet bereits als Kind nackte Frauen. All diese Darstellungen nehmen die späteren Markenzeichen des Protagonisten vorweg: sein starker Tabakkonsum, der für sein Image von Bedeutung ist, seine poetische Ader und seine exzessive Sexualität. Auch ein anderes wichtiges Element wird hier vorweggenommen, indem Lucien es direkt anspricht: Er ist extrem schüchtern. Später soll im Einzelnen noch genauer auf einige dieser Themen eingegangen werden.

Zunächst soll aber geklärt werden, was in Gainsbourgs Kindheit passiert: Auch hier spielt Hypersensibilität eine große Rolle. Im Zentrum dieses Sängerbios steht in diesem Zusammenhang das Problem der Hauptfigur mit ihrem Aussehen und damit verbunden mit seiner jüdischen Identität: Bereits die erste Szene zeigt ihn am Strand mit einem Mädchen, das ihm nicht die Hand geben möchte, da er zu hässlich ist. Da der Strand, wie erwähnt, Gainsbourgs Gedankenwelt repräsentiert, wird angedeutet, dass es sich hier um ein psychisches Problem der Hauptfigur handelt.

Als Kind sieht er ein von den Nazis im Krieg entworfenes Propagandaplakat mit dem Titel „le juif et la France“. Darauf ist die Karikatur eines Juden zu sehen. Dieser wird als Ungeziefer mit einem überdimensional großen Kopf, einer riesigen Nase und sechs Gliedmaßen dargestellt. Die Karikatur erwacht im Film zum Leben und verfolgt den jungen Gainsbourg. Lucien läuft zunächst so schnell er kann vor der Karikatur weg, wird aber von ihr eingeholt und erkennt, dass die Figur immer die gleichen Bewegungen macht wie er. Dadurch wird sie als Luciens Spiegelbild dargestellt. Dieser versteht als Kind noch nicht, was hier geschieht und tanzt mit der Figur. Dann richtet er die Pistole auf die Judenkarikatur und erschießt sie. Dadurch wird symbolisch gezeigt, wie er versucht, sich von seiner Identität als Jude zu distanzieren, da er von der Gesellschaft nicht gebrandmarkt werden möchte. Auch als er in der darauffolgenden Szene seinen Judenstern abholt, wird er damit konfrontiert, dass er als Außenseiter abgestempelt wird, versteht als Kind aber noch nicht, was das zu bedeuten hat.

Die nächste Szene zeigt, wie Lucien seinen Schwestern ein Comic zeigt, das er

³ Um Verwechslungen zu vermeiden, wird Gainsbourgs Geburtsname verwendet, wenn er von dem

gemalt hat, und ihnen dazu die folgende Geschichte erzählt:

Lucien: C'est un petit pianiste. Tout le monde lui avait dit: On ne veut plus voir ta gueule! Alors, il a plus de boulot. Même dans les piano-bars pourris c'est: On ne veut plus voir ta gueule. Plus on lui dit ça, plus elle grossit, sa gueule. Il peut plus rien faire. Elle prend toute place. Ça lui fait une vie infernale. Il s'aperçoit qu'il pourra jamais s'en débarrasser. Alors il décide de la faire gonfler le plus possible. Comme ça, au bout d'un moment: Plop! Elle explose.

Schwester: Il est mort?

Lucien: Non. À force de s'en être pris plein la figure, la gueule s'est transformée en quelque chose. Le professeur Flipus.

Schwester: C'est qui?

Lucien: C'est un bonhomme qui fait peur. Mais il est très élégant. Alors les gens l'aiment. Ils l'aiment comme on aime les ogres des contes de Grimm. Ils aiment le détester.“

In dieser Geschichte wird Gainsbourgs späteres Leben vorweggenommen. Gainsbourg hat ein Problem mit seinem Aussehen⁴ und redet sich ein, dafür von den Menschen verachtet zu werden. Die Aussage, dass sein Gesicht immer größer wird, kann auf die Pubertät Gainsbourgs übertragen werden, in der seine Nase und seine Ohren stark anwachsen. Im Comic wird hier das Gesicht des Klavierspielers nach und nach zu dem der Karikatur des Juden, die Lucien auf dem Plakat gesehen hat. Dadurch wird vorweggenommen, dass Gainsbourg sein Äußeres so wahrnimmt, als entspreche es der klischeehaften Darstellung des Juden durch die Nazis. Der Moment, in dem die „gueule“ explodiert, ist jener, in dem er sein Aussehen besser akzeptiert, ohne es vergessen. Außerdem wird die Tatsache, dass er Jude ist, in diesem Augenblick nebensächlich. Dieser Moment wird im Film später dadurch gezeigt, dass Gainsbourg ein Mädchen kennen lernt und mit ihr schläft. Hier wird ihm klar, dass er trotz seines Aussehens bei Mädchen Erfolg haben kann. Direkt nach der Sexszene folgt eine Einstellung von Lucien als Kind am Strand mit seinem Judenstern an der Jacke. Dadurch wird der Gegensatz zwischen der Beschränkung seiner Identität auf seine jüdische Herkunft und der Wahrnehmung der gesamten Persönlichkeit aufgezeigt. In der darauffolgenden

Kind dargestellt wird.

⁴Die Aussage „On ne veut plus voir ta gueule!“, die eigentlich so viel heißt wie „Wir wollen dich nicht mehr sehen!“ wird hier als Wortspiel benutzt, da „gueule“ im wörtlichen Sinne ein mundartlicher Ausdruck für Gesicht ist.

Folge wird, wie die Geschichte es vorhersagt, Professeur Flipus geboren. Er stellt sozusagen die Narbe dar, die von Gainsbourgs Jugend und seinem Identitätsproblem bleibt. Professeur Flipus ist eine große hagere Kreatur, deren Nase, Ohren und Hände karikaturhaft groß sind.

Flipus benimmt sich wie Gainsbourgs Alter Ego. Er erteilt Gainsbourg Anweisungen und Befehle. Seine Eigenschaften erinnern jedoch stark an das, was Freud „Es“ nennen würde – er ist triebgesteuert, interessiert sich für Frauen, Geld, Skandale und vor allen Dingen für die Karriere der Hauptfigur. Flipus verleitet Gainsbourg des Öfteren dazu, seine Frauen und Geliebten zu verlassen oder zu betrügen. Er redet ihm ein, die brotlose Kunst der Malerei, die Gainsbourg als seine eigentliche Passion ansieht, sein zu lassen und stattdessen mit der Musik Geld zu verdienen.

Flipus wird als Doppelgänger bzw. als die „sale gueule“ von Gainsbourg dargestellt. Er ist somit zwar ein Teil des Musikers, allerdings wird in Luciens Geschichte deutlich, dass dieser Teil aus einem Trauma bzw. einem Identitätsproblem entstanden ist. Damit wird den Dingen, die Gainsbourg in einem moralisch zwiespältigen Licht dastehen lassen, durch seine Vergangenheit eine gewisse Legitimität zugesprochen. Indem Flipus als eigenständige Figur dargestellt wird und dadurch, dass Gainsbourg und er sich oft nicht einig sind, wird auch verdeutlicht, wie sehr der Protagonist mit sich selbst im Zwiespalt ist. Vor allem aber wird dadurch vorgegeben, dass hier eine Persönlichkeitsspaltung stattgefunden hat. Einerseits schafft diese Spaltung einen Mythos, der auch direkt im Film angesprochen wird: Wie alle großen Poeten hat auch Gainsbourg einen Doppelgänger. Dadurch zeigt der Film außerdem, dass sich hinter Gainsbourg nicht nur eine zu Skandalen und Provokation neigende, gewissenlose Persönlichkeit verbirgt, sondern auch eine moralisch einwandfreie Seite der Hauptfigur existiert, die als sein eigentliches Wesen dargestellt wird.

Passend zum Thema des Films nimmt die tragische Liebesgeschichte zwischen Edith Piaf und dem Boxer Marcel Cerdan eine wichtige Rolle in *La Môme* ein. Die Liebesgeschichte wird zwei Mal von Szenen anderer Handlungsstränge unterbrochen. Dadurch wird sie in drei Teile geteilt. Der erste dieser Teile ist die Kennenlernphase: Ihr Verhältnis beginnt, als sie in New York zusammen zu Abend essen. In Parallelmontage wird gezeigt, wie die beiden miteinander flirten und wie Edith ihrer Freundin Momone davon erzählt. Die romantische Stimmung, die vor

allem aus Piafs kindlicher Schwärmerei für den Boxer entsteht, wird so durch komische Kommentare und Fragen der Freundin gestört, wodurch Piafs Naivität angedeutet wird. Diese Phase zeigt eine verklarte, heile Welt. Kräftige Farben, wie sie z.B. aus Melodramen von Douglas Sirk bekannt sind, und die kitschig-verklärte Darstellung der Szenen weisen bereits darauf hin, dass diese Beziehung nicht realistisch ist und nicht lange währen wird.

Die zweite Phase kündigt einen Wendepunkt in der Beziehung an: Piaf sieht ihrem Liebhaber beim Boxen zu. Die Szene wird von Piafs Lied „Mon Dieu“ begleitet, das immer mehr an Lautstärke und Präsenz gewinnt. Der Liedtext: „Laissez le moi encore un peu, mon amoureux!“ sorgt zunächst für Spannung, da der Eindruck erweckt wird, Marcel könne im Boxkampf sterben. Doch schließlich gewinnt er und bleibt ihr somit noch ein bisschen („un peu“) erhalten. Dadurch erwartet sich der Zuschauer bereits, dass später etwas passieren wird, was der Beziehung ein Ende setzt.

Die nächste Szene zeigt das Pärchen wieder verliebt wie in der ersten Szene. Alle visuellen Elemente sowie der Dialog zwischen den beiden schaffen eine romantische Stimmung. Der letzte Satz, den die Hauptfigur in dieser Szene spricht, ist: „Reste avec moi!“. Er ist insbesondere deshalb von Bedeutung, weil er wieder zum Ausdruck bringt, was das Thema des Films ist: Piafs Hypersensibilität, die das starke Bedürfnis auslöst, geliebt zu werden. In der folgenden Szene sind die beiden geographisch voneinander getrennt. Dadurch erhält der Satz „Reste avec moi!“ noch mehr an Gewichtung. Im Voice-over sind die Liebesbriefe, die sie einander schreiben, vertont zu hören. Der Film erhält dadurch wieder einen kitschig-romantischen Stil.

Die letzte Phase ist die des tragischen Endes der Liebesgeschichte beginnt auf einer Feier, während der die Protagonistin Marcel Cerdan anruft und ihn bittet, so schnell wie möglich einen Flug zu nehmen um zu ihr zu kommen. Das Verlangen Piafs nach Liebe wird im Zusammenhang dieser Liebesgeschichte nach und nach immer stärker und extremer dargestellt. Dadurch wird auch aus der anfänglichen Romanze ein psychisches Problem, wie der weitere Verlauf der Handlung zeigt: Piaf schläft voller Vorfriede ein. Am nächsten Morgen bildet sie sich ein, von Marcel geweckt zu werden und unterhält sich mit diesem, kocht ihm Kaffee und sucht ein Geschenk, das sie für ihn gekauft hat. Sie läuft verwirrt in der Wohnung umher, während alle anderen Figuren (ihre Freunde und Helfer) erstarrt dastehen. Piafs Wahn wird dadurch verstärkt, dass die Gänge, durch die sie läuft, durch die

Montage endlos lang und verstrickt wirken. Piaf wird daraufhin von ihren Freunden darüber unterrichtet, dass Marcells Flugzeug abgestürzt und Marcel tödlich verunglückt ist. Die Kamera bleibt kurz stehen, fährt dann um sie herum und verdeutlicht den Schock der Protagonistin. Danach setzt eine Trauerphase ein, die sie schließlich in einem Match Cut direkt auf die Bühne treibt und „L'hymne à l'amour“ singen lässt. Diese Assoziation zwischen der Trauer über den Tod ihres Liebhabers und dem Bühnenauftritt Edith Piafs verstärkt wieder, was hier angenommen wird: Da sie im Privaten keine Liebe mehr erhält, sucht sie sie auf der Bühne. Außerdem wird dadurch die Brücke von der melodramatischen Liebesgeschichte zur Sängerinnenbiographie geschlagen. Diese Brücke ist wichtig, denn die Liebesgeschichte wirkt durch ihre inhaltliche Abgeschlossenheit und ihre eigene Struktur (mit wichtigen Elementen eines Films, wie z. B. einem Wendepunkt) fast wie ein eigener Film im Film. Da der Film die Form des Melodrams für diese Liebesgeschichte wählt, wird das Thema des Films auch formell verarbeitet. Hierbei ist anzumerken, dass die Szenen, die nicht diese Liebesgeschichte betreffen, auch nicht die oben erwähnten stilistischen Merkmale aufweisen. Dadurch hebt sich die Liebesgeschichte vom Rest des Films ab und erhält eine besondere Bedeutung. In gewisser Weise wirkt sie durch die Gegenüberstellung mit dem sonst eher brutalen Ton des Films sogar ironisch, wodurch angedeutet wird, dass ihr Ende vorherbestimmt ist. Hätte Piaf ihr Glück mit Marcel gefunden, so hätte der Film ihre Motivation zu singen nicht mehr aufrechterhalten können. Diese unentwegte Suche nach der Liebe ist es schließlich, die ihre Sängerinnenkarriere rechtfertigt. Denn es ist auch auffallend, dass der Film keine andere (und vielleicht näherliegende) Motivation, wie z. B. ein künstlerisches Verständnis und Bedürfnis zum Ausdruck, liefert.

Auch wenn Piaf im Film noch mit anderen Männern gezeigt wird, so wird ihre Beziehung zu ihnen nie thematisiert, sondern höchstens nebenbei erwähnt, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen. Dadurch wird die Geschichte mit Cerdan zu etwas Einzigartigem im Film und gewinnt so noch mehr an Gewichtung.

Eine Szene zeigt Piaf als alte Frau mit einem Mann, den sie fragt, wie lange denn ein Frosch lebe. Der Mann fragt sie daraufhin, ob sie vom wirklichen Leben oder vom Märchen spreche, woraufhin sie antwortet: „Je n'ai jamais lu de contes. A personne.“ Hier wird das einzige Mal im Film auf die Kinderlosigkeit der Hauptfigur angespielt. Darüber hinaus ist hier auch die Ernüchterung zu sehen, die der Film

stilistisch ausstrahlt. Außerdem erklärt sich durch die Szene der Flashback ganz am Ende des Films, in dem Edith Piaf als Kind einen Frosch streichelt. Hier drängt sich die Assoziation mit dem aus dem Märchen bekannten Froschkönig auf. Der Frosch in Piafs Hand steht für ihren Wunsch nach einem Märchenprinzen, nach Liebe und Anerkennung.

Gainsbourgs Liebesleben schließt hingegen mehrere Frauen ein. Allgemein wird der Protagonist als anrühlich und obszön dargestellt (natürlich immer in Form von oder im Zusammenhang mit Professor Flipus). Besonders ist auch seine bereits angedeutete exzessive Sexualität hervorzuheben. Flipus treibt ihn z. B. dazu an, ein zweideutiges Lied mit der jugendlichen France Gall aufzunehmen, woraufhin junge Mädchen in Scharen bei ihm zu Hause auftauchen und sein sexuelles Verhältnis zu jeder einzelnen davon angedeutet wird. Diese ist von Bedeutung für die Kreation eines Künstlermythos:

„Von Publikumsinteresse ist auch des Künstlers exzessiv ausgelebte oder mühsam unterdrückte Sexualität, zumal wenn sie ihn in eine zwielichtige Halbwelt führt oder gar in die Nähe des Todes bringt.“ (Felix 2000: 11)

Trotz der Betonung von Gainsbourgs Obszönität und Polygamie besonders am Beginn des Films wird er danach jeweils mit einer Frau gezeigt. Die vielen Beispiele am Anfang genügen, um ein solches Image zu erzeugen. Danach geht der Film dazu über, die Liebesgeschichten zu thematisieren, da dadurch die Möglichkeit entsteht, Emotion zu zeigen. Zwei Frauen schenkt der Film dabei besonders viel Aufmerksamkeit:

Die erste Beziehung, die für den Protagonisten wirklich wichtig zu sein scheint, ist jene zu Brigitte Bardot. Vielleicht wird dieser Beziehung auch deshalb so viel Aufmerksamkeit geschenkt, weil dadurch beim Zuschauer der Mythos von Bardot als „Nymphe unter den Sexgötinnen“ (Faulstich 2005: 166) in Erinnerung gerufen wird.

Als Bardot Gainsbourg für ihren Mann verlässt, trauert er. Auch hier wird wieder der kleine Lucien am Strand eingeblendet, der traurig den Strand entlang spaziert. Brigitte Bardot wird hier vor allem dadurch charakterisiert, dass es sich um einen Star handelt. Gainsbourg sieht sie wie „un personnage de bande dessinée“. Er

schreibt für sie sein erstes „Liebeslied“, das – wie es für seine Künstlerexistenz typisch ist - sehr anrühliche Züge hat. (Der Regisseur dürfte diese Passage ausgewählt haben, um die Gegenwart des Comics im Film zu unterstreichen. Auch der Vorspann und das Ende werden als Comic dargestellt, wodurch Sfar eine Brücke zwischen Gainsbourgs Kunst und seiner eigenen Kunst schlägt.)

Die zweite Frau, die für die Hauptfigur von Bedeutung ist, ist Jane Birkin. Sie hat einen großen Einfluss auf ihn: sie wechselt seinen Kleiderstil, seine Frisur etc. Gainsbourg heiratet sie, führt eine monogame Ehe und hat Kinder mit ihr. Dass es dabei jedoch nicht bleiben kann, ist für den Zuschauer mit seiner Erwartung von Gainsbourg als provokantem Künstler jedoch klar. Es kommt schließlich zu einer Konfrontation mit Professeur Flipus, der seit Beginn seiner Beziehung mit Birkin verschwunden war: Die „sale gueule“ beschwert sich darüber, dass Gainsbourg nicht mehr selbst über sein Image bestimmt: „Je pensais que tu voulais être un pygmalion? Prendre une gamine et la façonner. Tu fais tout le contraire. Ton anglaise te dit: „Habille-toi comme ci, coiffe-toi comme ça.“ Et toi, tu obéis comme un toutou.“ Gainsbourg schickt Professeur Flipus weg, mit der Begründung: „J'aime bien ma nouvelle gueule.“ Hier wird auf eine Fremdbestimmung des Künstlers hingewiesen. Während es zunächst Professeur Flipus war, der Gainsbourg geführt hat – und auch, wenn es sich hierbei um einen Teil seiner eigenen Persönlichkeit handelt – wird die Führung zeitweise an Jane Birkin übergeben.

Eine Reaktion Piafs auf ihre Sensibilität ist die Religion. Die erste Szene des Films zeigt einen Moment in Piafs Leben, der weder am Anfang noch am Ende ihrer Karriere steht. Am 16. Februar 1959 singt sie auf einer New Yorker Bühne. Anhand der Gespräche, die hinter der Bühne geführt werden, erfährt der Rezipient, dass die Sängerin an jenem Abend bereits einen Zusammenbruch erlitten hat. Während sie das Lied „Heaven have a mercy“ singt, bricht Edith Piaf erneut zusammen. In einem Voice-over ertönt die Stimme der ohnmächtigen Piaf, die die folgenden Worte spricht: „Sainte Thérèse, mon petit Jésus, ne m'abandonne pas. Donne-moi la force. Je veux vivre encore. Fais-moi ressusciter!“

Diesem Gebet kommt eine besondere Gewichtung zu, da es einerseits als Voice-over ertönt und so speziell hervorgehoben wird und andererseits ganz zu Beginn des Films vorkommt und somit – abgesehen von ihrem Gesang – das erste ist,

was Edith Piaf äußert. Im weiteren Verlauf des Films wird klar, warum diese Worte so bedeutend sind. Es geht hier um zweierlei Dinge: einerseits um die hier bereits genannte „Auferstehung“, die ihr später noch ein Comeback erlaubt und andererseits um ihren Glauben, den sie in ihrer Kindheit entwickelt hat.

Zum – chronologisch gesehen – ersten Mal nimmt Edith Piaf als Kind Kontakt zu Thérèse auf, als sie mit Titine vor einer Kapelle sitzt und betet. Als Edith wenig später an einer Augenerkrankung leidet und plötzlich erblindet, fährt sie mit Titine nach Lisieux, wo die beiden erneut zur Heiligen Thérèse sowie zu dem Jesuskind beten und sie bitten, Ediths Krankheit zu heilen. Nach ein paar komischen Szenen über kleine, harmlose Unfälle des blinden Kindes wird sofort gezeigt, wie Edith an einem sonnigen Tag im Garten ihr Augenlicht zurückerlangt. Die Nähe der beiden Szenen im Film sowie die Abwesenheit jeglicher anderer Heilungsgründe schaffen eine logische Verbindung zwischen der Bitte an die heilige Thérèse und der Genesung. Verstärkt wird der Zusammenhang noch durch die religiös-spirituelle Filmmusik.

Als Edith mit ihrem Vater beim Zirkus lebt, weil er sie aus dem Bordell abgeholt hat, erscheint ihr die heilige Thérèse einmal in Form von Funken, die ein Feuerschlucker ausspeit. Thérèse erkundigt sich nach Ediths Augen und fragt sie, für wen sie beten möchte. Edith betet für Titine, worauf Thérèse ihr antwortet: „C'est bien, Edith. Je veille sur toi. N'oublie jamais: Quand tu seras seule, je serai toujours là.“ Es handelt sich hier insofern um eine Schlüsselszene, als durch diese „Begegnung“, die Edith als Kind geprägt hat, der spätere, kindlich-naive Glaube Piafs erklärt wird. Die Tatsache, dass es sich hier um eine sehr unrealistische Szene handelt, wird wohl dadurch gerechtfertigt, dass sie aus der Phantasie eines Kindes entsteht.

Hier wird bereits deutlich, dass Thérèse eine Art Mutterersatz für die Protagonistin darstellt. Nachdem sie von ihrer Mutter vernachlässigt und schließlich an die Großmutter abgegeben wurde und von Titine, in der sie eine Ersatzmutter gefunden hatte, getrennt wurde, stellt die heilige Thérèse sozusagen ihre Bezugsperson dar. Im Film wird die Religiosität der Hauptfigur nicht kritisiert, aber als eine Art Aberglaube dargestellt, der seinen Ausgangspunkt in der schweren Kindheit und problematischen Beziehung Piafs zu ihrer Mutter hat. Außerdem wird eine weitere Ebene eingeführt, auf der die Hauptfigur nach dem Schutz und der Liebe sucht, die ihr sonst verwehrt bleibt.

Während Piaf ihrer sensiblen Seite so Ausdruck verleiht, versteckt Gainsbourg

seine Hypersensibilität und Schüchternheit hinter Provokation. Erst diese Provokation macht ihn zu einem Star. Wann immer Gainsbourg auf der Bühne zu sehen ist, ist er betrunken. Diese Alkoholexzesse sind einerseits die Reaktion auf traumatische Ereignisse wie den Tod seines Vaters und seines Hundes, die sich zu den psychischen Problemen des Protagonisten hinzufügen. Andererseits braucht Gainsbourg den Alkohol, um seine Schüchternheit und damit seine Angst, auf die Bühne zu gehen, zu besiegen. Dieser Alkoholismus und seine Ungepflegtheit machen ihn zu Gainsbarre, einer schlecht rasierten, schmutzigen Persönlichkeit, die absichtlich abstoßend wirkt. Die französischen Zuschauer dürften einen Begriff von Gainsbarre haben, denn er entsprach dem Image, das der wahre Gainsbourg von den Medien erhielt.

Mit dieser Verwandlung hat Gainsbourg alle Eigenschaften von Professeur Flipus in sich aufgenommen. Dass er zu Flipus wird, wird auch bildlich dargestellt, als er sich die Haare schneiden lässt und danach im Spiegel sieht, dass seine Ohren und seine Nase zu denen von Professeur Flipus angewachsen sind. Er erklärt daraufhin Flipus für tot und erschießt ihn vor seinen Töchtern. Damit endet die Persönlichkeitsspaltung Gainsbourgs und nur seine provokative Seite, der Gainsbarre in ihm, bleibt zurück.

Sowohl Gainsbourg als auch Piaf werden durch ihre Hypersensibilität verbunden mit traumatischen Ereignissen (bei Piaf handelt es sich um den Tod von Marcel Cerdan) in die Drogen- bzw. Alkoholsucht geführt. In *La Môme* wird gezeigt, wie es Piaf durch einen Drogenentzug aus der Abhängigkeit schafft (zwar wird nie deutlich gesagt, dass ihr der Entzug gelungen ist, aber danach spielt dieses Thema im Film keine Rolle mehr). Das Ende von *Gainsbourg (Vie héroïque)* lässt offen, ob der Protagonist mit der neuen Frau an seiner Seite und ihrem gemeinsamen Kind einen Neuanfang schaffen wird.

Ein Thema, auf das beide Filme eingehen, ist die Namensänderung der Biopic-Figuren. Edith Piaf heißt eigentlich Edith Giovanna Gassion. Louis Leplée gibt ihr den Namen „La Môme Piaf“, als sie bei ihm vorsingt, da sie ihn an einen Spatz erinnert, der Name „La Môme Moineau“ aber schon vergeben ist. Dort, wo Edith herkommt, wie Leplée meint, also auf der Straße, wird der Spatz umgangssprachlich als „piaf“ bezeichnet. In der Szene entsteht eine gewisse Komik, da Leplées Assistent, der auch in ihn verliebt zu sein scheint, mit

übertriebener Begeisterung auf den Namensvorschlag Leplées reagiert, Edith hingegen sehr skeptisch. So meint sie: „La Môme Piaf, ça fait tarte.“ Sie wird jedoch nicht weiter nach ihrer Meinung gefragt und trägt ab diesem Zeitpunkt den Namen „La Môme Piaf“. Als Asso sie in seine Obhut nimmt, wird ihr Name noch einmal geändert, da Asso aus ihr eine seriöse Sängerin machen möchte, wozu der kabaretthafte Spitzname „La Môme“ seiner Ansicht nach nicht passt. Daher wird sie in ihrer zweiten Erfolgswelle nur noch als Edith Piaf bezeichnet. Ihr Name wird daher, genauso wie ihr Image, von außen bestimmt. Dadurch wird umso stärker gezeigt, dass es sich hier um kein Künstlerbiopic handelt, sondern um das einer sensiblen Frau.

Auch Gainsbourg erhält seinen Namen im Film von jemand anderem, nämlich von der Kabarettistengruppe Frères Jacques, die sein Talent erkennen und erstmals eines seiner Lieder auf die Bühne bringen. Mit seinem Namen wird hier auch seine Karriere geboren.

Interessant ist auch, wie es um Freunde der bekannten Persönlichkeiten steht. Piaf wird in *La Môme* immer in Begleitung von Menschen gezeigt. Die Figuren, die mit ihr unterwegs sind oder sich um sich kümmern, wechseln immer wieder und haben nur die Funktion, zu zeigen, dass Piaf die Gesellschaft und Unterstützung von Menschen braucht.

Nur Momone, eine Jugendfreundin, scheint eine größere Bedeutung zu haben. Sie begleitet Edith, als diese auf der Straße singt, damit die Leute nicht den Eindruck haben, Edith würde betteln. Außerdem spendet sie Edith Trost, als Leplée stirbt und Edith verdächtigt wird. Damit nimmt Momone genau die Funktion ein, die laut Custen Freunden im klassischen Biopic zukommt: Sie ist wichtig für die Protagonistin, hat aber nur die Funktion, diese zu unterstützen und ihre Großartigkeit hervorzuheben, d. h. es handelt sich um eine äußerst asymmetrische Beziehung (Custen 1992: 164).

Darüber hinaus kommt ihr auch noch eine zweite, für Biopic-Freunde wichtige Rolle zu: Auf einer Feier sagt die betrunkene Freundin zu einem Mann: „J'aurais pû être Edith Piaf!“. Dadurch wird ihr Neid auf die Protagonistin veranschaulicht. Dann macht die betrunkene Freundin der Protagonistin den Vorwurf, sie habe sie fallen gelassen. Momone ruft ihrer Freundin ihre Wurzeln in Erinnerung, indem sie von den alten Zeiten spricht, in denen die beiden zusammen gefeiert haben. Auch hier entspricht sie den von Custen formulierten Kriterien von Freunden der Biopic-

Figuren:

„Often, the famous figure shown in a negative light is one who has lost touch with the neighborhood and old friends. Old friends are often touchstones, reminding heroes, living in some stratosphere, that they generally came from a less exalted sphere.“ (ebd.: 69)

Erfolg und Berühmtheit werden im Film also mit Veränderung in Zusammenhang gebracht. Die Protagonistin ist nicht mehr die, die sie vor ihrer Karriere war. Im Zusammenhang mit dem Thema der Liebe erscheint es jedoch logisch, dass Piaf ihre Freundschaft mit Momone dafür opfern muss, dass sie die Chance darauf hat, die Liebe eines breiten Publikums zu erhalten. Um Piafs Verhalten als ethisch vertretbar darzustellen, wird in mehreren Szenen gezeigt, wie Momone am Ruhm der Protagonistin teilhaben kann. So kleidet sie sich plötzlich sehr fein, ist bei jeder Feier dabei und beginnt selbst, Starallüren zu haben. Außerdem werden Piafs Erfolg und Momones Schattenposition dadurch legitimiert, dass Edith Piaf ein Talent hat, das ihrer Freundin verwehrt bleibt. Dies wird vor allem in der Szene deutlich, in der Leplée zum ersten Mal auf die beiden zukommt und Momone fragt, ob sie denn auch singen könne, was diese verneint. Diese Rechtfertigung erscheint logisch und ist notwendig, um die Protagonistin in einem positiven Licht erscheinen zu lassen.

3.2 Biopics über Coco Chanel

Zwei der untersuchten Filmbiographien handeln von der Modeschöpferin Coco Chanel, die laut Anne Fontaine, der Regisseurin von *Coco avant Chanel* (*Coco Chanel. Der Beginn einer Leidenschaft*, Anne Fontaine, 2009), eine der beiden großen, international bekannten weiblichen Ikonen Frankreichs darstelle – die zweite sei die oben genannte Edith Piaf. Auch von anderen Seiten werden ihr Einfluss und ihre Bekanntheit betont, so zum Beispiel in einem Buch über Geschäftsfrauen der letzten 250 Jahre:

Für jede Frau sind sie ein Begriff, unabhängig vom jeweiligen Zeitgeschmack: das ‚kleine Schwarze‘, ‚Chanel N° 5‘ oder das ‚Chanel-Kostüm‘. Sie wurden zu Chiffren in der Mode des 20. Jahrhunderts – und ihre Schöpferin [...] eine der begehrtesten Couturières der Reichen und Schönen des vergangenen Jahrhunderts. (Lanfranconi / Meiners 2010: 102)

In dem Biopic *Coco avant Chanel* wird die Modeschöpferin von der aus Filmen wie *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* oder *The Da Vinci Code* bekannten Audrey Tautou verkörpert. Hier wird also das oben beschriebene System der Mythenverdoppelung angewendet.

Der Film erzählt, wie es der Titel vermuten lässt, von den Anfangsjahren ihrer Karriere. Er beginnt mit einem Ausschnitt aus ihrer schweren Kindheit, die sie im Waisenhaus verbringt, und endet mit ihrem Aufstieg zur erfolgreichen Modeschöpferin.

Hier knüpft das zweite Biopic, *Coco Chanel et Igor Stravinsky* (*Coco Chanel und Igor Stravinsky*, Jan Kounen 2009) an, wobei das einzige Ereignis, das in beiden Filmen angesprochen wird, der Tod Arthur Capels ist, der für Chanel die „große Liebe ihres Lebens“ (Lehnert 2006: 115) war. Der Film mit Anna Mouglalis und Mads Mikkelsen in den Hauptrollen beschränkt sich auf einen kurzen Ausschnitt aus dem Leben der Modeschöpferin. Im Zentrum des Films steht ihre Affäre mit dem russischen Komponisten, es wird aber u. a. auch die für ihre Karriere wichtige Entwicklung des Parfums „Chanel N° 5“ angesprochen.

Stilistisch gesehen weisen die beiden Filme einige grundlegende Unterschiede auf: *Coco avant Chanel* zeugt von einem eher konventionellen Stil, während *Coco*

Chanel et Igor Stravinsky eher experimentell ist (lange Szenen ohne viel Aktion, eine langsame Schnittfolge und Narrationsbrüche unterscheiden es deutlich von klassischen Biopics). Beide Filme kommen mit sehr wenigen der für das Biopic typischen Orts- und Zeitangaben aus. So wird in *Coco avant Chanel* nur am Beginn ein Ort und eine Jahreszahl angegeben. Die Angaben scheinen eher nebensächlich, da es sich hier um eine scheinbar zusammenhängende Handlung ohne bedeutende Ellipsen handelt. Der einzige große Zeitsprung, der auf ihre Kindheit folgt, wird mit dem Zwischentitel „15 Jahre später“ erklärt. Ähnlich verhält es sich mit *Coco Chanel et Igor Stravinsky*. Die Liebesgeschichte zwischen den beiden Figuren ist zeitlich stark begrenzt und benötigt keinerlei Zeitangaben. Aus diesem Grund findet man diese nur ganz am Anfang und als Coco Chanel und Igor Stravinsky sich persönlich kennen lernen. Zwischen diesen beiden Momenten liegen der erste Weltkrieg und die Russische Revolution, die durch dokumentarisches Archivmaterial aus Russland gezeigt werden. Das dient einerseits der realistischen Darstellung des Geschehens. Mehrere Biographische Filme, so auch *Schindler's List* (*Schindlers Liste*, Stephen Spielberg, 1993) bedienen sich solcher dokumentarischer Materialien, um Authentizität zu suggerieren (Grainge 2000: 6). Andererseits findet hier eine Verfremdung auf der Tonebene statt: Mädchenstimmen singen ein fröhliches russisches Lied, das nicht zur Stimmung der gezeigten Bilder passt. Diese Tatsache führt zu der Schlussfolgerung, dass der eigentliche Zweck dieses Archivmaterials der ist, den Grund für die Emigration der Familie Stravinsky nach Paris anzudeuten, der sonst im Film nicht direkt erwähnt wird.

Beide hier genannten Biopics heben den fortschrittlichen Charakter Coco Channels hervor.

In *Coco avant Chanel* wird diese Fortschrittlichkeit sowohl durch Cocos ständige Sorge um ihre Unabhängigkeit, die bei anderen Frauen nicht zu finden ist, als auch durch ihre Kleidung, die überhaupt nicht in das Bild ihrer Zeit passt, sichtbar. Coco trifft auf Unverständnis bei ihren Mitmenschen, doch der Zuschauer weiß aufgrund seines Wissensvorsprungs (sowohl was die Entwicklung der Mode, als auch was Coco Channels spätere Karriere betrifft), dass sie eines Tages Erfolg haben wird und ihrer Zeit nur voraus ist.

In *Coco Chanel et Igor Stravinsky* hebt sich die Figur unter anderem dadurch von der Masse ab, dass sie Igor Stravinskys Talent erkennt, während die meisten

Menschen über die Darbietung empört sind. Darüber hinaus unterscheidet sie sich als Künstlerin grundlegend von der „normalen Frau“ ihrer Zeit, für die im Film Stravinskys Frau als Modell hergenommen wird. Cocos Lieblingsfarbe ist schwarz, was Katja Stravinsky verwundert. Katja betet vor jedem Essen, während Coco raucht und Wein trinkt. Die Künstlerexistenz wird hier mit der bürgerlichen konfrontiert.

Trotz einiger Gemeinsamkeiten wird also Chanel in den beiden Filmen in einem unterschiedlichen Licht beleuchtet. Die These, die sich aus der Analyse der beiden Filme ergibt, ist die folgende: Während die Protagonistin in *Coco avant Chanel* sich v. a. dadurch auszeichnet, dass sie die Geschlechterverhältnisse ihrer Zeit auf den Kopf stellt, steht in *Coco Chanel et Igor Stravinsky* die Hauptfigur als Künstlerin im Mittelpunkt.

Diese Unterschiede in der Darstellung sind nicht ungewöhnlich, da biographische Interpretationen nie den Anspruch auf alleinige Richtigkeit erheben können, wie auch Scheuer bemerkt:

„Der Biograph muß sich von der Illusion lösen, er könne die einzig richtige Deutung bieten. Er ist Interpret, er bietet ein Deutungsmuster an, das durchaus neben anderen Deutungsangeboten bestehen kann.“
(Scheuer 2001: 27)

Hier werden also zwei Deutungsmuster derselben historischen Figur geliefert, deren Fokus sich einerseits unterscheidet, die sich andererseits aber auch ergänzen.

Der Film *Coco avant Chanel* beginnt mit einer Nahaufnahme von Gabrielle Chanel⁵ als Kind, die warm angezogen mit einer Puppe im Arm auf dem Anhänger einer Kutsche liegt. Sie sieht ernst zu ihrer Schwester Adrienne⁶ hinüber, die Kamera folgt ihrem Blick. Danach folgen einige subjektive Einstellungen von Baumkronen und von einem graubraunen Gebäude. Die Holzbalken des Anhängers im Vordergrund, die nur ein begrenztes Blickfeld zulassen, das Wackeln des Bildes sowie die eindringliche Klaviermusik vermitteln eine unbehagliche Stimmung. Als die Kutsche zum Stehen kommt, wird folgender Text

5 Coco Channels wirklicher Vorname war Gabrielle.

eingebildet: „Orphelinat d'Obazine 1893“. Zwei Nonnen helfen den Mädchen aus der Kutsche und bringen sie ins Heim. Coco sieht ihrem Vater, der sie hergebracht hat, nach, doch dieser dreht sich nicht zu ihr um.

Diese erste Szene regt den Zuschauer allein schon durch die subjektive Kameraführung zur Identifikation mit der Protagonistin an. Außerdem wird durch die tragische Geschichte des Mädchens, das im Waisenhaus abgesetzt wird, Mitleid mit ihr geschaffen. Die Szenen im Waisenhaus enden mit einer Abblende und einem Voice-over der mittlerweile erwachsenen Coco Chanel vor schwarzem Bild, die die Ereignisse rückblickend folgendermaßen kommentiert: „J'ai attendu mon père tous les dimanches, mais il n'est jamais revenu.“ Hier wird die Kindheit als eine Zeit beschrieben, die die Protagonistin stark geprägt hat. Nicht nur, dass sie im Film die erste Sequenz darstellt und das Voice-over als besondere Vorhebung unterstreicht, wie sehr sie darunter gelitten hat, dass ihr Vater nie zu Besuch gekommen ist – sie wird auch in späteren Szenen immer wieder an ihre Kindheit erinnert, so zum Beispiel bei einem Gespräch mit Balsan im Restaurant und als ihr Boy von seiner Kindheit als Waise berichtet. In beiden Fällen erfindet Coco anfangs Lügengeschichten über ihren Vater. Bestimmt geht es ihr dabei in erster Linie um ihren Status in der Gesellschaft, da sie dadurch, dass sie Waise ist, an Ansehen verlieren könnte. Dennoch klingt hier auch ihr unerfüllter Wunsch nach einer behüteten Kindheit und der Liebe durch ihren Vater durch. Hier werden vor allem die emotionalen Folgen dieser Periode hervorgehoben.

Noch wichtiger ist aber der Einfluss, den diese Zeit auf ihre spätere Leistung hatte. Ihre Kindheit war in dieser Hinsicht nämlich äußerst fruchtbar für sie. Einerseits behielt Coco in ihren Kleidern immer das Einfache, Schlichte, das für das Arbeitermilieu typisch war, bei. Andererseits sieht man bereits bei ihrer Ankunft Nonnen in eleganten schwarz-weißen Kitteln, wie sie später für den Stil Coco Chaneels typisch sein sollten. Und der weiße Schlafrum, in dem Coco ihre Kindheit verbracht hat, ähnelt ihrer späteren Boutique. Dies wird auch im Making Of bestätigt, denn beide Räume wurden nach demselben Modell angefertigt. Später fertigt Chanel auch einer Freundin ein Waisenkostüm für einen Kostümball an. Während die emotionale Ebene eher Chaneels Motivationen erklärt, die schließlich zu ihrem Durchbruch führen, lassen die hier erwähnten Beispiele noch etwas Anderes erkennen: Die Modeschöpferin ist in ihren Kreationen sich selbst

6 Diese Figur ist ein composite character aus Coco Chaneels Tante Adrienne und ihrer Schwester Julia

treu geblieben und hat ihre einfache Herkunft zu ihrem Triumph gemacht. Sie konnte also, so behauptet es der Film, nur zu einem Star werden, da sie diese schwierige Vergangenheit im Heim erlebt hat.

Coco Chanel et Igor Stravinsky beginnt mit einer Plansequenz, in der Coco ihr Korsett aufschneidet, um besser atmen zu können. Sie befindet sich mit Boy in einem Zimmer. Die Kamera fährt durch den Raum und zeigt Objekte auf den Tischen und Regalen. Aufgrund der eher kleinen Bildausschnitte und der schlechten Beleuchtung wird kein Gesamtüberblick über den Raum gegeben. Vielmehr nimmt der Zuschauer dadurch die Perspektive eines Beobachters ein, der nach und nach alles entdeckt. Die beiden Figuren sprechen hier Englisch miteinander. Auch hier wird wieder auf Realismus gesetzt und auf Identifikation zugunsten einer Beobachterperspektive verzichtet. Die Darstellung der Hauptfigur unterscheidet sich von den anderen Szenen. Hier wird der Eindruck einer unbeschwerten, fröhlichen Frau vermittelt, wahrscheinlich um zu zeigen, wie die tragischen Ereignisse sie verändern werden. Einer dieser Einschnitte ist Boys Tod. Genau wie es auf alle anderen einschneidenden Ereignisse zutrifft, wird auch er nicht intradiegetisch dargestellt. Später im Film betont eine ihrer Angestellten gegenüber Katja Stravinsky, dass der Krieg Chanel verändert habe und sie seither sehr unabhängig sei. Auch Boys Tod hat diese Veränderung mitbewirkt. In der ersten Szene ist von ihrer Unabhängigkeit und ihrer damit verbundene Härte jedoch keine Spur. In beiden Filmen haben die Anfangssequenzen also die Funktion, Channels spätere Haltung zu erklären. Während in *Coco Chanel* jedoch das Leiden der Hauptfigur explizit gezeigt wird, sind es in *Coco Chanel et Igor Stravinsky* die anderen Figuren, die erwähnen, was passiert ist. Die Seelenzustände der Protagonistin werden also meistens nicht aus ihrer Sicht gezeigt, sondern von außen angesprochen und dem Zuschauer nur in ihrem Verhalten gegenüber den anderen präsentiert, wodurch der Zuschauer wieder in die Rolle des unabhängigen Beobachters versetzt wird. Dieser Gegensatz zwischen angestrebter Identifikation mit der Protagonistin in *Coco avant Chanel* und objektiver Beobachtung in *Coco Chanel et Igor Stravinsky* zieht sich durch die gesamte Handlung der Filme. Im Hinblick auf die These der unterschiedlichen Präsentation der Modeschöpferin erscheint es auch logisch, dass jemand, der die ethisch wertvolle Forderung der Befreiung der Frau verkörpert, die Identifikation seines Publikums benötigt, während das für eine unabhängige Künstlerin nicht zwangsläufig notwendig ist.

In beiden Filmen führt die Hauptfigur eine Art Dreiecksbeziehung. Dabei grenzen sie und ihr Liebhaber sich durch ihre Andersheit von der dritten Person ab. In *Coco avant Chanel* wird das deutlich, als Coco Arthur Capel alias Boy kennen lernt. Sie hat sich bei Etienne Balsan einquartiert, den sie aus einem Variété kennt, in dem sie gesungen hat, um sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Ihr Leben wird als beschwerlich und nicht erfüllend für Chanel dargestellt. Auch bildliche und akustische Elemente verstärken diese unglückliche Lage. So werden ab der ersten Szene von Coco Chanel als Erwachsener fast ausschließlich Innenszenen gezeigt, die Räume wirken meist eng und düster und sowohl die Musik im Film als auch die Filmmusik bestehen aus anspruchslosen, volkstümlichen Liedern, die auf den Zuschauer leicht lächerlich wirken und daher nicht zum stilvollen Charakter der Hauptfigur passen. Balsan wohnt in einem Schloss in der Nähe von Paris, was für Chanel eine Chance auf Arbeit und ein besseres Leben bedeutet. Aus diesem Grund folgt sie ihm. Sie ist in gewisser Weise seine Mätresse, jedoch wird das Zusammenleben der beiden nicht wie eine wirkliche Beziehung geschildert. Filmtechnisch ist mit diesem Neubeginn zunächst ein Umschwung zu erkennen: Er beginnt mit einer Außenszene in der weiten, grünen Natur, die Coco in einer Kutsche durchquert. Spannung und Unsicherheit wird dadurch geschaffen, dass die Musik der Anfangssequenz in leicht veränderter Form wieder auftritt und so eine Parallele zur ersten Szene herstellt. Coco wird außerdem erstmals in ihrer Privatkleidung gezeigt, d.h. zum ersten Mal wird ihr Stil wirklich sichtbar. Die Besagte Kennenlern-Szene mit Boy lässt jedoch wieder einen Wechsel der Situation erkennen: Die Szene beginnt mit einer Totalen von Balsans idyllischem Garten mit einer weiten Fläche Wiese und einigen Bäumen. Eine ruhige Klaviermelodie ist ebenso zu hören wie Vogelgezwitscher. Das nächste Bild zeigt im Kontrast dazu Coco, die sehnsüchtig und betrübt aus dem Fenster sieht und dahinter wie eingesperrt wirkt. Hier wird der aus den Anfangssequenzen bekannte Gegensatz zwischen außen und innen wieder aufgegriffen. Der Fensterrahmen, der an ein Gefängnisgitter erinnert und die Schnittfolge eines sehr weiten Bildausschnitts der Natur und eines sehr kleinen von Coco verstärken diesen Kontrast. Der Grund für Cocos Betrübtheit, ist, dass ihr Leben bei Balsan nicht erfüllend für sie ist. Danach sieht man sie, wie sie in ihrem Seidenpyjama und mit langen offenen Haaren durch den Gang geht, als würde sie von der Klaviermusik magisch angezogen werden. Dadurch, dass Coco

ihr Nachtgewand trägt, wird die Szene noch intimer. Die nächste Einstellung zeigt Cocos Sichtfeld – durch den offenen Türspalt ist ein Mann in einem schwarzen Kostüm zu sehen, der Klavier spielt. Coco sieht ihm fasziniert zu, in einer Großaufnahme ihres Gesichts ist ihre Bewunderung zu sehen. Sie steht still da und starrt den Mann an. Auch die Kamera, die sich davor mit Coco bewegt hatte, ist nun fix. Indem die Kamera sich gleichzeitig mit Coco bewegt, wird auch der Zuschauer in Cocos Lage versetzt. Der Mann am Klavier erblickt sie, sieht sie kurz an und konzentriert sich dann wieder auf sein Spiel. Coco steht immer noch wie erstarrt in der Tür und sieht ihm zu, bis sie sich schließlich umdreht und geht. In dieser Szene wird bereits die Bewunderung Cocos für diesen Mann zum Ausdruck gebracht.

Die nächste Szene beginnt damit, dass der Klavierspieler die Treppe hinuntergeht und Coco in Balsans Bibliothek (die für den Schlossherrn reine Zierde ist, da er keines der darin stehenden Bücher je gelesen hat) entdeckt. Er fragt sie, was sie liest und die beiden unterhalten sich über Literatur. Eine Folge von Close Ups mit fixer Kamera zeigt ihre intensiven Blicke, die auf gegenseitige Bewunderung schließen lassen. Der langsame Schnittrhythmus verstärkt diese Intensität noch. Die Romantik wird von Balsan unterbrochen, der mit seinem Freund ausreiten möchte, und Coco, die nach wie vor im Nachtgewand ist, auffordert, sich etwas anzuziehen. Er bringt eine gewisse Hektik in die Szene. Auch die Einstellungen werden größer, als Balsan erscheint. Der fremde Mann legt Coco ein Buch auf den Tisch und folgt Balsan, dreht sich dann aber noch einmal zu Coco um und sagt zu ihr: „Vous êtes élégante!“ Die darauffolgende Einstellung ist vom Nebenzimmer aus gefilmt. Coco ist von vorne im goldenen Schnitt zu sehen, ihr Kopf ist nach rechts gedreht, weil sie dem Mann nachsieht. Danach greift sie zu dem Buch, das er ihr gegeben hat. Neben der Couch, auf der sie sitzt, steht ein Tisch, auf dem sich eine Vase mit drei überdimensional großen Blumen befindet. Die Farbe der Blumen ähnelt dem Elfenbeinweiß von Cocos Pyjama. Viele kleine Details machen dieses Bild sehr ästhetisch, fast wie ein Gemälde, wodurch diese Begegnung noch harmonischer wirkt und die Finesse der beiden in einen Kontrast mit der plumpen Masse, für die Balsan stellvertretend steht, gestellt wird.

Im Film wird mehrmals angedeutet, dass Coco sehr wenig von der Liebe hält: Für sie ist Liebe gleichbedeutend mit Abhängigkeit. Als Coco Boy zur Rede stellt, weil er eine andere Frau heiraten wird, um gesellschaftlich aufzusteigen und reich zu werden, erzählt sie ihm, dass ihre Mutter ihren Vater aus Liebe geheiratet hat, er

sie jedoch immer nur betrogen hat und sie so darunter gelitten hat, dass sie sich eines Tages umbrachte. Und nicht nur ihre Mutter, auch sie selbst wurde von ihrem Vater verraten und enttäuscht, als er sie ins Waisenhaus gebracht und sich nie wieder um sie gekümmert hat. Liebe, und vor allem die Ehe ist in Cocos Augen also etwas Destruktives, das speziell Frauen großen Schaden zufügt. Insofern lässt sich eine traditionelle Beziehung nicht mit ihrer Arbeit als selbstständige, fortschrittliche Modeschöpferin vereinen. Es passt daher gut in ihre Geschichte, dass Boy eine andere Frau heiratet, als sie bereit ist, ihre Einstellung zur Ehe für ihn zu ändern. Der Mythos der unabhängigen Frau könnte sonst nicht aufrechterhalten bleiben. Beide Beziehungen, die Coco im Film führt, sind sehr unkonventionell. Coco nutzt zwar die Chancen, die die beiden Männer ihr bieten können, verspricht diesen aber nie etwas im Gegenzug und bewahrt sich so ihre Unabhängigkeit und die Möglichkeit auf eine große Karriere als Stilikone. Dennoch ist es verständlich, dass Arthur Capel als ihre große Liebe dargestellt wird. Chancels Mode, die die Frau in gewisser Weise „befreien“ soll, passt nicht in das damalige Frauenbild der meisten Männer. Nur fortschrittliche Menschen erkennen ihren Reiz, so auch Boy, der selbst arbeitet, die modernsten Autos fährt und mehr Klasse zu haben scheint als die meisten Männer seiner Generation. Insofern stellt dieser Mann eine Inspiration für Coco Chanel dar.

Balsan hingegen verkörpert den typischen Mann der damaligen Gesellschaft: Er ist reich und lebt ein ausschweifendes Leben, ohne zu arbeiten. Obwohl Balsan eigentlich auf üppige Formen und gesellschaftlich angepasste Frauen steht, fasziniert ihn Coco, was sogar so weit geht, dass er sich letztendlich in sie verliebt. Auch Balsans Lebensweise unterscheidet sich grundlegend von der Cocos: Er feiert ausgelassene Partys, lässt sich gehen, betrinkt sich und liebt die Unterhaltung auf niedrigem Niveau, während Coco viel feiner, intellektueller und somit anspruchsvoller ist. Es ist also eine logische Folge, dass sich Coco nicht in diesen, sondern in einen anderen Mann verliebt.

In *Coco Chanel et Igor Stravinsky* betrifft diese Dreiecksbeziehung Chanel, Stravinsky und seine Frau. Noch bevor Coco und Stravinsky sich kennen lernen, sieht sie sich in der Oper sein Skandalstück „Sacre du Printemps“ an. Während viele Menschen den Saal vorzeitig verlassen oder das Stück ausbuhen, bleibt Coco ruhig und fasziniert sitzen. Hier wird bereits eine Gemeinsamkeit der beiden aufgezeigt, die sie als Menschen mit Kunstverständnis auszeichnet. (Am Ende: Stück ein Erfolg). Sieben Jahre später lernen sich die beiden persönlich kennen.

Chanel bietet Stravinsky an, mit seiner kranken Frau und seinen Kindern bei ihr zu wohnen, als sie erfährt, dass er in einem Hotelzimmer komponiert. Als die Familie bei Chanel einzieht, wird im Film gleich die gegenseitige Anziehung der beiden Künstler angedeutet, die schließlich in ein Verhältnis mündet. Was sie verbindet, ist die Kunst. Die beiden finden eine wichtige Gemeinsamkeit in ihrem Vorgehen: Sie konstruieren ihre Werke nicht zuerst auf Papier, sondern direkt am Modell bzw. am Klavier. Dadurch grenzen sie sich von Stravinskys Frau Katja ab, die ausschließlich die Aufgabe hat, die Noten, die ihr Mann spielt, mitzuschreiben. Sie gelten daher im Film unausgesprochen als wahre Künstler. Wie Chanel ist auch Igor Stravinsky ein Pionier, der seiner Zeit voraus ist. Er wird von seinem Publikum noch zunächst nicht verstanden, weil das Stück bei seiner Premiere noch nicht mit dem damaligen Zeitgeist vereinbar ist. Die Innovationskraft und der Mut, in der Arbeit ein Risiko einzugehen, werden als Stärke der beiden präsentiert. Dass das Verhältnis der beiden tatsächlich auf ihrem Künstlerdasein beruht, wird in einer Szene deutlich, die in verdichteter Form viele wichtige Themen anspricht: Die beiden schlafen miteinander, was aus der Vogelperspektive gefilmt wird und dadurch schon eine etwas absurde Stimmung schafft. Igor setzt sich an den Bettrand und schnauft. Coco fragt ihn, was mit ihm los ist. Man sieht in der folgenden Einstellung Coco nachts bei der Arbeit. Ihre Stimme läuft in einem Voice-over weiter. Coco möchte einen Abend mit Igor verbringen, dieser lehnt jedoch ab. Auch Igor wird bei der Arbeit gezeigt. Hier bedient sich der Film des Mythos des nachts arbeitenden und damit ein Doppelleben führenden Künstlers. Coco fragt Igor, ob er sich Sorgen um Katja mache. Sie wirft ihm vor, dass er sie krank gemacht habe. Ein weiterer Vorwurf ist, dass Coco für ihn nicht existiere. Nun sind die beiden im Bett zu sehen, ihre Köpfe liegen eng beieinander, zeigen aber in unterschiedliche Richtungen. Dadurch wird die Harmonie gestört. Coco will sich mit der Situation nicht mehr zufrieden geben und zwingt Igor zu einer Entscheidung. Jetzt wird auch das Bild der ursprünglichen Szene weitergeführt. Coco macht eine Bemerkung zum Geschlechterverhältnis: „Vous croyez vraiment qu'un homme vaut deux femmes? Vous n'êtes même pas capable d'écrire votre musique sans que Catherine corrige derrière vous. Je suis plus puissante que vous, Igor. Et j'ai plus de succès.“ Igor reagiert auf diese Kritik mit einer Beleidigung: Er behauptet, Coco sei keine Künstlerin, sondern eine einfache Stoffverkäuferin, woraufhin die Modeschöpferin ihn auffordert zu gehen. Diese Szene stellt einen Wendepunkt in der Liebesgeschichte dar. Es ist das letzte Mal,

dass man die beiden intim miteinander sieht. Mit diesem Verständnis von Künstlern, das Chanel als Modeschöpferin ausschließt, verneint Igor das, was ihn mit Coco verbindet, was sich diese in ihrem Stolz nicht gefallen lässt.

Dass Coco in der Beziehung unbestritten den stärkeren Part einnimmt, zeigt sich an mehreren Stellen im Film. So verliert Igor mehrmals die Beherrschung, während sich Coco immer gut kontrolliert. Coco weiß genau, was sie will, wohingegen Igor mit der Situation vollkommen überfordert ist. Er liegt oft ratlos im Wald, hat unheimliche Tagträume, er ist unruhig, was auch oft durch eine wackelnde Kamera ausgedrückt wird, und er schafft es nicht, eine Entscheidung zu treffen. Einerseits braucht er seine Frau, weshalb er sie bittet, ihn nicht zu verlassen, andererseits fühlt er sich von Coco angezogen.

Als Coco Igor am Ende des Films in die Badewanne setzt, wird erneut dieses Kräfteverhältnis hervorgehoben. Coco hilft Igor, der ohne sie nicht zurechtkommt. Sie streichelt ihm durchs Haar und küsst ihn auf die Stirn, fast so, als wäre sie seine Mutter und er ein Kind, das sie zum Überleben braucht.

Was oben für *Coco avant Chanel* festgestellt wurde, ist auch hier gültig: Igor und Coco können keine konventionelle Beziehung miteinander führen. Einerseits werden sie von Igors Frau und andererseits von ihren Differenzen davon abgehalten. Ihre Affäre jedoch fördert die künstlerische Tätigkeit der beiden und ist somit nicht nur für sie persönlich, sondern auch für ihre Arbeit sehr inspirierend. Katja Stravinsky wird im Gegensatz zu Coco als anständige Frau mit vier Kindern dargestellt, die für ihren Mann arbeitet, regelmäßig betet und eine sehr klassische Vorstellung von Familie hat. Dadurch verkörpert sie das Konservative – die Religion, die mehrfache Mutter, die unselbständige Frau. Das ist auch der wichtigste Unterschied zwischen Coco und Katja: Coco ist eine moderne, fortschrittliche Künstlerin, Katja verkörpert das Gegenteil. Allein dadurch wird Cocos Handeln legitimiert. Das Verhältnis zwischen Frau Stravinsky und Coco ist folglich sehr angespannt, wobei Coco das nicht so zu sehen scheint, da sie immer wieder auf Katja zugeht. Sie macht ihr sogar Geschenke, wie zum Beispiel ein Parfum oder ein Kleid für ihre Tochter. Katja bemerkt allerdings sofort die Anziehung zwischen ihrem Mann und ihrer Gastgeberin. Sie appelliert mehrmals an Cocos Gewissen. Die heutige Gesellschaft neigt dazu, alles Konservative systematisch abzulehnen. Der Film setzt allein dadurch schon Katja in eine minderwertige Position. So ist es auch nicht verwunderlich, dass der Film Coco Katjas Frage, ob sie denn nie ein schlechtes Gewissen habe, verneinen lässt – es

geht ihm nicht darum, eine sympathische Identifikationsfigur zu erschaffen – Coco hat als moderne Frau das Recht, konventionelle Werte zu hinterfragen oder zu verneinen. Denn sie grenzt sich von Massenmenschen wie Katja ab, die immer eine Verachtung erfahren, wenn es zur Verehrung des Genies kommt (Felix 2000: 9) – auch dieser anerkannte Mythos hat eine moralische Rechtfertigung nicht nötig.

Während der Name Coco Chanel sich in *Coco Chanel et Igor Stravinsky* bereits etabliert hat, erzählt der Film *Coco avant Chanel* den Moment nach, in dem Gabrielle Chanel den Namen Coco erhält: Gabrielle und ihre Schwester singen in einem Variété. Das Lied, das sie jeden Abend zur Unterhaltung ihres Publikums singen, heißt „Coco“ und handelt von einem Hund, der bei Trocadéro ausgerissen ist. Aus diesem Grund gibt ihr Etienne Balsan den Spitznamen Coco, der ihr ganzes Leben lang an ihr haften bleibt. Im Film verleugnet Chanel diese Herkunft gerne, da es ihr peinlich ist, eine so wenig angesehene Vergangenheit hinter sich zu haben.

Da die Protagonistin von *Coco Chanel et Igor Stravinsky* als Künstlerin präsentiert wird, geht es ihr jedoch nicht in erster Linie um Funktionalität und die Befreiung der Frauen, sondern um den ästhetischen Wert ihrer Arbeiten. Im Biopic wird gezeigt, wie sich Coco bei der Arbeit verhält. Ihre Boutique ist auch in diesem Film weiß und sehr schlicht, aber stilvoll, und Coco ist bei ihrer Arbeit immer sehr konzentriert dargestellt. Die Verkäuferinnen, die für sie arbeiten, tragen eine schwarz-weiße Uniform im Chanel-Stil. Im Film wird angesprochen, wie Coco Chanel mit ihren Angestellten umgeht. In einer Szene kontrolliert sie drei Mädchen, die sie am Eingang der Boutique erwarten, und kritisiert deren Ungepflegtheit. Ihre Strenge wird in einer anderen Szene noch verdeutlicht, in der die Arbeiterinnen Coco um eine Gehaltserhöhung bitten, Coco sich deren Anliegen jedoch nicht einmal anhören will und die Mädchen sofort zurück zu ihrer Arbeit schickt. Einerseits wird dadurch Coco Channels geizige Seite gegenüber ihren Arbeiterinnen, die allgemein bekannt ist, gezeigt, andererseits sieht man aber auch den Respekt, den sich diese Frau erarbeitet hat. Ihre Angestellten wagen es nicht lange, ihr zu widersprechen, sondern verhalten sich lieber so, wie Coco das von ihnen verlangt. Das Bild wackelt stark, als es die Mädchen zeigt, die eine Gehaltserhöhung verlangen, ihre Aufregung ist also offensichtlich. Cocos Verhalten ist hier kritisierbar, da es aber Teil ihres Images ist, schadet es ihrer

Popularität nicht weiter. Außerdem wird auch hier wieder Modernität und Fortschrittlichkeit vor moralische Kriterien gestellt.

Der Tod Coco Chanel wird in beiden Biopics aufgrund ihres eingeschränkten Handlungszeitraums nicht gezeigt. Dennoch wird er in *Coco avant Chanel* am Ende des Films in dem Text, der über die Leinwand läuft, erwähnt. Er wird mit ihrer Arbeit in Zusammenhang gebracht, was den Mythos der arbeitenden Frau Chanel verstärkt. „Elle travailla jusqu'à sa mort, un soir de Janvier 1971. C'était un dimanche, le jour du repos, le jour qu'elle n'aimait pas.“ Dieser letzte Satz ist stimmig mit dem Bild, das im Film von Coco Chanel vermittelt wird. Die Figur definiert sich gewissermaßen über ihre Arbeit und durch die Tatsache, dass sie überhaupt arbeiten will.

Die Tatsache, dass der Tod nur durch Zwischentitel angedeutet wird aber nicht zu sehen ist, hat für Nieberle folgenden Grund:

„Nur auf diese Weise kann die historische Figur für tot erklärt werden und die symbolische Figur des Autors wiederkehren.“ (Nieberle 2008: 228)

Diese Aussage, die sich auf literaturhistorische Biopics bezieht, trifft auch auf den hier beschriebenen Film zu. Der Mythos Chanel wird genauso eingefangen, wie das Bild am Ende des Films erstarrt und das Gesicht der Hauptfigur schwarz-weiß wird, als diese in die Kamera lächelt. Genau wie bereits für *La Môme* besprochen, wird auch hier durch filmische Mittel versucht, die symbolische Figur als unsterblich darzustellen.

In *Coco Chanel et Igor Stravinsky* gibt es nach dem Abspann noch eine Szene, die eine Art post mortem-Szenario darstellen könnte. Die Szene ist ebenfalls in schwarz-weiß dargestellt. Zu sehen sind Coco Chanel und Arthur Capel, die zögernd näher kommen und sich küssen. Im Hintergrund ist ein Foto zu sehen, das Igor Stravinsky zeigt. Da Boy zu dem Zeitpunkt, als Coco Igor kennenlernt, bereits tot ist, werden hier die eigentlichen Zeitverhältnisse umgekehrt. Darüber hinaus ist Coco jung, trägt aber dasselbe Kostüm, das sie anhat, als sie als alte Frau zu sehen ist.

3.3 Mesrine

Die beiden Filme über den „Staatsfeind Nr. 1“ Mesrine, *Mesrine: L'instinct de mort* (*Public Enemy N°1: Mordinstinkt*, Jean-François Richet, 2008) und *Mesrine: L'ennemi public n°1* (*Public Enemy N°1: Todestrieb*) erschienen 2008 in den französischen Kinos. Die Hauptrolle übernahm Vincent Cassel.

Da es sich bei dem zweiten Teil um die Fortsetzung der in *Mesrine: L'instinct de mort* begonnenen Lebensgeschichte handelt, werden die beiden Filme hier als Einheit behandelt. Nur das Ende des ersten Teils (d.h. die Zwischentitel, die den zweiten Teil ankündigen) und der Beginn des zweiten Teils, der Mesrine als Toten zeigt, werden unabhängig voneinander diskutiert.

Der Film zeigt den Gangster als Erwachsenen. Orts- und Zeiteinblendungen kennzeichnen Zeitsprünge und wichtige Ereignisse. Ansonsten wird durch Schrift nur am Ende des ersten Teils Information vermittelt. Nach der letzten Szene wird ein Zwischentitel eingeblendet, der über das weitere Leben der Hauptcharaktere berichtet und den zweiten Teil ankündigt. Die Szenenabfolge verläuft größtenteils linear, nur Jacques Todesszene findet sich an drei Stellen in den Filmen, wodurch sie eine besondere Bedeutung erhält.

Georg Seeßlen hat amerikanische Gangsterfilme untersucht und die darin vorkommenden Gangster mit Volkshelden verglichen:

„Der Gangster als Held ist eine Provokation der guten Gesellschaft, und die Geschichte des Genres gestaltet sich als eine Folge von Kompromissen zwischen der Verherrlichung des Gangsters als Volkshelden und den Forderungen der guten Gesellschaft nach Verdammung des Verbrechens.“ (Seeßlen 1977: 8)

Seeßlen betont den Erfolg des Mythos eines Helden „von der Schattenseite der Gesellschaft“ (ebd.: 8). Dem Gangsterfilm, der davon Gebrauch macht, gehe es „um die Konstruktion eines Helden-Typus, der die uneingestanden mythischen Grundlagen einer Gesellschaftsform zum Ausdruck bringt“ (ebd.: 9). Der Gangster werde deshalb im Film wie ein Volksheld konstruiert, der trotz seiner Gesetzeswidrigkeit v. a. Menschen aus benachteiligten Gesellschaftsklassen

sympathisch ist (ebd.: 11).

Wie es Georg Seeßlen für den klassischen Hollywood-Gangsterfilm beweist, lassen sich auch in den Mesrine-Biopics Parallelen zwischen der Hauptfigur und einem Volkshelden festmachen. Hier soll aufgezeigt werden, inwiefern Mesrine dem Publikum als Volksheld präsentiert wird und inwiefern dieser Mythos durch reflexive Momente zerstört wird.

Eine Voraussetzung für die Entstehung einer Volksheldenlegende sieht Seeßlen in einer Krisensituation und einem damit verbundenen „starken Bedürfnis nach Schutz, Erlösung und Rache“ (ebd.: 11). Der Volksheld sei somit „ein *verzerrtes* Abbild der Bedürfnisse und Gefühle des Volkes“ (ebd.: 13), d. h. seine Taten werden nicht unbedingt als richtig, aber als gerechtfertigt und befriedigend empfunden (ebd.: 14/13 f.). Der Gangster sei als Volksheld ein Zeichen der Hoffnung und des Widerstandes (ebd.: 12).

Mesrine wird im Film in erster Linie als Bankräuber dargestellt. Als die Filme 2008 in die Kinos kamen, war das Vertrauen der Menschen in die Banken durch die globale Finanzkrise erschüttert. Insofern lässt sich Mesrine als Reaktion auf eine Krisensituation verstehen. Er rächt sich an denen, die an der Quelle des Geldes sitzen und findet in der Krise, die das Volk erleidet, seine Rechtfertigung.

Mesrine wird vor allem als ehrlicher und korrekter Mensch präsentiert. Das wird an mehreren Stellen des Films deutlich, so z. B., als Mesrine kein Geld mehr hat und seinen Freund Paul um etwas Taxigeld bittet. Paul streckt ihm einige Scheine hin, doch Mesrine gibt ihm sofort einen Teil davon zurück und behält nur das, was er tatsächlich braucht, um nach Hause zu kommen. Man sieht hier also einen aufrichtigen Mann, der seine Freunde nicht ausnutzt. Außerdem wird mehrmals betont, dass Mesrine zu seinem Wort steht. Als er aus dem kanadischen Hochsicherheitsgefängnis ausbricht, verspricht er seinen Mithäftlingen, zurückzukommen um sie zu holen. Und tatsächlich versucht er, seine Kameraden zu befreien, was nur durch das brutale Eingreifen der Polizei verhindert wird. Seine ausgeprägte Loyalität ist eine der „Retuschen“, die für die Konstruktion eines Volkshelden nötig sind, damit seine „egoistischen und narzißtischen Züge durch altruistische und moralische Handlungen zumindest relativiert“ werden (ebd.: 14). Das ist nötig, damit es dem Zuschauer leichter fällt, die Bewunderung für die Rücksichtslosigkeit des Vorgehens des Volkshelden mit dem eigenen Gewissen zu vereinbaren (ebd.: 14). Mesrines Mut und seine Bereitschaft, die

Verantwortung für seine Taten zu übernehmen, wird den ganzen Film hindurch betont. Auch dass er sich bei seinen Überfällen nicht unter einer Maske zu versteckt, weist darauf hin, dass er zu dem steht, was er tut.

Mesrine hat im Biopic zwei Feinde: die gesetzliche Ordnung und die kapitalistischen Herrscher. Damit hat werden zwei klassische Feindbilder geschaffen, die in wirtschaftlichen Krisenzeiten in Kritik geraten. Genauso wie der Volksheld vertritt er nicht direkt die Interessen des Volkes, sondern zeichnet sich vielmehr dadurch aus, dass er denselben Gegner hat wie das Volk. Seeßlen bezeichnet diese Verbindung zwischen Volk und Volksheld als „formale Übereinstimmung“ (ebd.: 12).

Als der Protagonist nach dem Algerienkrieg zurück nach Frankreich kommt, verschafft ihm sein Vater eine Arbeit. Mesrines Vater verkörpert einen gesellschaftlich angepassten Menschen, der den Autoritäten gehorcht und nie seine eigene Meinung äußert, was Mesrine auch an ihm kritisiert. Mesrine arbeitet tatsächlich in der Firma, die sein Vater für ihn gefunden hat, entdeckt dann aber (als er bei einem Pokerspiel seinen ganzen Wochenlohn verspielt), dass sein Freund Paul mit „Schwarzarbeit“ viel mehr Geld verdient. Hinter dieser Schwarzarbeit verbirgt sich die Arbeit für die OAS, eine Untergrundorganisation mit Guido (gespielt von Gérard Depardieu) als Chef. Guido hat die Funktion eines älteren Guides, der Mesrine aufgrund seiner Erfahrung immer wieder Ratschläge gibt. Solche Guides sind in vielen klassischen Hollywood-Biopics präsent (Custen: 161ff.) Mesrine arbeitet nunmehr für diese Organisation und vernachlässigt seine legale Arbeit. Seine Mutter, die man als die Stimme der Ordnung bezeichnen könnte, spricht Mesrine ins Gewissen: „Un homme digne de ce nom gagne sa vie honnêtement. Il fonde une famille et il est respecté des voisins.“ Mesrine gerät durch diese Kontroversen mit seinen Eltern in Konflikt und zieht von zu Hause aus.

Ab diesem Zeitpunkt raubt Mesrine Banken aus, überfällt die Reichen und diejenigen, die ihm oder seinen Freunden Unrecht getan haben. Außerdem schießt er nur auf bewaffnete Menschen. Er grenzt sich dadurch von normalen Verbrechern ab, obwohl der Film zunächst das Gegenteil glauben lässt, als er Mesrine in einer Plansequenz im ersten Drittel des ersten Teils zum Verdächtigen sinnloser Gewalt werden lässt: Mesrine befindet sich mit Sarah, einer Prostituierten, mit der er ein Verhältnis hat, in einem Schlafzimmer. Die Kamera

zeigt die beiden zunächst von hinten, dann wird Sarahs mit Blutergüssen bedecktes Gesicht nach und nach im Spiegel sichtbar. Der Zuschauer nimmt durch diese Kameraperspektive den Standpunkt eines heimlichen Beobachters ein. Man hat den Eindruck, bei etwas Verbotenem, wie z. B. einem Verbrechen, anwesend zu sein. Während Sarah nur leidend winselt, entschuldigt sich Mesrine bei ihr. Das hat zur Folge, dass man Mesrine für den Schuldigen an/von/für Sarahs Verletzungen hält. Und das umso mehr, als diese Szene auf einen Streit zwischen Mesrine und Sarah folgt, bei dem Sarah Mesrine verrät, indem sie sich auf die Seite ihres Zuhälters stellt/schlägt. Umso besser steht die Hauptfigur in der nächsten Szene da, als sie gemeinsam mit Guid den Zuhälter verprügelt, der Sarah diese Verletzungen zugefügt hat. Er bekämpft dadurch die ungerechte Gewalt und stellt sich als Richter über die Gerechtigkeit dar/hin. Auch Seeßlen beschreibt diesen hier bemerkten Unterschied zwischen einem Volkshelden (in diesem Fall Mesrine) und einem normalen Verbrecher:

„Der gesetzeslose Volksheld unterscheidet sich vom gewöhnlichen Verbrecher dadurch, daß seine Taten nicht allein von seinem Eigennutz bestimmt sind, sondern gleichzeitig von Werten, seien diese „ästhetischer“ oder politischer Art, die sie mit einer über den Tag reichenden Bedeutung aufladen.“ (Seeßlen 1977: 20)

Mesrine grenzt sich selbst insbesondere von Ausbeutern und Betrügern ab. So reagiert er z. B. ganz empört, als Sarah ihm vorschlägt, für ihn als Prostituierte zu arbeiten, da er sein Geld auf eine andere, hier als besser dargestellte Weise verdient.

Dass er sich für Menschen wie Sarah (und im weiteren Verlauf des Films auch für einige andere ungerecht behandelte Personen) einsetzt, wird im Film als gute Tat gewertet. Solche Taten, die Seeßlen als „Bona fides“ bezeichnet, sind in Gangsterfilmen von zentraler Bedeutung, denn sie relativieren das lustgeleitete Vorgehen des Helden (ebd.: 16).

Außer der oben erwähnten Prostituierten werden in den beiden Biopics drei Frauen an Mesrines Seite gezeigt. Die erste, Sofia, lernt Mesrine in Spanien kennen. Sie bringt die romantische Seite des Gangsters zum Ausdruck (bezeichnenderweise heißt ihr gemeinsames Lied auch „Romantica“). Mesrine

heiratet sie, als sie schwanger ist. Er ist ihr ein treuer Ehemann und versucht für sie, ein normales Leben innerhalb des Gesetzes zu führen. Bereits bei der Geburt der Tochter wird die Schwierigkeit eines solchen Doppellebens angedeutet: Guido wartet mit Mesrine im Krankenhaus. Er fragt ihn, ob er sich verändern werde, wenn er Vater werde, worauf Mesrine mit dem Verweis auf ein Sprichwort antwortet: „Les temps changent, les hommes pas. Moi encore moins que les autres, j'ai l'impression.“ Guido konfrontiert ihn darauf mit einem Problem in der Gangsterszene. Die Kinderzeichnungen an den Krankenhauswänden wirken im Zusammenhang mit dem Inhalt ihrer Konversation sehr unpassend. Ihr Gespräch wird durch die Krankenschwester unterbrochen, die Mesrine seine Tochter bringt. Das Nebeneinander der Geburt eines Kindes und der Gewalt in der Verbrecherszene erweckt hier bereits den Eindruck, dass die beiden Aspekte nicht miteinander vereinbar sind. Auch wenn im weiteren Verlauf der Handlung mehrmals Mesrines Wille zu diesem Lebenswechsel betont wird (er sucht sich einen Job und erzählt seinem Arbeitgeber von seiner Vergangenheit, er widersteht Guidos Angebot, wieder für ihn zu arbeiten und er wird als liebevoller Vater von drei Kindern dargestellt), so erlauben es ihm die äußeren Umstände nicht, dieses Leben auf Dauer zu führen. Daher muss Mesrine sich zwischen den beiden Lebensweisen entscheiden und letztlich sein Doppelleben für seine Aufgabe, als Gangster für seine Prinzipien zu kämpfen, aufgeben. Seeßlen meint, das Scheitern dieses Versuches, in das normale Leben zurückzukehren, fungiere als Warnung für den Zuschauer, das Leben des Protagonisten nicht zu beneiden (ebd.: 16). Die Situation eskaliert, als Mesrine wieder mit Guido und Paul zusammenarbeiten möchte und Sofia ihm damit droht, die Polizei zu rufen, woraufhin er ihr seine Pistole in den Mund schiebt. Die Brutalität Mesrines gegenüber seiner Frau wirkt zwar sehr schockierend, wird aber auch durch die verzweifelte Lage, in der er sich befindet und durch seinen Gefängnisaufenthalt entschuldigt, der sein schlechtes Verhältnis zur Polizei begründet. Nach dieser Auseinandersetzung verlässt Sofia ihren Mann und ihre Kinder.

Die dritte Frau in Mesrines Leben ist Jeanne Schneider. Jeanne ist das weibliche Gegenstück zum Gangster in Mesrine. Sie ist „zu allem bereit“, wie sie beim ersten Treffen mit Mesrine erwähnt. Die beiden rauben gemeinsam ein feines Restaurant eines Gegners von Mesrine aus, fliehen nach Kanada, kidnappen dort einen Milliardär (was dadurch legitimiert wird, dass er Jeanne ungerechterweise gekündigt hat) und werden schließlich beide gefangen genommen. In einer

Zeitung, die über ihre Festnahme berichtet, werden sie als Bonnie Schneider und Clyde Mesrine bezeichnet. Der Mythos des bekannten Verbrecherpärchens Bonnie und Clyde wird durch diesen Vergleich auf Mesrine und seine Partnerin übertragen. Als Mesrine, der aus dem Gefängnis ausgebrochen ist, Jeanne am Telefon verspricht, sie zu befreien, verlässt sie ihn, da sie ihn vor der Polizei, die ihm auflauert, schützen will. Nach diesem Zeitpunkt sieht man Mesrine mit unterschiedlichen Freunden und Komplizen, die letztendlich aufgrund unterschiedlicher Ansichten ihre Wege ohne ihn weitergehen.

Schließlich folgt Mesrine Sylvia, der letzten Frau in der Filmhandlung, in eine Bar, weil er sie so attraktiv findet. Das hübsche Mädchen erweckt die leicht oberflächliche, luxusgierige Seite in Mesrine. Das Lied, das die erste Szene ihrer Begegnung begleitet, „Où sont les femmes?“ von Patrick Juvet, war in der diegetischen Gegenwart ein beliebtes Diskolied. Es unterstreicht die ... Mesrine und Sylvia kaufen von dem Geld, das Mesrine durch Überfälle erworben hat, ein Auto, Schmuck und teure Kleidung, und genießen so den neu entdeckten Luxus. Man könnte diese Phase Mesrines mit Stars vergleichen, die sich an ihr neues, luxuriöses Leben gewöhnen.

Sylvia bleibt an Mesrines Seite, bis er erschossen wird. Alle anderen hier erwähnten Figuren haben ihn jedoch aus unterschiedlichen Gründen verlassen. Sylvia wirft ihm in einem Streit an den Kopf, dass er von allen verlassen werde, weil er immer das letzte Wort haben müsse. Die Prinzipien seines unangepassten Lebens lassen sich offensichtlich nicht mit stabilen zwischenmenschlichen Beziehungen vereinen. Auch Mesrines Unvermögen, sich um seine Familie zu kümmern, passt in dieses Bild. Mesrine kann nicht am Begräbnis seines Vaters teilnehmen, weil dort die Polizei auf ihn wartet, und er kann sich nicht um seine Tochter kümmern, weil er sich immer entweder auf der Flucht oder im Gefängnis befindet. Auch hier passt Mesrine in das von Seeßlen beschriebene Schema des Volkshelden:

„Wem immer noch das Vorbild des anarchischen Lebens als Ideal erscheint, den warnt die Legende weiter, denn in das rastlose Leben des Volkshelden sind Momente tiefster Reue, der Erkenntnis der lebenslangen Friedlosigkeit und der Unmöglichkeit der Umkehr eingestreut. Wer der Lust und der Rebellion lebt, muß der Wärme und der Geborgenheit entsagen. Schließlich erscheint die ungebändigte Lust nur noch als ein fader Ersatz für das friedliche Leben, und die

Sollte das Gefängnis nicht abschreckend genug wirken, da es Mesrine immer wieder gelingt, davon auszubrechen, so dürfte doch die Unmöglichkeit, persönliche Beziehungen aufrecht zu erhalten, genügen, um dem Rezipienten den Wunsch nach einem solchen Leben zu nehmen.

Im Film wird das Verhältnis Mesrines zu den Medien angesprochen. Dieses wird zum ersten Mal gezeigt, als Mesrine und Jeanne festgenommen werden, da sie den Milliardär gefangen gehalten haben. Hier wird einerseits verdeutlicht, dass sich die Medien sehr für Mesrine interessieren. Deren Präsenz wird durch laute Reporter, aber auch durch das Einfrieren des Bildes und die Einblendung von Schlagzeilen sowie durch andere filmische Effekte, wie z.B. die Nachahmung einer altmodischen Fernsehkamera veranschaulicht. Andererseits geht der Film aber bereits hier auf Mesrines Hang zur Selbstinszenierung ein. Mesrine und Jeanne lächeln und küssen sich vor der Kamera, und als die Reporter ihn bitten, etwas für die Zuschauer in die Kamera zu sagen, antwortet er mit der Parole „Vive le Québec libre“, die im Fernsehen gut ankommt, wie ihm später auch zwei Häftlinge bestätigen.

Oft wird Mesrine in den Medien eine gewisse Bewunderung entgegengebracht. So wird z. B. im kanadischen Fernsehen lobend erwähnt, dass Mesrine mit der Vorhersage, er würde aus jedem Gefängnis ausbrechen, sein Wort gehalten habe. Einige Zeitungen identifizieren sich mit Mesrines Zielen und sind klar auf seiner Seite. Von den Medien wird er aber auch als *Ennemi public n°1* bezeichnet. Außerdem sprechen die Reporter seinen Namen falsch aus (sie sprechen das S in Mesrine, das eigentlich stumm ist), wodurch sie den Gangster ärgern. Auch die Menschen, die ihn aus den Medien kennen, bezeichnen ihn folglich als MeSrine. Dadurch verbreitet sich der falsche Name schnell. Dieser Name wird im Film deshalb auch von seinen Freunden und Komplizen im Streit verwendet, wenn sie Mesrine beleidigen möchten.

Auf jeden Fall interessieren sich die Medien aber sehr für ihn. Im Film kommen zahlreiche Nachrichtenbeiträge im Fernsehen und im Radio sowie Zeitungsartikel vor, die über ihn berichten. Die ständige Medienpräsenz bedeutet für Mesrine Bekanntheit und deshalb auch Werbung. Als Mesrine wieder einmal im Gefängnis landet, findet er in der Zeitung keinen Artikel über sich. Aus Wut darüber, dass

sich die Medien so wenig für ihn interessieren, schreibt er im Gefängnis ein Buch mit dem Titel *L'instinct de mort*, in welchem er behauptet, 40 Menschen getötet zu haben. Im Making Of erklärt der Hauptdarsteller Vincent Cassel, dass diese Morde des echten Mesrine nie bewiesen wurden. Der Film geht mit dieser Schuldfrage jedoch viel extremer um: Im Gespräch mit seiner Anwältin erwähnt Mesrine, dass er all diese Morde erfunden habe. Er erhoffe sich so einen größeren Erfolg bei den Lesern. Mit dieser Freisprechung Mesrines von der Schuld schafft der Film erneut Sympathie für den Gangster. Außerdem wird gezeigt, wie weit Mesrine bereit ist zu gehen, um mediale Aufmerksamkeit zu erlangen. Dieser Drang zur Selbstinszenierung und das Bedürfnis eines ständigen Echos durch die Medien können als reflexives Element im Film verstanden werden. Der Gangster Mesrine, der für seine Überzeugung handelt, wird von dem überschattet, der gesehen werden will. Da Filme auch Medien sind und die Grundlage von Biopics die Inszenierung eines Menschen darstellt, kann hier auch von einem selbstreflexiven Moment gesprochen werden.

Da dieses Thema einen so hohen Stellenwert im Film hat, stellt auch ein Interview mit einer Journalistin eine zentrale Szene dar. In dieser Szene wird einerseits die Legitimation des Gangsters und andererseits auch seine Selbstinszenierung auf die Spitze getrieben. Er verwendet ein zweideutiges Vokabular aus dem Gangstermilieu („Ouvrez le feu!“, „Shoot!“) der Journalistin und dem Fotografen gegenüber. Darüber hinaus lässt er sich in verschiedenen Posen, unter anderem auch mit seiner Waffe in der Hand, ablichten. Genauso wie ein Schauspieler setzt er sich hier also in Szene, was ihn etwas weniger „gefährlich“ erscheinen lässt. Und als das Interview in einer Zeitschrift abgedruckt wird, kauft seine Freundin zwei Exemplare und Mesrine lässt sich als Star feiern. Dadurch wird gezeigt, dass hinter der Legende des Volkshelden wie auch hinter dem Starsystem allgemein ein hohes Maß an Inszenierung steckt. Indem der Film der Entstehung des Mythos auf den Grund geht, bricht er ihn.

Mesrine fasst im Interview zusammen, was den ganzen Film hindurch gezeigt wird und im Zentrum des Mythos eines Volkshelden steht. Er spricht sich gegen die Arbeit aus, da er nicht von dem Geld, das er verdient, abhängig sein möchte, sondern sein Leben ohne finanzielle Schwierigkeiten leben möchte. Er stellt damit das „Prinzip Arbeit“ (ebd.: 21) in Frage und stellt dem sein Lustprinzip, das es ihm erlaubt, sich des Geldes anderer zu bereichern, entgegen. Dadurch kann er unabhängig über sein Leben bestimmen:

„Volkshelden sind Menschen, die nicht arbeiten, d. h. sie sind keiner Gnade ausgesetzt.“ (ebd.: 21)

Wichtig ist hier aber auch, dass Mesrine zwar nur den herrschenden Klassen des Kapitalismus Geld wegnimmt. Daher kann er im Interview behaupten, niemanden auszubeuten. Jedoch stellt er nicht den Kapitalismus selbst in Frage, da er das Geld für die Befriedigung seiner eigenen Bedürfnisse verwendet, wie bereits an der Luxusphase mit Sylvia angedeutet wurde. Auch hier deckt sich das Bild von Mesrine mit Seeßlens Beschreibung des Volkshelden als ein „Held des Status quo, ein Rebell, der sich getraut, die Anarchie der ökonomischen Ausbeutung nicht allein den Herrschenden zu überlassen, sondern auch für sich selbst in Anspruch zu nehmen“, der aber dabei das System selbst „wenn überhaupt, nur sozusagen aus Versehen in Frage“ stellt (ebd.: 14). Das Handeln des Volkshelden nach dem Lustprinzip wird von seinen Bewunderern dennoch geduldet, da er „eine Gegenmacht bildet, die so viel an volkstümlicher Kultur und Sitte aufgesogen hat, daß sie die Hoffnung auf ihre Verteidigung aufrechterhalten kann“ (ebd.: 19).

Im Interview wird auch sein zweiter Feind, das Ordnungssystem des Staates (vor allem in Form der Polizei und der Justiz) angesprochen. Er betont mehrmals, dass er bereit ist, gegen die Ordnungskräfte vorzugehen. Mesrines größte Wut richtet sich dabei gegen/auf die Hochsicherheitsgefängnisse. Im Film wird davor gezeigt, wie Mesrine im Hochsicherheitsgefängnis behandelt wird: Er ist eine Nummer, darf nicht sprechen, darf nicht schlafen, nicht essen und keinen Kontakt zur Außenwelt haben. Vor allem die sich drehende Kamera, die verzerrten Linien durch ein Weitwinkelobjektiv/Fischauge und der grüne Filter machen deutlich, wie alles getan wird, um Mesrine verrückt zu machen. Im Interview sagt er darüber: „J'ai vu comment on brise les hommes, comment on les démonte, comment on les casse.“ Dadurch werden diese Maßnahmen von oben als die eigentliche Brutalität dargestellt, wodurch Mesrines Brutalität im Vorgehen gegen das öffentliche Recht und dessen Hüter verharmlost und gerechtfertigt wird.

Andererseits wird dadurch seine Kriminalität verharmlost, da der Eindruck entsteht, Mesrines Taten werden durch die mediale Repräsentation übertrieben. Vor allem aber sind die Medien – wie bereits die falsche Aussprache des Namens zeigt – das Sprachrohr zwischen Mesrine und dem Volk. Und ein Volksheld sollte sich für die Meinung des Volkes interessieren, wie auch Seeßlen betont:

„Wenn sich ein Mensch dazu entschließt, sich außerhalb der Gesetze zu stellen, ohne daß er einem „kriminellen Milieu“ entstammt und ohne daß er sich mit seiner ursprünglichen Umwelt entzweit, wird er bei allen seinen Taten daran denken, daß seine Umwelt ihn beobachtet, und er wird versuchen, das Bild, das man sich von ihm macht, zu beeinflussen. Sobald dieser Gesetzlose (oder sonstwie zum Außenseiter gewordene) einen Teil seiner Legitimation daraus zieht, daß man ihn feiert, kommt es zu einer Rückkopplung, die den Keim der Legende des Volkshelden bildet.“ (ebd.: 17)

Am Ende des Films wird das Sprachrohr Medien besonders verhängnisvoll für den Volkshelden: Ein Journalist beschmutzt Mesrines Image, indem er ihn als unehrlich und unloyal bezeichnet – lauter Eigenschaften, deren Gegenteil der Film beweist – , woraufhin Mesrine ihn schwer misshandelt und sogar töten will. Diese Brutalität, die sich gegen „einen von ihnen“ richtet, können die Medien Mesrine nicht verzeihen. Der Gangster hat nun kein Medium mehr auf seiner Seite, was bedeutet, dass auch das Volk nicht mehr hinter ihm steht. Aus diesem Grund sind, wie auch sein Komplize bemerkt, Mesrines Tage gezählt. Ein Volksheld bedarf der Unterstützung des Volkes, um seine Daseinsberechtigung zu haben.

Eine wichtige Figur im Film stellt Kommissar Broussard dar. Er ist der Gegenspieler von Mesrine. Taylor, der sich auf Linda Seger bezieht, sieht den „Widersacher [...] dadurch definiert, dass er den Absichten des Protagonisten entgegensteht“ (Taylor 2002: 162), was meist auf einen Bösewicht zutrifft (ebd.: 162). Da hier der objektive Bösewicht gleichzeitig der Held des Films ist, findet eine interessante Rollenverschiebung statt. Broussards Absicht, Mesrines Laufbahn ein Ende zu bereiten, wird nicht durch seine Überzeugung von Recht und Gerechtigkeit begründet sondern in erster Linie durch seinen Drang nach Aufmerksamkeit und Ansehen in den Medien. Außerdem strebt er ein Kräftemessen mit dem Gangster an. Dadurch wird sein Handeln für das Recht in ein egoistisches umgewandelt und seinem Vorgehen die Legitimation genommen. Andererseits werden Ähnlichkeiten zwischen den beiden Gegenspielern (beide möchten in die Medien, beide sind bereit, ein Risiko einzugehen) und der Respekt, der Broussard Mesrine entgegenbringt betont, was ebenfalls dem Eindruck von Mesrine als Bösewicht entgegenwirkt, aber auch Broussard nicht als

klassischen Bösewicht hinstellt. Broussard wird eher als jemand beschrieben, der die Ordnung im Staat verkörpert und dadurch gegen Mesrine vorgehen muss, gleichzeitig aber seine Werte erkennt und verehrt.

Abgesehen von der Todesszene kommt es noch zu einer anderen wichtigen Begegnung der beiden. Diese Szene beschreibt das Verhältnis der beiden aber auch die Charakterisierung der Hauptfigur sehr gut:

Mesrine liegt mit seiner Freundin im Bett. Kommissar Broussard klopft an die Tür und teilt Mesrine mit, dass die Polizei das Gebäude umstellt hat. Der Moment, als Mesrine zum Fenster hinaussieht und bemerkt, dass rund um seine Wohnung Polizisten ihre Waffen auf ihn richten, wird von einer spannenden Musik begleitet.

Mesrine antwortet Broussard auf Deutsch. Er gibt sich bezeichnenderweise als Mitglied der Baader Bande aus. Dass die RAF sich als revolutionäre Terrortruppe gesehen hat, ist allgemein bekannt, wird aber auch von der Hauptfigur selbst noch einmal betont. Hier wird eine Parallele zwischen dem Gangster und jener Untergrundorganisation gezogen, die durch ihre Werte und ihre revolutionären Tendenzen faszinieren. Broussard ermahnt Mesrine, damit aufzuhören. Dabei spricht er ihn mit „Jacques“ an, wodurch er suggeriert, dass er dem Gangster wenig Respekt entgegenbringt. Mesrine verschafft sich diesen aber sofort wieder, indem er genau diese Sache anspricht. Er fragt: „Qui t'es, toi là-bas, pour me tutoyer?“ Als Broussard Mesrine seinen Namen sagt, macht sich der Gangster über den Hang des Kommissars zur Selbstinszenierung lustig, die jedoch, wie oben beschrieben wurde, auch beim Protagonisten nicht weniger ausgeprägt vorhanden ist. Außerdem verlangt Mesrine von ihm einen Ausweis, um sich sicher sein zu können, dass es sich tatsächlich um den besagten Kommissar handle. Hier spielt Mesrine ein Machtspiel mit dem Polizisten, auf welches dieser einsteigt, was einerseits die Überlegenheit des Gangsters bestätigt und andererseits auch den Respekt zeigt, den Broussard ihm entgegenbringt. Broussard zögert aber zunächst noch, da er Angst hat, Mesrine würde ihn durch die Tür erschießen. Mesrine betont einerseits, dass er sich in der gleichen Situation befinde wie Broussard und charakterisiert sich andererseits mit den folgenden Worten selbst: „Allez, t'as ma parole. Si tu sais qui je suis, tu sais que je mens pas. Je tirerai pas. Allez Broussard, un peu de courage.“ Hier wird ein Bild des ehrlichen Verbrechers konstruiert, das gut in das Schema des Volkshelden passt. Mesrine gilt im Film als Gangster, der zu seinem Wort steht. Broussard lässt sich überzeugen. Dadurch wird deutlich, dass auch er Mesrine als redlichen Verbrecher mit Prinzipien

wahrnimmt. Mesrine treibt sein Spiel noch weiter: zunächst bittet er den Kommissar um zwei Gefallen. Er möchte, dass seine Freundin aus dem Spiel gelassen wird und bittet Broussard um zwanzig Minuten Zeit. Broussard möchte zunächst nicht zustimmen, doch Mesrine macht ihm umso deutlicher, dass er das Sagen hat: „De toute façon, t'as pas le choix, Broussard. C'est ça ou c'est la guerre.“ Er hebt die Stimme, wodurch ihm noch mehr Autorität verliehen wird. Broussard sieht den Krieg mit Mesrine wohl als zu gefährlich an und gewährt ihm diese zwanzig Minuten. Was genau ihn dazu bewegt ist umso unverständlicher, als dass die Wohnung rundum von Broussards Kollegen umstellt ist, während Mesrine faktisch unfähig ist, aus dieser Lage zu entkommen. Umso stärker wird jedoch der Respekt des Kommissars vor dem Verbrecher betont.

Als Mesrine länger braucht als vereinbart (auch hier wird wieder gezeigt, dass sich Mesrine viele Freiheiten herausnimmt, da er weiß, dass er dem Kommissar überlegen ist), klopft Broussard an die Tür und fragt ihn, was er ausheckt. Hier wird das Spiel, das Mesrine davor begonnen hat, fortgesetzt. Er fragt den Kommissar, ob er den Mumm habe, Mesrine ohne Waffe und ohne kugelsichere Weste gegenüberzutreten. Wieder zögert Broussard. Auf die Frage, warum er so etwas tun sollte, antwortet Mesrine: „Comme ça, pour voir si tu es capable. Moi en tout cas, je le ferais.“ Mesrine liefert Broussard keinerlei rationale Gründe. Stattdessen bezeichnet er ihn als „Froussard“, womit er das Machtspiel auf seine Spitze treibt. Noch dazu zweifelt er an, dass Broussard in der gleichen Liga spiele wie er. Der Kommissar geht auch darauf ein. Er stellt sich unbewaffnet und ungeschützt vor die Tür. Dadurch wird noch einmal Broussards Vertrauen in die Ehrlichkeit des Gangsters und andererseits der Versuch gezeigt, sich mit ihm messen zu können. Da in anderen Szenen gezeigt wird, dass Broussard seinen eigenen Kollegen in seinem Mut überlegen ist, hebt er durch seine Angst Mesrines Status noch an.

Broussard verlangt nun von Mesrine, ebenfalls ohne seine Waffe aus der Wohnung zu kommen. Mesrines Freundin öffnet die Tür und der Gangster lächelt dem Kommissar im Hemd mit Zigarre im Mund und Champagner in der Hand entgegen. Mesrines Selbstinszenierung erreicht hier einen Höhepunkt. Einerseits wird dadurch sein Humor und damit verbunden seine menschliche Seite gezeigt, andererseits wird dadurch auch angedeutet, wie künstlich sein Image ist. Der Mythos Mesrine wird also in gewisser Weise als inszenierter Mythos entlarvt.

In einer Gerichtsszene im zweiten Teil des Biopics kommt besonders deutlich zum Ausdruck, wo der Film Mesrine im Hinblick auf das offizielle Recht einerseits und die allgemeine Gerechtigkeit andererseits platziert:

Die Szene beginnt damit, dass Mesrine seine ehemaligen Komplizen deckt, obwohl er sich mit ihnen zerstritten hat. Dadurch kommt erneut die menschlich korrekte Seite des Protagonisten zum Ausdruck. Mesrine gibt auf die meisten Fragen der Geschworenen, des Staatsanwalts und des Richters lustige, ironische Antworten, die sein Publikum zum Lachen bringen. Auch hier wird Mesrine wieder als jemand präsentiert, der es versteht sich selbst in Szene zu setzen. Dadurch, dass Mesrine Sympathien beim Publikum im Saal weckt, wird dem Rezipienten dieselbe Reaktion vorgeschlagen, wie auch Custen, der Gerichtsszenen als grundlegende Szenen zur Meinungsbildung im Biopic ansieht, bemerkt (Custen 1992: 150).

Taylor sieht einen weiteren Vorteil solcher Szenen darin, „dass Gerichtsszenen wegen ihrer inhärenten Dramatik es dem Film erlauben, äußerst extensiven Dialog zu integrieren und gleichzeitig neben der narrativen Textsorte auch andere – vor allem das Argument und die Exposition einzusetzen“ (Taylor 2002: 94). Tatsächlich lassen sich all diese Merkmale in der Gerichtsszene finden.

Die Tatsache, dass sowohl Mesrines Tochter als auch sein Gegenspieler Broussard im Publikum sitzen und über einige seiner Witze lachen, verstärkt den Effekt der Identifikation mit den Anwesenden, da die beiden Figuren allen Grund hätten, anders zu reagieren – seine Tochter, weil sie es ihrem Vater übel nehmen könnte, dass er ein Verbrecher ist und Broussard, weil er auf der anderen Seite des Gesetzes steht.

Als der Richter Mesrine fragt, ob er neuerlich aus dem Gefängnis ausbrechen möchte, appelliert Mesrine einerseits an das allgemeine Mitleid der Leute, indem er von den schlechten Bedingungen im Gefängnis erzählt. Andererseits deckt er aber auch die Käuflichkeit der zuständigen Autoritäten auf, indem er den Anwesenden den Schlüssel zu seinen Handschellen zeigt, die er einem Beamten der Staatsanwaltschaft abgekauft hat. Dadurch wird die Herrschaft des Geldes, gegen die Mesrine ankämpft, unterstrichen und auch auf das Ordnungssystem des Staates übertragen.

Der Staatsanwalt stellt die Stimme der Ordnung dar und bricht dadurch mit dem Mythos Mesrine, dass er all das anspricht, was diesen Mythos ausmacht: „Il s'est donné l'image de marque d'un homme sympathique. Un bandit, certes, mais qui

ne ferait de mal à personne, traitant même ses victimes mit Gentilheit. Mais quelle plaisanterie! Ce n'est en fait qu'un alibi pour camoufler eine violence redoutable! Il n'y a pas de gangster propre. Il n'y a que des gangsters tout court. Et vous êtes un gangster tout court, Mesrine. Vous n'hésitez pas à tirer quand c'est nécessaire. Lorsque les choses vont mal, vous allez jusqu'au bout.“ Allerdings büßt der Staatsanwalt gleich darauf an Sympathiewerten ein, da er die Notwendigkeit von Sanktionen zu sehr betont, was ihn sehr streng und borniert wirken lässt. Er ist der erhobene Zeigefinger des Staates.

Mesrine kann daher in Hinblick auf die Sympathie triumphieren. Er lehnt die Bezeichnung des „ennemi public n°1“ ab und bezeichnet sich stattdessen als „ennemi d'un service public: les banques“. Und er rechtfertigt die Tatsache, dass er Banken ausraubt, mit den folgenden Worten: „Mais quand je braque une banque, j'ai pas la sensation au fond de la loi, moi. Mais juste de voler à un plus grand voleur que moi. Voilà! Alors, vous voulez me foutre dans un trou, hein? Jeter la clef et l'oublier? Allez-y, foutez-moi au fond du trou, oui, ouh là. Mais je m'évaderai. Je m'évaderai. Et ça, vous pouvez compter sur moi!“ Den letzten Satz schreit er wie eine Drohung heraus, die er später in der Handlung auch in die Tat umsetzen wird. Als ehrliche Figur kündigt Mesrine seine illegale Handlung an. Die Anschuldigungen des Staatsanwalts werden auch dadurch entkräftigt, dass Mesrine sich selbst nur als Bankräuber bezeichnet und daher ein weiteres Mal im Film auf seine Rebellion gegen die wirtschaftliche Macht beschränkt wird, während seine Morde unerwähnt bleiben.

Der Tod ist in *Mesrine* ein ständig gegenwärtiges Thema. Die Szene von Mesrines Ermordung wird im Film drei Mal aus unterschiedlicher Perspektive gezeigt: Die erste Szene des ersten Teils schildert das Geschehen aus der Sicht von Mesrine und Sylvia, die sich verkleidet aus dem Haus schleichen und in ihr Auto steigen. Ein Split Screen erlaubt die gleichzeitige Darstellung der Perspektiven der beiden. Die engen Bildausschnitte stimmen mit der eingeschränkten Sicht der Figuren zusammen, die die Polizisten, welche sich direkt neben ihnen verstecken, nicht sehen. Als die beiden im Auto sitzen und bei einer Ampel stehen bleiben, werden sie von einem Lastwagen überholt. Die Szene endet damit, dass Sylvias Hund bellt, die Plane des Lastwagens sich hebt und mehrere Polizisten darin ihre Waffen auf Mesrines Auto richten. Allerdings wird nicht gezeigt, dass sie tatsächlich schießen und Mesrine daran sterben wird. Die Szene ist somit auf

Mesrines Wahrnehmung beschränkt. Das Fehlen von Zeitangaben sowie der ungewöhnliche Filmbeginn mit dem Ende der Handlung erlauben es dem Zuschauer auch nicht, sich zeitlich zu orientieren. Daher bleibt die Hoffnung, dass Mesrine diesen Angriff überlebt hat, bestehen.

Das zweite Mal wird die Todesszene zu Beginn des zweiten Teils gezeigt. Hier wird die Perspektive der Medien eingenommen, was aufgrund der oben erklärten wichtigen Rolle der Medien für den Mythos Mesrines verständlich ist. Die Szene beginnt deshalb erst, als Mesrine schon tot in seinem Auto liegt und um ihn herum viele Journalisten und Passanten stehen. Die Szene hat pseudo-dokumentarischen Charakter, durch die wackelnde Kamera, die Abwesenheit von Musik und die ungeordneten Rufe der Reporter wirkt sie sehr realistisch. Kommissar Broussard möchte hier nicht auf die Fragen der Journalisten antworten, was bei seinem sonst so stark ausgeprägten Drang zur Aufmerksamkeit in den Medien überraschend ist. Hier wird evtl. angedeutet, dass Mesrine durch seinen Tod der Triumph über den Kommissar in den Medien gelungen ist. Broussard, der Mesrine gewissermaßen besiegt hat, weil er seine Ermordung organisiert hat, wird hier als der eigentliche Verlierer dargestellt. Er versucht sogar, sich zu rechtfertigen, indem er Details über die Ermordung, die ihn entlasten, erzählt, die jedoch so im Film nie zu sehen sind. Hier wird Mesrines Tod als ungerecht dargestellt und somit der Protagonist als rechtmäßiger Held dargestellt.

Die letzte Szene des Films zeigt schließlich die Vorgänge aus der Perspektive der Polizei. Auch hier sind wieder die eingeschränkten Bildausschnitte – diesmal aus der Sicht der Polizisten – zu erwähnen. Ganz besonders auffallend ist aber die Angst, die die Polizisten offensichtlich vor Mesrine haben. Dadurch wird verhindert, dass die Ermordung als heroische Tat angesehen werden kann, da Mesrine hier eindeutig als der Überlegene präsentiert wird. Kurz bevor Mesrine erschossen wird, schwenkt die Musik, die zuvor die Spannung der Szene unterstrichen hat, um und wird sehr traurig, was gut zum Inhalt der Szene passt. Dem Zuschauer werden aus der ersten Szene vertraute Bilder gezeigt (Mesrine bleibt an der Kreuzung stehen und lässt den Lastwagen vorfahren), der Rhythmus der Abläufe verlangsamt sich nun und an die Stelle einer durch die Verfolgung erzeugten Spannung tritt die Tragik über Mesrines bevorstehenden Tod. Der Zuschauer wird nun auch aus der Perspektive der Polizei herausgeworfen. So wird in diesem Moment alles getan, um eine Identifikation mit Mesrine zu fördern.

Ab dem Moment, in dem Mesrine erschossen wird, geht die Szene ein paar Sekunden lang lautlos weiter. Dadurch wird der Fluss des Films gestört und dem Zuschauer ein Bruch angedeutet. Es kommt zu einer gewissen Ernüchterung, die sich in der wackelnden Kamera genauso zeigt wie in der Haltung des Kommissars Broussard. Broussard wirkt verzweifelt und scheint zu bereuen, was er getan hat. Das letzte Bild im Film zeigt Mesrines blutüberströmtes Gesicht. Dazu ertönt die Titelmusik des Films – an dieser Stelle wird der Mythos Mesrine geboren. Auch Taylor stellt diese Funktion des Todes der Hauptfigur im Biopic fest (Taylor 2002: 260):

„Der Tod spielt in der Biographie eine paradoxe Rolle: Einerseits bezeichnet er ein unabänderliches und bisweilen tragisches Ende, andererseits ist er es, der dem dargestellten Leben seine Ewigkeit erst ermöglicht.“

Den Grund dafür, dass Mesrines Tod gezeigt wird, der der anderen hier analysierten Biopic-Figuren jedoch nicht, hat laut Anderson den Grund, dass es sich um einen plötzlichen Tod handelt, was die Intensität des Augenblicks verstärkt. (Anderson 1988: 338) Durch das Wissen des Zuschauers, dass die Person, deren Tod dargestellt wird, wirklich existiert hat, wird die Tragik noch verstärkt (ebd.: 338).

Die Hauptfigur selbst spricht gegen Ende des Films *Mesrine: L'ennemi public n°1* oft davon, dass sie eines Tages erschossen würde. Die Reaktion seiner Freundin Sylvia darauf dient wohl als Vorbild für die Reaktion des Zuschauers: Sie hat große Angst und möchte nicht, dass er stirbt. Mesrine hätte dadurch eigentlich eine Legitimation, am Leben zu bleiben. Der Wissensvorsprung des Zuschauers, dem Mesrines Tod schon in der ersten Szene des ersten Teils angedeutet wurde, macht dieses Unbehagen umso tragischer. In der vorletzten Szene des zweiten Teils nimmt Mesrine für seine Freundin ein Tonband auf, das ihr seinen Tod erklären soll. Er versucht sie zu beruhigen und sagt ihr, dass der Tod für jemanden, der es verstanden hat, sein Leben zu leben, nicht von Bedeutung ist. Gleichzeitig wird dadurch der Zuschauer auf seinen Tod vorbereitet und Mesrines „Todestrieb“ (wie auch im deutschen Titel des zweiten Teils ersichtlich wird) ausgedrückt. Diese „Hochzeit [...] mit dem Tode“ (Taylor 2002: 261 f.), wie sie von Taylor bezeichnet wird, begründet den Heldenmythos (ebd.: 261 f.).

4 Tendenzen, Ideologien und nationale Elemente im französischen Biopic des 21. Jahrhunderts

Wie die oben analysierten Biopics beispielhaft belegen, werden in Zeiten zunehmender Globalisierung und weltweiter Vernetzung Wege gesucht, um nationale Identifikationsmuster anzubieten.

Die dargestellten Figuren dienen den Zuschauern allesamt als Vorbilder. Ihre Gültigkeit ziehen sie wie alle Vorbilder daraus, dass „es in der Realität zu den tiefen Bedürfnissen gehört, sich Orientierung zu suchen. Je schneller die Zeit, je größer die soziale und politische Krise, umso größer ist der Wunsch nach einem Fixpunkt“ (Boyens 2003: 5).

Die Möglichkeit des Kinos, nationale Identität zu schaffen, begründet Stuart Hall damit, dass Identität nicht als ein historisch abgeschlossener Vorgang verstanden werden darf sondern als Prozess, der niemals vollkommen zu Ende ist. Außerdem meint er, die Repräsentation spiele dafür eine tragende Rolle (Hall 2000: 704). Die doppelte Rolle des Films betont auch Everett:

„Film therefore both reflects and creates identities; both reveals and composes myths and images which shape European vision and European identity.“ (Everett, 1996: 11)

Dem Film kommt also in der Identitätsbildung eine wichtige Rolle zu.

Der Einsatz von Vorbildern im Film stellt ein geeignetes Mittel dar, das zu dieser Identitätsbildung beitragen kann. Dazu ist es wichtig, die Vergangenheit „immer wieder zu entdecken“ (Wuthenow 1979: 23):

„Der bestehenden Konvention, die es versteinern läßt, das Vorbild zu entreißen und es, meinetwegen auch torsohaft, wieder lebendig machen, das erst kann Tradition genannt werden, und das ist der Umgang mit dem, was klassisch heißen darf in jenem Sinne, der nicht nur einen bestimmten Stil erfaßt. So wirkt das Vorbild auch als Nachbild. Allein als Nachbild kann es Vorbild bleiben.“ (ebd.: 23)

In den hier betrachteten Filmen konnten einige Tendenzen zur Darstellung ihrer Vorbilder als nationale Helden erkannt werden. Um eine Wiederholung zu vermeiden, werden hier nur Aspekte angesprochen, die nicht bereits im vorigen Kapitel ausführlich diskutiert wurden. Die folgenden Punkte sind in Hinsicht auf die Erschaffung nationaler Mythen besonders wichtig, sind aber nur einige von vielen Elementen, die hier genannt werden können:

Psychologisierung der Hauptfigur

Während im klassischen Hollywood-Biopic eher die Großartigkeit der Biopic-Figuren als unnahbare Genies betont wurde, lässt sich im zeitgenössischen französischen biographischen Film eine Tendenz zur Psychologisierung feststellen. Das lässt sich an mehreren Punkten festmachen: Erstens spielt die Kindheit eine wichtige Rolle in der Hälfte der untersuchten Biopics. Sie wird als Erklärung für den späteren Erfolg oder das Scheitern der Protagonisten hergenommen. Im Hollywood-Biopic des klassischen Studiosystems begann die Handlung meist „in medias res“ zu einem Zeitpunkt im Leben des Protagonisten, in dem seine Persönlichkeitsentwicklung und jegliche Sozialisierungsprozesse bereits abgeschlossen waren (Custen 1992: 149). Und wenn die Kindheit doch gezeigt wurde, so diente sie oft dazu, den Ruhm als genetisches Familienerbe zu beschreiben (ebd.: 152). In den untersuchten Biopics wird vor allem psychologisch traumatischen Kindheitsereignissen besondere Aufmerksamkeit geschenkt.

Diese Psychologisierung bezieht sich jedoch nicht nur auf die Kindheit. Insgesamt lässt sich feststellen, dass die meisten Probleme der Hauptfiguren psychologisch erklärt werden. Man ist nicht mehr ein Außenseiter, weil man ein Genie ist oder drogenabhängig, weil man ein Künstler ist. Dahinter liegen (psychische) Probleme, die oft mit der Leistung der Protagonisten wenig zu tun haben. Vielmehr resultiert die außergewöhnliche Leistung oft aus diesen Problemen, da sie Ausdruck der Seele ist. Auch wenn es solche Fälle schon in früheren Biopics gegeben hat, so ist hier diese Tendenz doch auffällig und verdient es, erwähnt zu werden.

Die Psychologisierung der Hauptfigur hat ihre Vermenschlichung zur Folge. Es geht in den Filmen daher nicht um den abstrakten Mythos des Genies, sondern vielmehr darum, die psychologischen Beweggründe der Biopic-Figur aufzudecken und so Verständnis, Mitleid und Sympathie zu schaffen. Dieses Einfühlen in die

Hauptfigur dient in den meisten Fällen dazu, dass eine Identifikation mit derselben möglich ist. Es wurde nur ein Fall beobachtet, in dem eine gewisse Distanz zur Protagonistin gewahrt wird – es handelt sich um den Film *Coco Chanel et Igor Stravinsky*. Dennoch werden auch hier die Handlungen der Protagonistin – wenn auch nur indirekt und von außen durch andere Figuren, durch psychologisch-traumatische Erlebnisse erklärt. Wenn es sich hier auch nicht um Mitleid handelt, so wird zumindest ein Verständnis für sie geschaffen.

Typisch französisch?

Einerseits betonen einige der gesichteten Biopics, dass ihre Hauptfiguren nicht den Klischees von Franzosen entsprechen. Besonders explizit wird dieses Thema in *La Môme* angesprochen: Die Kritiken in der Zeitung schreiben, dass Piaf nicht dem üblichen Image der Französin als hübsche Cancan-Tänzerin gerecht wird, das in den USA so beliebt ist.

Die Bezeichnung Mesrines als Staatsfeind Nr. 1 lässt ebenfalls vermuten, dass er nicht als typischer Franzose angesehen wird. Mesrine verbricht gegen das Gesetz und stellt sich so gegen das französische Rechtssystem.

Andererseits werden immer wieder „typisch französische“ Eigenheiten der Protagonisten bemerkbar, die sie von anderen Nationen abgrenzen. So möchte Piaf z. B. in Amerika mit ihrem Liebhaber nicht in einer amerikanischen Imbissbude sondern in einem feinen französischen Restaurant essen. Mesrine wird als guter Koch präsentiert, der typisch französische Gerichte zubereitet (Bsp.). In England serviert er seiner Freundin und seinem Komplizen ein Gigot d'agneau, da ihm, wie er meint, das englische Essen schon zum Hals heraushänge. Diese Stellen zeigen deutlich, wie in den Filmen eine Überlegenheit der französischen Küche gegenüber jener anderer Länder unterstellt wird.

Welch hohen Stellenwert die französische Küche für die Selbstdefinition des Landes hat, zeigt die Tatsache, dass sie 2010 in die Liste der immateriellen Kulturgüter aufgenommen wurde. Als Begründung für diese Aufnahme ist auf der Website zu lesen:

„The gastronomic meal of the French plays an active social role within its community and is transmitted from generation to generation as part of its identity.“ (UNESCO: The gastronomic meal of the French)

Genau der hier angesprochene Wert, den die französischen Küche für die nationale Identität der Franzosen hat, dürfte ausschlaggebend dafür gewesen sein, sie in mehreren der untersuchten Biopics zu thematisieren.

Vive la Marseillaise! Vive la Liberté!

Die Marseillaise spielt in den beiden Musikerbiopics eine wichtige Rolle. Sie war die Hymne der französischen Revolution und war auch in späteren Revolutionen als „Symbol des Freiheitseinsatzes“ (Hudde, 1992: 136) präsent. In der dritten Republik wurde sie schließlich zur Nationalhymne (Hudde 1992: 136). Die Bedeutung der Marseillaise für die Revolution und damit für Frankreich wird immer wieder betont:

„Das wirklich Erstaunliche an der Marseillaise [...] ist ihre Wirkung, als 'akustischer Mythos' der Revolution.“ (Hudde 1992: 136)

Das Stichwort „Mythos“ ist für das hier behandelte Thema interessant: Wie bereits erläutert wurde, neigen Biopics zur Darstellung von Mythen im Zusammenhang mit ihren Hauptfiguren. In diesem Sinne findet hier eine Verknüpfung eines Liedes mit dem allgegenwärtigen Mythos der Werte der Revolution statt. In *La Môme* ist sie das erste Lied, das die Protagonistin singt. Sie ist als Kind mit ihrem Vater auf dem Marktplatz. Der Vater versucht, mit artistischen Kunststücken Geld zu verdienen. Da sich die Begeisterung der Zuschauer aber in Grenzen hält und die Leute auch von Edith eine Darbietung fordern, drängt der Vater sie, etwas zu tun. Sie singt daraufhin die Marseillaise und erhält dafür heftigen Applaus. Die Marseillaise stellt in diesem Film also den ersten Schritt Piafs in eine Karriere als Sängerin dar. Dadurch appelliert der Film an das Nationalgefühl/den Patriotismus des Publikums. Die Marseillaise wird hier also als Nationalhymne dargestellt, die die Nation eint.

Auch in *Gainsbourg (Vie héroïque)* wird diese Hymne thematisiert. Als Kind begegnet die Hauptfigur Soldaten, die Marseillaise singen, woraufhin er sie selbst lautstark singt. Was er als Kind jedoch nicht versteht – wie es durch das Kopfschütteln eines Mannes, der ihn singen hört, angedeutet wird – ist, dass in diesem historischen Kontext die Marseillaise eine andere Bedeutung bekommt:

Die Soldaten singen die Hymne, weil sie stolz auf ihr Land sind. Der Judenstern sowie das Plakat mit der Karikatur des Juden situieren den Film aber im Rahmen des 2. Weltkrieges, als genau dieses Land mit Hitler kollaboriert/von Hitler besetzt wird. Dadurch verwandelt sich hier das Image der revolutionären Marseillaise in ein Zeichen von/für den Rechtsextremismus.

Später nimmt Gainsbourg auf Jamaika eine Reggae-Fassung der Marseillaise auf. Das Lied wird zu einem Skandal, wie sich zeigt, als Gainsbourg auf seinem Weg zur Bühne von einem Bodyguard durch die protestierenden Massen geführt werden muss. Als er auf der Bühne steht und im Publikum viele empörte Soldaten ihn auspfeifen, ruft er ihnen zu: „Je suis un insoumis! Et j'ai redonné à la Marseillaise son sens initial! Je vous demanderais de la chanter avec moi!“ Danach beginnt er, die Originalversion zu singen. Einige der Menschen im Publikum singen mit. Währenddessen sieht man Lucien, der sich mit feuchten Augen in einem Winkel versteckt. Doch dann zeigt der Protagonist ihnen die Faust und geht. Proteste werden laut. Schließlich geht Lucien auf die Bühne und singt die Marseillaise weiter. Das ist bereits ein Hinweis darauf, wie ernst es Gainsbourg mit der Marseillaise meint. In der darauffolgenden Szene sieht man, wie Gainsbourg die Kritik eines Journalisten liest. In einem Voice-over wird dem Zuschauer vorgelesen, dass Gainsbourg die Marseillaise nur aufgenommen habe, weil er dachte, dass er mit einer solchen Provokation Geld verdienen würde und dass er damit zum Antisemitismus provoziere. Diese Kritik, die sich antisemitischer Klischees der Juden – die Juden als geldgierige und vaterlandslose Menschen – bedient, reduziert die Hauptfigur somit auf ihre jüdische Identität und macht somit dasselbe wie die Nazis im zweiten Weltkrieg. Gainsbourg wird zunächst über seine Religion definiert, dass er auch Franzose ist, scheint die Leute nicht zu interessieren. Beide hier angesprochenen Klischees widerlegt der Protagonist: Er ersteigert das Manuskript der Marseillaise um viel Geld und sagt, er hätte den Ruin akzeptiert, um dieses Manuskript zu erhalten. In seiner Reaktion auf den Zeitungsartikel wird erneut gezeigt, dass es Gainsbourg nicht nur um Provokation geht: Gainsbourg hat Tränen in den Augen, als er diese Kritik liest. Er wird auch wieder zu Lucien, was die Emotionalität der Szene verstärkt. Diese Reaktion zeigt, dass Gainsbourg missverstanden wurde. Der Film gibt vor, dass er dieses Lied nicht gegen Frankreich geschrieben hat. Vielmehr geht es ihm darum, sich selbst damit als Franzosen zu definieren.

Die Bezeichnung von sich selbst als „insoumis“ kann in diesem Zusammenhang

auf zwei Arten verstanden werden: Einerseits ist die Marseillaise als Symbol für die Revolution auch ein Symbol für das Wagnis. Es ist also im Sinne der Marseillaise, sie sich anzueignen und zu verändern. Auf der anderen Seite kann man darin auch einen Vorwurf an die Soldaten sehen, dass sie die Marseillaise nicht „verdienen“, da sie sich Hitler unterworfen haben. Sie verteidigen also nun die Marseillaise, obwohl sie es nicht geschafft haben, Frankreich zu verteidigen. In diesem Sinne kann der „sens initial“ als die Rebellion verstanden werden, die bereits in der Französischen Revolution eine grundlegende Rolle gespielt hat. Indem der Film Gainsbourg als missverstandenen Patrioten zeigt, wendet er sich nicht gegen die Marseillaise, wie es zu Beginn den Anschein hat. Er zeigt vielmehr auf, warum sie eine Zeit lang den Ruf hatte, ein Symbol der Rechtsextremen zu sein und dass sie, genauso wie Gainsbourg, missverstanden wurde. Damit spricht sich der Film für die Revolution und die französische Nation aus.

Hier lässt sich eine Parallele zu Mesrine ziehen, der sich selbst als Revolutionär sieht. Insofern vertritt Mesrine trotz der Darstellung als Staatsfeind Nr. 1, der sich in gewisser Weise gegen Frankreich stellt, eine „typisch französische“ Haltung. So paradox sie klingen mag, so wahr ist jedoch die Aussage, die Aussage, die Seeßlen in Bezug auf Hollywoodgangster trifft:

„Niemand hat so sehr an Amerika geglaubt wie der Gangster.“ (Seeßlen 1977: 20)

Und genauso lässt sich in unserem Fall sagen: Niemand glaubt so sehr an Frankreich wie Mesrine. Diese etwas widersprüchliche Behauptung bedarf einer Erklärung:

Mesrine kritisiert des Öfteren die Korruption und Käuflichkeit in den hohen Sphären des politischen, wirtschaftlichen und rechtlichen Systems. Außerdem sieht er die schlechte Behandlung der Häftlinge in den Gefängnissen als Verletzung der von Frankreich so hoch gepriesenen Menschenrechte. Er bringt mehrmals zum Ausdruck, dass er das System attackieren möchte und bezeichnet sich als Revolutionär. Dadurch unterscheidet er sich von einigen seiner Komplizen, denen es einfach nur darum geht, sich selbst zu bereichern. Dass er trotz dieser Überzeugungen und Absichten dennoch ein Gangster bleibt und kein wahrer Revolutionär ist, wird v. a. dadurch verdeutlicht, dass diesen Reden keine

Taten folgen, die das System wirklich umwälzen würden. Er ist überzeugt, dass das Ausrauben von Banken ein revolutionärer Akt ist. So sagt er einmal zu einem Freund: „Tu veux mettre le système échec et mat: Tu l'attaques direct au portefeuille.“ Auch wenn seine Vision einer Revolution oft nicht mit der der anderen übereinstimmt und wenn ihm am Ende selbst bewusst wird, dass es in der Kriminalität keine Helden gibt, wie er seiner Freundin auf einem Tonband mitteilt, so hat er doch eine revolutionäre Einstellung. Da Frankreich auf seine Revolutionsgeschichte stolz ist – die Französische Revolution ist das Lieblingsthema der französischen Historiker (Dallet 1988: 203) – ist es nur logisch, dass revolutionäre Charaktere gerne als Identifikationsfiguren herangezogen werden. Und Mesrines Wut richtet sich ausschließlich gegen die herrschenden Klassen, nicht jedoch gegen das Volk – ansonsten wäre es wohl unwahrscheinlich, dass er wie ein Volksheld auftreten könnte.

Wie sehr Mesrine seinem Heimatland verbunden ist, zeigt sich auch, als Guido ihm rät, Frankreich zu verlassen, da die Lage für ihn zu gefährlich sei. Mesrine lehnt den Vorschlag zunächst entschlossen ab. Auch wenn er Guidos Ratschlag schließlich folgt, so kehrt er später wieder nach Frankreich zurück und verlässt sein Land im ganzen zweiten Teil nicht mehr.

Vive l'égalité... des sexes!

Die Gleichheit stellt seit der Französischen Revolution ein weiteres wichtiges Symbol für Frankreich dar. Ursprünglich war damit die Forderung nach Abschaffung der Privilegien der Adligen verbunden. Alle Menschen sollten die gleichen Rechte genießen können. Heutzutage ist einer der präsentesten Kämpfe um Gleichheit jener des Feminismus.

Vor allem das Biopic *Coco avant Chanel* behandelt dieses Thema der Gleichberechtigung der Frauen. Die Protagonistin wird u. a. dadurch als fortschrittlich präsentiert, weil sie arbeiten möchte. Die arbeitende Frau gilt in Frankreich v. a. seit der Nachkriegszeit als Ausdruck der Emanzipation und Gleichberechtigung der Geschlechter. Hier wird erneut deutlich, dass das Biopic sowohl als (subjektives) Bild der Vergangenheit als auch als Spiegel der Gegenwart operiert.

Darüber hinaus macht sich diese Umwandlung des Mann-Frau-Verhältnisses in ihrer Mode bemerkbar, die sehr androgyn ist. Vor allem dadurch, dass Chanel

eine solche Mode auch für andere Frauen entwirft, erhält dieser Aspekt gesellschaftlich relevanten Charakter. Ohne es direkt zu wollen, befreit sie die Frauen aus den gesellschaftlichen Zwängen der herkömmlichen Geschlechterrollen.

In *Coco Chanel* et Igor Stravinsky sind es in erster Linie ihr Verhalten gegenüber Igor sowie dessen Verletzbarkeit, die traditionelle Geschlechterkonventionen auf den Kopf stellen. Dieser gesellschaftliche Fortschritt bezieht sich hier aber nur auf die Hauptfiguren selbst.

Vive l'égalité... des classes sociales!

Das Potenzial märchenhafter Aufstiege armer Mädchen haben schon die Brüder Grimm erkannt. Und auch die Franzosen scheinen Erfolgsgeschichten der Benachteiligten und Mittellosen zu mögen. Auch in dieser Hinsicht hat sich ihr Prinzip der „égalité“ bis heute gehalten.

La Môme legt schon durch die Froschsequenzen eine Verbindung zum Märchen nahe. Die Aufstiegsgeschichte hat aber weniger mit dem Froschkönig zu tun als mit Geschichten wie der des hässlichen Entleins, das von seiner Familie verstoßen wird und sich schließlich als schöner Schwan entpuppt.

In *Coco avant Chanel* ist es eher ihre feine Art, jene der Prinzessin, die ins falsche Milieu hineingeboren ist, durch die der märchenhafte Charakter zum Ausdruck kommt. Und auf dieser Tatsache basiert ihre enorme Willenskraft, etwas aus sich und ihrem Leben zu machen.

Und wahrscheinlich ist es keine reine Willkür, die Sfar sein Biopic als Märchen betiteln lässt. Hier wird auf visueller Ebene die Stimmung vermittelt, die sich in den anderen beiden Biopics aus der Narration ergibt. Märchen wird hier mit Comic gemischt, und so treten im Film märchenhafte Comicfiguren wie der ... dargestellt, den die Menschen liebend gerne hassen.

5 Schlussfolgerung

Die sechs hier dargestellten Biopics sind sehr unterschiedlich – sowohl was die Tätigkeit und die Präsentation der Hauptfigur, Identifikationsvorschläge und den Realitätsanspruch betrifft, als auch, was ihren Stil, ihre narrative Struktur, ihre Wahl der Lebensabschnitte, Themen und Aussagen betrifft. Was ihnen allen gemein ist, ist, dass sie Vorbilder schaffen. Es handelt sich bestimmt nicht um Vorbilder im klassischen Sinn, da hier auch unmoralisches Verhalten, psychische Schäden und eine eigennützige Vorgehensweise geduldet werden – aber wahrscheinlich stellt gerade das die wichtigste Gemeinsamkeit der Filme dar. Hier werden Figuren porträtiert, die Ziele, aber auch gewaltige Ecken und Kanten haben. Das erklärt einerseits, warum psychologische Aspekte, Probleme und Traumata so ausführlich behandelt werden, andererseits betont es auch die normale, menschliche Seite der Protagonisten. So haben reflexive Momente und Komik auf Kosten der Hauptfigur genauso ihren Platz in den Filmen wie starke Mythen über Künstler, Volkshelden und Märchenprinzessinnen. Stark vereinfacht könnte man daher sagen, dass die Filme uns das Folgende zu vermitteln versuchen:

Jeder Mensch kann ein Star sein – wenn er sich nur zu den Werten der französischen Nation bekennen. Solange sie durch und durch französisch sind, dürfen die Vorbilder sogar den Staat kritisieren.

6 Bibliographie

Anderson, Carolyn (1988): Biographical Film. In: Wes D. Gehring (Hg.): *Handbook of American Film Genres*. New York / Westport / London: Greenwood Press. S. 331-351.

Barthes, Roland (2000): Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Philipp Reclam. S. 181-193.

Berger, Doris (2009): Show me how to become a great artist. Biopics über Künstler/innen. In: Manfred Mittermayer / Patrick Blaser / Andrea B. Braidt / Debora Holmes (Hg.): *Ikonen Helden Außenseiter. Film und Biographie*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2009. S. 35-52.

Berger, Verena (2009a): Frida Kahlo – Ikone, Märtyrerin und Mythos. Filmische Künstlerporträts zwischen Mexiko und Hollywood. In: Manfred Mittermayer / Patrick Blaser / Andrea B. Braidt / Debora Holmes (Hg.): *Ikonen Helden Außenseiter. Film und Biographie*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2009. S. 53-69.

Bourdieu, Pierre (1986): L'illusion biographique. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 62-63, Juni 1986. S. 69-72.

Boyens, Wilhelm F. (2003): *Vorbilder. Gespräche IV*. Düsseldorf: Zehnder International.

Custen, George F. (1992): *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick / New Jersey: Rutgers University Press.

Dallet, Sylvie (1988): *La Révolution Française et le cinéma. De Lumière à la Télévision*. Paris: Editions des Quatre-Vents.

Deines, Stefan / Jaeger, Stephan / Nünning, Ansgar (2003): Subjektivierung von Geschichte(n) – Historisierung von Subjekten. Ein Spannungsverhältnis im

gegenwärtigen Theoriediskurs. In: Stefan Deines / Stephan Jaeger / Ansgar Nünning (Hg.): *Historisierte Subjekte – Subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, S. 1-22.

Depétris, Frédéric (2008): *L'Etat et le cinéma en France. Le moment de l'exception culturelle*. Paris: L'Harmattan.

Everett, Wendy (1996): Introduction. European film and the quest for identity. In: Wendy Everett (Hg.): *European Identity in Cinema*. Exeter: Intellect Books, S. 7-12.

Faulstich, Werner (2005): *Filmgeschichte*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Febel, Gisela (2000): Zwischen Theoriemüdigkeit und Trivialität. Fiktionale Dichterbiographien in der französischen Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts. In: Jürgen Felix (Hg.): *Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film*. St. Augustin: Gardez! Verlag. S. 37-56.

Felix, Jürgen (2000): Künstlerleben im Film. Zur Einführung. In: Jürgen Felix (Hg.): *Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film*. St. Augustin: Gardez! Verlag. S. 9-18

Grainge, Paul (2003): Introduction: memory and popular film. In: Paul Grainge (Hg.): *Memory and popular film*. Manchester / New York: Manchester University Press. S. 1-20.

Hall, Stuart (2000): Cultural Identity and Cinematic Representation. In: Robert Stam / Toby Miller (Hg.): *Film and theory. An anthology*. Malden: Blackwell Publishers. S. 704-714.

Hudde, Hinrich (1992): Die Marseillaise. Mythos der Revolution. In: Winfried Engler (Hg.): *Die Französische Revolution*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. S. 135-138.

Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martinez, Matias / Winko, Simone (2000): (Einleitung.) Autor und Interpretation. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Philipp Reclam. S. 7-29.

Jarvie, I. C. (1974): *Film und Gesellschaft. Struktur und Funktion der Filmindustrie*. Stuttgart, Ferdinand Enke Verlag.

Lanfranconi, Claudia / Meiners, Antonia (2010): *Kluge Geschäftsfrauen. Maria Bogner, Aenne Burda, Coco Chanel, Florence Knoll, Estée Lauder, Miuccia Prada, Margarete Steiff, Marie Tussaud u.v.a..* München: Elisabeth Sandmann Verlag.

von der Lühe, Irmela / Runge, Anita (2001): *Biographisches Erzählen*. Stuttgart / Weimar: Metzler.

Mittermayer, Manfred / Blaser, Patric / Braidt, Andrea B. / Holmes, Deborah (2009): Einleitung. In: Manfred Mittermayer / Patrick Blaser / Andrea B. Braidt / Debora Holmes (Hg.): *Ikonen Helden Außenseiter. Film und Biographie*. Wien: Paul Zsolnay Verlag. S. 7-14.

Marsiske, Hans-Arthur (1992): Zeitmaschinen – Alptraum oder Hoffnung der Geschichtswissenschaft?. In: Hans-Arthur Marsiske (Hg.): *Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film*. Marburg, Hitzeroth, S. 7-12.

Marsiske, Hans-Arthur (1992a): Mozart – Prince im 18. Jahrhundert?. *Amadeus*: Geschichtsschreibung im Gewand eines Spielfilms, in: Hans-Arthur Marsiske (Hg.): *Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film*. Marburg: Hitzeroth. S. 53-63.

Mioč, Petra (2000): *Das junge französische Kino: Zwischen Traum und Alltag*. St. Augustin: Gardez! Verlag.

Nieberle, Sigrid (2008): *Literaturhistorische Filmbiographien. Autorschaft und*

Literaturgeschichte im Kino. Mit einer Filmographie 1909-2007. Berlin / New York: Walter de Gruyter.

Scheuer, Helmut (2001): „Nimm doch Gestalt an“ – Probleme einer modernen Schriftsteller/innen-Biographik. In: Irmela von der Lühe / Anita Runge: *Biographisches Erzählen*. Stuttgart / Weimar: Metzler, S. 19-30.

Seeßlen, Georg (1977): *Der Asphalt-Dschungel. Eine Einführung in die Mythologie, Geschichte und Theorie des amerikanischen Gangster-Films*. München: Bernhard Röloff Verlag.

Straub, Katja (2007): *Faszination Biopic. Entwicklungen und aktuelle Tendenzen populärer biografischer Filme*. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller.

Szabó-Knotik, Cornelia (2009): Zwischen Heldensaga und Homestory. Österreichische Komponistenfilme als Dokumente der Identitätsstiftung. In: Manfred Mittermayer / Patrick Blaser / Andrea B. Braidt / Debora Holmes (Hg.): *Ikonen Helden Außenseiter. Film und Biographie*. Wien: Paul Zsolnay Verlag. S. 71-84.

Taylor, Henry McKean (2002): *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Marburg: Schüren Verlag.

Taylor, Henry McKean (2009): Die Realität des Imaginären. Innerlichkeit und Metalepse in *The Hours* (USA/GB 2002). In: Manfred Mittermayer / Patrick Blaser / Andrea B. Braidt / Debora Holmes (Hrsg.): *Ikonen Helden Außenseiter. Film und Biographie*. Wien: Paul Zsolnay Verlag. S. 15-34.

Wuthenow, Ralph-Rainer (1979): Verdrängte Vorbilder?, in: Nicolas Born / Jürgen Manthey / Delf Schmidt (Hg.): *Literaturmagazin 10. Vorbilder*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 11-24.

Internetquelle:

UNESCO: The gastronomic meal of the French,
<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00437>,
gesichtet am 10.12.2012)

Filme:

Coco avant Chanel (*Coco Chanel. Der Beginn einer Leidenschaft*, Anne Fontaine, 2009, Warner Brothers Home Video)

Coco Chanel et Igor Stravinsky (*Coco Chanel und Igor Stravinsky*, Jan Kounen, 2009, Koch Media)

Gainsbourg (Vie héroïque) (*Gainsbourg – Der Mann, der die Frauen liebte*, Joann Sfar, 2010, Universal Pictures)

La Môme (*La vie en rose*, Olivier Dahan, 2006, Constantin Films)

Mesrine: L'instinct de mort (*Public Enemy N°1: Mordinstinkt*, Jean-François Richet, 2008, Universum Film)

Mesrine: L'ennemi public n°1 (*Public Enemy N°1: Todestrieb*, Jean-François Richet, 2008, Universum Film)

7 Anhang

Abstract

Das Biopic existiert fast seit den Anfängen der Filmgeschichte. Besonders im Hollywoodkino der 1930er bis 1950er Jahre erfährt es seinen Höhepunkt. Die Kritik am biographischen Subjekt in der Postmoderne machte die Darstellung von Lebensgeschichten obsolet. Kürzlich kam es jedoch zu einem neuerlichen Aufschwung von Biopics, der sich u. a. in Frankreich bemerkbar machte. Die vorliegende Arbeit setzt sich mit der Frage auseinander, wie diese neuen Biopics aufgebaut sind und wie die Figuren darin dargestellt werden. Vor allem der Mythenbildung und -reflexion wird dabei große Aufmerksamkeit geschenkt. Es geht hier in erster Linie darum, herauszufinden, welche Mittel die französischen Filmbiographien anwenden, um im Rahmen ihrer Lebensgeschichten eine nationale Identität zu erschaffen.

Lebenslauf

Eva-Maria Schwentner

Persönliche Angaben

Geburtsdatum: 10. Oktober 1987 in Graz
Staatsangehörigkeit: Österreich
Kontakt: eva.schwentner@gmx.at

Ausbildung

2006.2012	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
seit 2011	Studium der Germanistik, Université Lumière Lyon 2
2006-2011	Studium der Publizistik- und Kommunikationswissen- schaft, Universität Wien
2009-2010	Auslandsjahr in Frankreich, Université Lumière Lyon 2
1997-2006	Bundesgymnasium, Rein