



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Why is it so hard to make it in America?“

Zur filmischen Repräsentation sozialer Realitäten im Musikdokumentarfilm

Verfasserin

Verena Klöckl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Mai 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Danksagung

Großer Dank gilt meinen Eltern, die mich während des gesamten Studiums sowohl finanziell als auch mental massiv unterstützt haben. Besonders danke ich meiner Mutter Brigitta für die Zeit und die Hilfe bei der Diplomarbeit und meinem Vater Günther für den nötigen Ansporn. Für ein stets offenes Ohr und das große Verständnis bedanke ich mich bei meiner Schwester Ulrike. Besonderer Dank gilt auch meinem Freund Jakob, der mir in jeder Gemütslage zur Seite stand, stets auch für mein leibliches Wohl sorgte und während der Zeit des Schreibprozesses große Geduld für mich aufbrachte. Auch Vera und Sophie danke ich für die unterstützenden Gespräche, das Mitgefühl und die lieben Worte. Außerdem bedanke ich mich bei meinen Freunden, die mir während des Schreibprozesses immer verständnisvoll und ermutigend beistanden.

Danke auch an Mag. Dr. habil. Ramón Reichert, der mich durch die Hilfe bei der Themenfindung und seine Anmerkungen im Schreibprozess unterstützt hat.

Anmerkung

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wurde in dieser Diplomarbeit auf die gendergerechte Form verzichtet.

1	Einleitung	1
1.1	Gliederung und Vorgehensweise	3
2	Musikdokumentarfilm	4
2.1	Auswahl der Filme	9
2.1.1	Charles Bradley: Soul of America	10
2.1.1.1	Produktionsbedingungen	11
2.1.1.2	Kurzinhalt	13
2.1.2	Searching for Sugar Man.....	13
2.1.2.1	Produktionsbedingungen	14
2.1.2.2	Kurzinhalt	15
3	Filmische und soziale Räume	16
3.1	Der Bildraum.....	18
3.1.1	Bildfeld	18
3.1.2	Farbgestaltung	24
3.2	Der Architekturraum	28
3.2.1	Soziale Verortung im urbanen Raum	28
3.2.1.1	Brooklyn und seine Darstellung im Film	30
3.2.1.2	Detroit und Kapstadt und ihre Darstellung im Film.....	36
3.2.2	Inszenierungen des urbanen Raums	40
3.2.3	Gebäude.....	42
3.2.4	Erinnerungsräume	45
3.2.5	Gegenstände	48
3.2.6	Kostüme	52
3.3	Der Filmraum	55
3.3.1	Handlungsstränge	56
3.3.2	Musikeinsatz der Filmmusik	56
3.3.3	Die Rolle der Stadt	73
3.3.4	Struktur.....	73
3.3.4.1	Paratexte	74
3.3.4.1.1	Zeitungsartikel.....	76
3.3.4.1.2	Animationen	77
3.3.4.2	Interviews	79
3.3.4.3	Konzertmitschnitte	83
3.3.4.4	Reenactments	84
3.3.4.5	Archivmaterial.....	84
3.3.5	Erzählertypen	87
3.3.6	Ebenen der biographischen Reflexion.....	89
4	Der Musiker im sozialen Gefüge - Figurenanalyse	90
4.1	Hauptfiguren	92
4.2	Familie.....	97
4.3	Freunde.....	105
4.4	Förderer	108
4.5	Gegner	110
4.6	Resümee	112
5	Musikerinszenierung.....	113
5.1	Zeichen der Starinszenierung nach Jens Thiele	114
5.2	Verortung im Musik-Genre und damit verbundene Erwartungshaltungen..	121
5.3	Glaubhaftigkeit und Authentizität.....	124
5.3.1	Experten	126

5.4	Scheitern als Teil der Musikerbiographie und Künstlerinszenierung.....	128
5.5	Auf der Bühne	131
5.6	Resümee	134
6	Fazit.....	135
7	Quellenverzeichnis.....	140
7.1	Literaturverzeichnis.....	140
7.2	Filmographie	144
7.3	Onlinequellen	144
7.4	Musikquellen.....	146
8	Abstract	148
8.1	Abstract Deutsch	148
8.2	Abstract Englisch	149
9	Lebenslauf	150
10	Eidesstattliche Erklärung.....	152

1 Einleitung

„Why is it so hard to make it in America?“¹ Diese Frage stellt sich nicht nur der Soulsänger Charles Bradley in einem seiner Lieder, sondern sie verkörpert auch den Grundtenor der in dieser Arbeit behandelten Filme. Diese erzählen die Lebensgeschichten zweier Musiker und deren langen Weg zum späten Erfolg im Musikgeschäft.

Musiker – viel geliebt, stets bewundert und im Rampenlicht und ein beliebtes Sujet für Dokumentarfilme, die die Musiker in ihr glamouröses Leben begleiten und dem Zuschauer zeigen, wie es ist, reich und berühmt zu sein. Die Musiker selbst, ganz Werbeprofis, wissen um ihren Status in der Gesellschaft und versuchen so gut wie möglich, ihr Starimage vor der Kamera authentisch zu vermarkten. Der Musikedokumentarfilm folgt längst nicht mehr der Ideologie des Direct Cinemas, wo man auf der Suche nach der wahren Persönlichkeit des Musikers durch reine Beobachtung den Charakter der Berühmtheiten zu fassen versuchte. Seit geraumer Zeit hat er seinen Weg in die konventionellen Vermarktungsmethoden der Musikindustrie gefunden und bildet eine verlässliche Einnahmequelle für den Musiker. Durch die Weiterentwicklung der Medien und den Ausbau des Starhypes bedarf es nicht mehr eines Dokumentarfilms, um Fotos oder Informationen aus dem Privatleben berühmter Personen zu erhalten. Paparazzi bieten weltweit täglich Fotos von Musikern, Schauspielern und anderen berühmten Persönlichkeiten auf dem Weltmarkt an, die sie beim Einkaufen im Supermarkt, auf dem Spielplatz mit ihrem Nachwuchs und sogar am Weg zur Paartherapie mit ihren Partnern zeigen. Die oftmals voyeuristische Beobachtung dieser Alltagstätigkeiten hat seit einigen Jahren durch die mediale Omnipräsenz und leichte Zugänglichkeit Einzug in das alltägliche gesellschaftliche Leben gefunden.

„[Die Multimedialität] ermöglicht prinzipiell allen Mitgliedern zeitgenössischer Kommunikations- und Erlebnisgesellschaften, zu hören und sehen: ‚mitzuerleben‘, wie diese besonders schönen und interessanten Menschen, die in keine Schablone passen, ihr Leben gestalten und doch (manchmal nur für wenige Sekunden) Menschen wie ihre Zuschauerinnen und Zuschauer, ihre Fans oder Freunde zu bleiben scheinen.“²

¹ Charles Bradley, *Why is it so hard?, No Time For Dreaming*, Daptone Records, 2010, Vgl. *Charles Bradley: Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video, 49'20''

² Ludes, Peter: „Aufstieg und Niedergang von Stars als Teilprozeß der Menschheitsentwicklung“, In: *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*, Hg Werner Faulstich; Helmut Korte, München: Fink, 1997, S. 90.

Zudem kommt der hohe Inszenierungsgrad dieser Alltagsgeschichten, die längst zum alltäglichen Geschäft der Stars geworden sind, um am Markt präsent zu bleiben. Diese PR-Konstruktionen und inszenierten Geschichten hinterlassen beim Zuschauer nach ihrer Aufdeckung oftmals einen faden Beigeschmack und stellen die Echtheit jeglicher Privatbilder fortlaufend in Frage – eine Unterscheidung von Wirklichkeit und Inszenierung fällt immer schwerer, da die Übergänge immer fließender werden.

„Darüber hinaus verstärken [sich] die massenmedialen Präsentationsplattformen aber auch die Dialektik von »öffentlicher« und »privater« Person und manifestieren auf diese Weise eine zentrale Ambivalenz des Starphänomens. Da die massenhafte Bekanntheit persönliche Beziehungen zu den Anhängern per se ausschließt, existiert ein permanentes Informations-Defizit und ein entsprechendes Kontaktbedürfnis zur »wahren« Persönlichkeit. Die Medien liefern hierfür ersatzweise ein öffentliches Bild des Stars in Form einer attraktiven Persönlichkeitskonstruktion, die den tatsächlichen Eigenschaften des Stars nicht widersprechen muss, die geglaubt wird oder nicht, über deren Wahrheitsgehalt jedoch immer nur spekuliert werden kann.“³

Die Realitätsbezüge der Starimages nehmen stetig ab und der Fan geht in einem Meer aus inszenierten Halbwahrheiten und Skandalen unter. Um das Informationsdefizit auszugleichen kann der Fan 24 Stunden an 7 Tagen die Woche auf diese Bilder und Stories zugreifen, die jedoch alle den Aufbau eines künstlichen Starimages bedienen und dessen Glaubhaftigkeit dahingestellt bleibt.

„Bekanntermaßen geht die Verehrung von ausübenden Künstlern und deren speziellen Begabung, ihre besonderen Fähigkeiten in einem öffentlichen Moment formvollendet abrufen zu können, einher mit einem großen Interesse an den privaten Alltäglichkeiten außergewöhnlich talentierter Menschen.“⁴

Das Leben auf Tour und die privaten Momente Backstage oder zu Hause mit der Familie werden schon längst von den Stars selbst auf ihre Instagram-Accounts hochgeladen und weisen oftmals auf die klaffende Schlucht zwischen Starleben und gesellschaftlicher Wirklichkeit hin. Ein Musikdokumentarfilm muss somit, um dem Zuschauer tatsächlich etwas Neues zu bieten, über mehr als diese Bilder verfügen, die in der allgemeinen Wahrnehmung bereits stark verankert sind.

³ Borgstedt, Silke: *Der Musik-Star: Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*. (Studien zur Populärmusik) Bielefeld: transcript Verlag 2008. S.53

⁴ Custodis, Michael: „Die Musikdokumentation. Typologische Bemerkungen“. In: *Musik im Fernsehen. Sendeformen und Gestaltungsprinzipien*, Hg. Peter Moormann, Wiesbaden: VS Verlag, 2010. S. 75.

So entwickelt sich im Musikdokumentarfilm eine Tendenz zur Darstellung der gesellschaftlichen Wirklichkeit, um die Authentizität zu bieten, die der Zuschauer bei einem Dokumentarfilm voraussetzt. Da Informationen zu erfolgreichen Musikern weit verbreitet und oftmals bereits filmisch verarbeitet sind, empfiehlt es sich, auf noch unbekannte Musiker zurückzugreifen, die sich durch eine besondere Geschichte auszeichnen oder gerade am Weg zu ihrem musikalischen Durchbruch sind. So kann eine Erfolgsstory erzählt werden, die in der Gegenwart des gesellschaftlichen Lebens ihren Ursprung hat und somit den Zuseher auf einer persönlichen Ebene adressiert. In einer Gegenüberstellung zweier zeitgenössischer Musikdokumentarfilme, sollen diese Formen der Referentialität auf das gesellschaftliche Leben aufgezeigt werden. Dabei bildet nicht die Gegenüberstellung das Ziel der Arbeit, sondern fungiert als Mittel zur Darstellung verschiedener Vermittlungsmethoden und Darstellungsweisen sozialer Realität im Musikdokumentarfilm.

1.1 Gliederung und Vorgehensweise

Als Forschungsgegenstand der Arbeit dienen zwei Musikdokumentarfilme aus dem Jahr 2012, die auf ihre Darstellungsweisen von sozialer Realität hin untersucht werden sollen. Es handelt sich dabei um den Film *Charles Bradley: Soul of America* von Poull Brien und *Searching for Sugar Man* von Malik Bendjelloul.

Da bei dieser Arbeit vom Material ausgegangen wurde, sind die einzelnen Kapitel von unterschiedlichen Theorien und Betrachtungsmethoden beeinflusst. Sie sollen helfen, trotz der Unterschiedlichkeit der Filme, durch spezifische Perspektiven eine Gegenüberstellung zu ermöglichen.

In Kapitel zwei sollen - nach einem kurzen Exkurs zum Genre des Musikdokumentarfilms - die beiden ausgewählten Filme und deren Produktionshintergründe erläutert werden. Um auf das Subgenre Musikdokumentarfilm und seine unterschiedlichen Erscheinungsformen einzugehen, wird als theoretischer Hintergrund auf die Theorien von Dr. Carsten Heinze und Bernd Schoch zurückgegriffen. Sie haben sich in einem Artikel speziell mit der Geschichte und Theorie dieses facettenreichen Genres auseinandergesetzt und dabei einige Erscheinungsformen genauer herausgearbeitet. Das dritte Kapitel behandelt die filmischen und sozialen Räume der Filme und stellt diese gegenüber. Der filmische Raum wird hier zunächst in drei Ebenen - folgend der Aufteilung Eric Rohmers – unterteilt, um danach die Filme auf jeder Ebene gegenüberstellen zu können. Dabei werden sowohl über die

Bildgestaltung als auch über den Einsatz der filmtechnischen Mittel die Verweise auf gesellschaftliche Kontexte sichtbar gemacht. Um die Funktion der in den Filmen vorkommenden Objekte zu analysieren, werden die Thesen der Akteur-Netzwerk-Theorie von Bruno Latour herangezogen. Die Funktion der urbanen Räume werden sowohl beziehungsweise auf Beil Benjamin und Anne Cornelia Kenneweg als Erinnerungsräume beleuchtet als auch als Mittel zur sozialen Verortung nach Thesen von Curtis Robin behandelt. Als Paratexte des Films werden unter Berücksichtigung der Thesen von Alexander Böhnke neben den Film- und Zwischentiteln auch die eingesetzten Zeitungsartikel und Fotografien untersucht. Das Kapitel schließt ab mit einer Übersicht der Ebenen der biographischen Reflexion in den Dokumentarfilmen. Das vierte Kapitel betrachtet die Darstellung des Musikers in seinem sozialen Umfeld und ergänzt dies mit einer Figurenanalyse nach Jens Eder. Die Figurenanalyse ist dabei besonders auf die Funktionen der Figuren für die Darstellung der Hauptfiguren im Film ausgelegt. Das vierte und letzte Kapitel behandelt die Zeichen der Starinszenierung und greift dabei unter anderem auf die Thesen von Jens Thiele zurück. Das abschließende Fazit gibt nochmals einen Überblick über die Ergebnisse der Arbeit und beantwortet die anfangs gestellten Fragen.

2 Musikdokumentarfilm

Der Musikdokumentarfilm bildete sich sowohl aus dem Genre des oftmals fiktionalen Musikfilms als auch als Subgenre des Dokumentarfilms heraus.

„Factual films actually did exist before fictional films were first produced: most of the early experimenters in the new medium of cinematography simply pointed their cameras towards already existing real life phenomena. However, a definition of the documentary as a genre was only developed in reaction to the fictional films of the 1910s and 1920s. Documentaries were attributed with a stronger, more authentic claim to truth than fictional Hollywood productions.”⁵

„Beinahe jede/r Sänger/in, Band oder Musikszene besitzt mittlerweile einen eigenen Musikdokumentarfilm, mit dem der Rezipient Informationen und Aufklärung über Musik,

⁵ Huck, Christian: „Rockumentaries: Documenting Music on Film“, In: *Proceedings*, Anglistentag 2007 Münster, Hg. Klaus Stierstorfer, Trier: WVT, 2008. S.156.

persönliche Einstellungen, Hintergründe o. ä. erhält.“⁶ Dabei wird der Musikdokumentarfilm im Allgemeinen zum Überbegriff der Musikfilme gerechnet und tritt in vielen verschiedenen Prägungen auf.

„Musikfilme gehören seit den 1910er Jahren zum festen Repertoire von Filmproduktionen, sie erfüllen im Bereich von Jugend- und Musikkulturen, aber auch in anderen Bereichen musikalischer Darbietungen, wichtige sozialkommunikative Integrations- und Verbreitungsfunktionen.“⁷

Unter dem Begriff Musikfilm versteht man sowohl die dokumentarische Form als auch das fiktionale Format. Da in diesem Kapitel der Musikdokumentarfilm als eigenes Genre genauer erläutert werden soll, kann dieser facettenreiche breite Bereich nach Dr. Carsten Heinze und Bernhard Schoch in folgende thematische Zuordnungen unterschieden werden:

„Konzertfilme, Tour-Filme, Produktionsprozess- und Studiofilme, biographische Filme, Musikkultur-Filme, ethnographische Filme und Fan-Filme.“⁸

Dient der Dokumentarfilm in der Regel der sachlichen Aufklärung und Information, so kann man beim Musikdokumentarfilm ein Verschwimmen der Grenzen zwischen Spielfilm und dem dokumentarischen Format erkennen, da sich die innerfilmische Struktur immer mehr an der des Spielfilms orientiert.⁹ Durch die vielen verschiedenen Erscheinungsformen des Musikdokumentarfilms entstehen auch immer mehr Hybridformen, die verschiedenste Darstellungsweisen in sich vereinen. Ausgehend von den 1950 entstandenen Musikfilmen, die zu Beginn in erster Linie die neu entstandenen Jugendkulturen und nicht die Musik als Fokus hatten, entwickelte sich der Musikdokumentarfilm zu einem festen Bestandteil der gegenwärtigen Musikvermarktungsstrategie.

„Praktisch das gesamte Genre *Popmusik-Film* ist unter diesem Aspekt zu sehen; wer sich die Mühe macht, die serienweise produzierten Musikfilme etwa eines Elvis Presley zu untersuchen oder über die Hintergründe der Herstellung eines Films wie ‚Gimme Shelter‘ (der Verfilmung des fatalen Altamount-Konzerts der Rolling Stones) zu recherchieren, findet den Aspekt

⁶ Heinze, Carsten ; Schoch, Bernd: „Musikfilme im dokumentarischen Format. Zur Geschichte und Theorie eines Subgenres des Dokumentarfilms“ In: *Rundfunk und Geschichte*. 38. Jahrgang, Nr. 1/2 - 2012. Online: <http://rundfunkundgeschichte.de/artikel/musikfilme-im-dokumentarischen-format/> (<http://rundfunkundgeschichte.de/artikel/musikfilme-im-dokumentarischen-format/>) S. 2.

⁷ Heinze, Carsten ; Schoch, Bernd: „Musikfilme im dokumentarischen Format. Zur Geschichte und Theorie eines Subgenres des Dokumentarfilms“, S. 1.

⁸ Heinze, Carsten ; Schoch, Bernd: „Musikfilme im dokumentarischen Format. Zur Geschichte und Theorie eines Subgenres des Dokumentarfilms“, S. 1.

⁹ Vgl. Heinze, Carsten ; Schoch, Bernd: „Musikfilme im dokumentarischen Format. Zur Geschichte und Theorie eines Subgenres des Dokumentarfilms“, S. 3.

ökonomischer Verwertung der Popmusik per Film als das *einzig* bestimmende Merkmal schlechthin bestätigt.“¹⁰

Musikdokumentarfilm hat - im Gegensatz zu Musikfilmen - Musik, Musiker, Bands, Konzerte oder sogar ganze Musikkulturen zum Gegenstand, die vom Publikum als real existierend erkannt werden sollen.¹¹ Der Musikdokumentarfilm zeichnet sich durch sein direktes Referenzverhältnis zur vormedialen Wirklichkeit aus, während der fiktive Musikfilm dieses Referenzverhältnis nicht aufweist.¹² Das Genre des Musikdokumentarfilms bildet sich somit durch seine Abgrenzung zu fiktionalen Musikfilmen heraus und stellt durch seinen Themenfokus und bereits etablierten Darstellungsmodus ein Subgenre des Dokumentarfilms dar. Der Dokumentarfilm unterscheidet sich vom fiktionalen Film durch seinen Umgang mit der Wirklichkeit: „Im Spielfilm befindet sich die Welt in einem Rahmen; im Dokumentarfilm befindet sich der Rahmen in der Welt.“¹³ Für den fiktionalen Film wird folglich eine eigene Welt konstruiert, während der Dokumentarfilm einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit auswählt und diesen zeigt. Christoph Decker definiert den Dokumentarfilm frei zitiert nach Eva Hohenberger, als einen Film, „dessen Referenzobjekt in der nichtfilmischen Realität“¹⁴ liegt. Diese sieht die Grenze zwischen Dokumentarfilm und fiktionalem Film immer mehr verschwimmen:

„Prämisse eines pragmatischen Zugangs zum Dokumentarfilm ist, dass er sich eben nicht anhand textueller Verfahren, seien sie nun narrativ oder nicht, vom Spielfilm unterscheiden lässt, sondern dass er sich gleichsam qua Vertrag zwischen Zuschauern und Text erst konstituiert. Ohne Weltwissen einerseits und ohne Wissen um filmische (Genre-)Konventionen andererseits kann zwischen Spiel- und Dokumentarfilmen nicht unterschieden werden, erst recht nicht dort, wo auch Dokumentarfilme auf einem Plot beruhen, die Handlung ihrer Helden psychologisch motivieren und ein raum-zeitliches Kontinuum schaffen.“¹⁵

Mit dem neuen dokumentarischen Stil des Direct Cinemas der 1960er Jahre – das eine möglichst unmanipulierte, rein beobachtende Form des Dokumentarfilms verfolgte - erfuhr

¹⁰ Faulstich, Werner: *Rock-Pop-Beat-Folk. Grundlagen der Textmusik-Analyse*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1987, S. 157.

¹¹ Vgl. Heinze, Carsten ; Schoch, Bernd: „Musikfilme im dokumentarischen Format. Zur Geschichte und Theorie eines Subgenres des Dokumentarfilms“, S. 5.

¹² Vgl. Heinze, Carsten ; Schoch, Bernd: „Musikfilme im dokumentarischen Format. Zur Geschichte und Theorie eines Subgenres des Dokumentarfilms“, S.5.

¹³ Niney, Francois: *Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*, übers. und herausg. von Heinz-B. Heller, Marburg: Schüren 2012. S. 90.

¹⁴ Decker, Christof: „Die ambivalente Macht des Films: Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm“. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995. S. 26.

¹⁵ Hohenberger, Eva: „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme.“ In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8. 1998. S. 25.

der Musikdokumentarfilm einen Aufschwung und große Popularität. Dieser Aufschwung wurde zudem bedingt durch die technischen Neuerungen, die es ermöglichten sich frei mit Kamera- und Ton-Equipment zu bewegen und somit dem Musiker überallhin folgen zu können. “This development made it possible to record synchronized sound and image at the place of filming without extra equipment or a large crew; it also made it possible to enter physical and social spaces hitherto impenetrable.”¹⁶

Da man ohne manipulativen Eingriff in die Aufnahmen einen dramatischen Ablauf erhalten wollte, wählten die Dokumentarfilmer Situationen mit einem natürlichen Höhepunkt aus, die ihr eigenes Drama besaßen.¹⁷ So kam es dazu, dass Konzerte bekannter Musiker immer mehr ins Interesse der Dokumentarfilme rückten und es entstanden eine Reihe von Festival- und Konzertdokumentarfilme amerikanischer Rock-Musiker, die später unter der Bezeichnung *rockumentary* zusammengefasst wurden.

Dr. Carsten Heinze und Bernd Schoch definieren die Merkmale des Dokumentarischen im Musikdokumentarfilm wie folgt:

„Er dokumentiert musikalische Ereignisse vor der Kamera mit den ihm eigenen Mitteln zum Zeitpunkt ihres Geschehens, er arbeitet dokumentarisch-rekonstruktiv an der historischen Darstellung und Aufarbeitung musikkultureller Phänomene durch Verwendung von Archivmaterial und schließlich ist jeder Musikdokumentarfilm filmhistorisch ein (medienästhetisches wie inhaltliches) Dokument seiner Zeit. Die beobachtende Darstellung von Musikszenen und -kulturen rückt den Musikdokumentarfilm in die Nähe ethnographisch-visueller Studien, jedoch sind die ästhetischen Codes oftmals von diesem abweichend.“¹⁸

Ein Dokumentarfilm sollte nach Thorolf Lipp einen ästhetisch, kulturell oder historisch signifikanten Beitrag leisten und dies mit den passenden gestalterischen Mitteln umsetzen.¹⁹ Musikdokumentarfilme können sich auf viele Themenbereiche der Musik spezialisieren, seien es nun die Menschen dahinter oder die gesellschaftlichen Themen, die durch die Musik angesprochen werden. In den 1970er und 1980er Jahren verlagerte sich der Fokus auf die Fans und das euphorische Publikum rund um den Star, der in diesem Rahmen einen Ehrenplatz erhielt.²⁰ Die 1990er Jahre, das Zeitalter der Camcorder, ermöglichte eine noch

¹⁶ Huck, Christian: „Rockumentaries: Documenting Music on Film“, In: *Proceedings*, Anglistentag 2007 Münster, Hg. Klaus Stierstorfer, Trier: WVT, 2008. S.156.

¹⁷ Vgl. Giebler, Sven: *Amerikanischer Dokumentarfilm: Einfluss des Dokumentarfilms auf die Bürgerrechtsbewegung der 60er Jahre in den USA*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2008 S. 64.

¹⁸ Heinze, Carsten ; Schoch, Bernd: „Musikfilme im dokumentarischen Format. Zur Geschichte und Theorie eines Subgenres des Dokumentarfilms“, S.8.

¹⁹ Vgl. Lipp, Thorolf: *Spielarten des Dokumentarischen: Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films*, Marburg: Schüren Verlag GmbH, 2012 S. 19.

²⁰ Vgl. Romney, Jonathan: “Access all areas; the real space of rock documentary”, In: *celluloid jukebox: popular music and the movies since the 50s*, Hg. Jonathan Romney; Adrian Wootton, London: BFI, 1995. 83 – 93. S. 89.

leichtere Aufzeichnung von Backstage-Momenten, ohne große Intervention durch den Filmemacher.²¹ Da die heutige Gesellschaft enorme Zeitkontingente mit Massenmedien zubringt, die vermehrt private Details berühmter Personen vermitteln oder inszenieren, könnte das Publikumsinteresse an realen Personen steigen. Durch die Weiterentwicklungen im Musikdokumentarfilm und die immer wieder neue Fokusfindung könnte sich für den aktuellen Stand des Musikdokumentarfilms eine neue Tendenz herausbilden, und zwar der stärkere Fokus auf den sozialen Bereich des Musikers und sein privates Umfeld. „Still, there are clearly new avenues to be explored in creating fresh forms of rock documentary.“²² So könnte es wichtiger werden, dieses Subgenre in seiner gesellschaftlichen Relevanz und Bedeutung zu begreifen.

„Rock concert movies and film/television documentaries about famous musicians are perhaps the first and most common form where visual images and popular music meet. From the first footage of Elvis filmed by a TV news crew in 1955 through Woodstock to MTV, rock and roll has been a defining element of popular culture and its trends have been visually documented in every decade since its birth. These products fall into easily recognisable categories: the concert movie, the tour concert movie, and the documentary profile of living or dead stars.“²³

Im Fokus beider ausgewählten Filme steht jeweils ein Solokünstler, der bis ins hohe Alter in Armut lebte und erst späten Erfolg im Musikgeschäft hatte. Beide Filme wurden 2012 veröffentlicht und zeigen den beschwerlichen, späten Weg eines amerikanischen Musikers ins Musikgeschäft. Viel mehr noch als ein Musikdokumentarfilm, stellen diese beiden Filme Portraits dar, die nicht nur die Biographie der Musiker ins Zentrum des Films rücken, sondern gleichzeitig ein Gesellschaftsportrait erstellt.

Bei den beiden für diese Arbeit ausgewählten Filmen handelt es sich um zwei dokumentarische Musikerportraits, zweier lebender Musiker, die zur Zeit der Film Premiere international noch kaum bekannt waren. Diese Art des Musikerportraits ist stark auf gesellschaftlicher Realität ausgerichtet und verweist damit die übliche Starinszenierung auf den zweiten Rang, was die Herausbildung einer neuen Form des Musikdokumentarfilms zur Folge haben könnte. Diese Tendenz könnte im höheren Bedarf an Authentizität begründet

²¹ Vgl. Romney, Jonathan: „Access all areas; the real space of rock documentary“, S. 92.

²² Wootton, Adrian: „the do’s and don’ts of rock documentaries“, In: *celluloid jukebox: popular music and the movies since the 50s*, Hg. Jonathan Romney; Adrian Wootton, London: BFI, 1995. 94 – 105. S. 105.

²³ Wootton, Adrian: „the do’s and don’ts of rock documentaries“, S. 95.

sein, der durch den Schein und die Simulation digitaler Medien beim Zuschauer und Fan immer mehr steigt.²⁴

2.1 Auswahl der Filme

Ausgehend von der These, „dass auf Authentizität und Hintergrundinformationen aufgebaute Musikedokumentationen in den letzten Jahren eine bevorzugte und weit verbreitete Form der musikkulturellen Kommunikation geworden sind“²⁵, bilden die beiden ausgewählten Filme Beispiele dieser neuen Form des Musikedokumentarfilms.

Die Besonderheit der ausgewählten Filme liegt nicht alleine in ihrer Referentialität auf gesellschaftliche Wirklichkeit begründet, sondern auch in der Wahl der portraitierten Sänger. So gilt in der Regel folgende Einstellung zu den hervorleuchtenden Eigenschaften, die an eine Person gebunden sind: „Das Aussehen, die besonderen körperlichen Fähigkeiten, die ungewöhnliche Stimme sind aber gerade auch biologisch verankerte Fähigkeiten, die sich nicht beliebig lange aufrechterhalten lassen.“²⁶ Doch beide Filme wählen als ihren Fokus unbekanntere Männer, die sich alleine bedingt durch ihr fortgeschrittenes Alter bereits in einer Phase befinden, in der üblicherweise der Erfolg des Stars nachlässt. Die Sänger der beiden Filme hingegen beginnen in diesem Alter erst ihre Musikkarrieren.

Die Auswahl der dokumentarischen Filme *Charles Bradley: Soul of America* (USA 2012) von Poull Brien und *Searching for Sugar Man* (S/GB 2012) von Malik Bendjelloul ist in erster Instanz durch ihren Fokus auf einen Solokünstler motiviert. Zudem handelt es sich bei beiden Filmen um zeitgenössische Musikedokumentarfilme des gleichen Veröffentlichungsjahres, die zu der Entstehungszeit international noch kaum bekannte Musiker in ihren Fokus stellen. Beide Hauptfiguren verfügen über einen ähnlichen sozialen Hintergrund und haben ihre ethnischen Wurzeln außerhalb ihrer Heimatstädte. Es wurden zwei Filme ausgesucht, die Musiker anhand ihrer Lebensräume und sozialer Umgebung portraituren und dabei stark auf die Wirkung des urbanen Raumes und persönlicher Lebensgeschichten zurückgreifen. Diese Art der Portraituren von Musikern hebt sich von klassischen, bekannten Musikedokumentarfilmen durch ihren starken Bezug zur sozialen Realität ab und konstruiert dadurch eine hohe Authentizität. Für beide Regisseure stellen die Filme ihr Regiedebüt eines

²⁴ Vgl. Faulstich, Werner: *Medienkulturen*. München: Fink Verlag, 2000. S. 208.

²⁵ Heinze, Carsten ; Schoch, Bernd: „Musikfilme im dokumentarischen Format. Zur Geschichte und Theorie eines Subgenres des Dokumentarfilms“, S. 3.

²⁶ Ludes, Peter: „Aufstieg und Niedergang von Stars als Teilprozeß der Menschheitsentwicklung“, S. 91.

Dokumentarfilms dar. Sie setzen sich thematisch und inhaltlich mit dem schwierigen Aufstieg unbekannter Musiker in den USA auseinander und bieten damit einen subjektiven Blickwinkel auf die Lebensumstände sozial Schwacher in den Großstädten Amerikas. Die zuvor international kaum bekannten Musiker erhielten durch die Dokumentarfilme so viel Aufmerksamkeit und Zuspruch, dass sie seither mit Konzerttourneen weltweit zu sehen sind. Die Filme gehen weiter als nur in den Backstage-Bereich einer Konzerttour, sie dringen in die Häuser und die persönlichen Lebensräume der Musiker vor und legen ihr größtes Augenmerk auf diese Seiten der Hauptcharaktere. Gleichzeitig geben sie zwei unbekanntem Musikern, sozusagen Überlebenskünstlern, die Chance, ihre Geschichte zu erzählen. Schlüsselaspekte der Filme bilden zudem das Durchreisen und Durchwandern von Zeit und Raum, um die Biografien der Hauptfiguren zu kommunizieren. Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt auf den filmischen Repräsentationsmöglichkeiten sozialer Realitäten, die in den Musikdokumentarfilmen zur Portraitureierung und Stilisierung der Musiker eingesetzt werden.

2.1.1 Charles Bradley: Soul of America

Um den Film einordnen zu können, soll zu Beginn auf die angestrebte Form des Films eingegangen werden. Während des Drehs des ersten Musikvideos für Charles Bradleys Album entstand die Idee ein *feature* über den Künstler zu machen. Der Begriff *feature* - übersetzt aktueller Artikel, besonders behandeln, groß aufmachen, darstellen²⁷ - stammt ursprünglich aus dem Rundfunkbereich und bezeichnete eine „mit Musikeinspielungen und anderen akustischen Einlagen aufgelockerte journalistisch-künstlerische Radiosendung“²⁸, die sich als eigene, vom Radio hervorgebrachte, Kunst- und Darstellungsform etablierte.²⁹ Später wurde diese Form auch für Fernsehbeiträge übernommen und bezieht sich mittlerweile auch auf die Länge eines Films, die bei einem *feature film* über 70 Minuten beträgt.³⁰ Für den behandelten Musikdokumentarfilm, bezieht sich der Begriff *feature* ebenfalls auf die Filmlänge von 74 Minuten, da der Film zuerst als Kurzfilm gedacht war und später durch den

²⁷ "Feature", *Lexikon der Filmbegriffe*, Universität Kiel, Quelle: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=156>

²⁸ "Feature", *Lexikon der Filmbegriffe*, Universität Kiel, Quelle: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=156>

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Vgl. ebd.

Umfang an Material zu einem *feature* ausgebaut wurde.³¹ Weiters beschreibt der Ausdruck bestimmte Eigenschaften in Bezug auf die Gestaltung:

„Charakteristisch ist der ständige Wechsel zwischen Anschauung und Abstraktion, zwischen Schilderung und Schlussfolgerung. Schneller Sprecher- und Szenenwechsel, die Einblendung kurzer Statements und Kurzinterviews, Benutzung von Film- und Foto-Archivaufnahmen, gezielte Geräusch- und Musikmontage kennzeichnen die Sendeform. Sogar Spielszenen können in die Darstellung einbezogen werden.“³²

Viele dieser Eigenschaften finden sich im späteren Dokumentarfilm wieder und bringen Abwechslung in die visuelle Darstellung der Biografie.

2.1.1.1 Produktionsbedingungen

Der Regisseur Poull Brien entschied, einen Film über den Sänger Charles Bradley zu machen, nachdem er dessen außergewöhnlichen Charakter persönlich beim Dreh des ersten Musikvideos kennen lernte.³³ *Charles Bradley: Soul of America* vereint viele der charakteristischen Züge eines *features*, um die Person Charles Bradley in all ihren Facetten darzustellen. Die Persönlichkeit des Musikers ist bei diesem Musikdokumentarfilm so wichtig, da sich die Lieder des Sängers stark auf seine eigenen Lebenserfahrungen beziehen und er darin seine eigene Geschichte erzählt. Der biographische Bezug der Lieder und auch des Films resultieren zudem aus dem Musikstil Soul, der vorrangig persönliche Themen der Musiker erzählt:

„Es [Soul Music] ist die Geschichte vom Zusammenwirken schwarzer und weißer Menschen. Es ist die Geschichte von den Schwierigkeiten, extrem arme Wurzeln mit den Träumen der Mittelschicht, künstlerische Ambitionen mit dem Streben nach sozialem Aufstieg und anarchische Impulse mit dem Arbeitsethos unter einen Hut zu bringen“³⁴

³¹ Vgl. Interview mit Regisseur Poull Brien beim Salem Film Fest 2013. Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=Okkl1hCoVAA>

³² "Feature", *Lexikon der Filmbegriffe*, Universität Kiel, Quelle: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=156>

³³ Vgl. Interview mit Regisseur Poull Brien beim Salem Film Fest 2013. Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=Okkl1hCoVAA>

³⁴ Guralnick, Peter: *Sweet Soul Music*. Deutsche Erstausgabe, Berlin: Bosworth Music GmbH, 2008. S. 31.

Umgelegt auf *Charles Bradley: Soul of America* setzt dieser Film durch seine emotionale Dokumentation des späten Aufstiegs eines 62-jährigen, afroamerikanischen Musikers aus armen Verhältnissen genau diese Geschichte um.

Ein Ausschnitt aus einem Interview mit dem Regisseur beschreibt den Drehverlauf, als während der Dreharbeiten klar wurde, dass das Debütalbum ein Erfolg werden würde:

“Was the album release always going to be the end point of your film? I can imagine when the song *The World (Is Going Up In Flames)* got big there was a temptation to keep going since you don’t always get to document when a song blows up like that?

P[oull] B[rien]: The temptation was there, but here’s the problem with that. The initial concept really wasn’t “Oh, we’ll just shoot through the album release and that’s it.” We were just happy to be there shooting at this moment in this totally amazing and unique guys life. We were going to do some on the road stuff, but I kind of had some misgivings about that as we were planning it because the whole crux of the movie is him vs. the mountain and trying to climb to the top. If we shoot stuff while he is at the top of the mountain and succeeding, where is the dramatic conflict in that? We’ve already seen the sold-out shows and I felt like we could only show so much of that. But, like you said, there was a big temptation to keep following him the more successful he became.”³⁵

Der Dokumentarfilm entstand während einer Drehdauer von nur etwa neun Monaten und begleitet den Soulsänger bis zur Veröffentlichung seines Debütalbums. Die Dreharbeiten fanden hauptsächlich in „the worst parts of Brooklyn where Charles grew up“³⁶ statt, wo auch zuvor das gemeinsame Musikvideo gedreht worden war. Die vorangegangenen Dreharbeiten zum Musikvideo mussten bereits aufgrund eines Mordes in unmittelbarer Nähe für kurze Zeit unterbrochen werden.

Der 74-minütige Film feierte seine Premiere beim South by Southwest Festival in Austin, Texas im Jahr 2012.

³⁵ Voigt, Dave: “Director Poull Brien talks ‘Charles Bradley: Soul of America’”, *Criticize This*, 31.03.2013, Quelle: <http://www.criticizethis.ca/2013/05/interview-director-poull-brien-talks-charles-bradley-soul-of-america.html>

³⁶ Vgl. Interview mit Regisseur Poull Brien beim Salem Film Fest 2013. Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=Okkl1hCoVAA>

2.1.1.2 Kurzzinhalt

Der Film *Charles Bradley: Soul of America* begleitet den 62-jährigen Soulsänger Charles Bradley in den letzten Monaten vor der Veröffentlichung seines Debütalbums und dokumentiert dabei die verschiedenen Entwicklungsstufen auf dem Weg zum autonomen Solokünstler. Aus seiner Sozialwohnung in New York strebt Charles seit 48 Jahren nach Erfolg im Musikbusiness. Der Sänger - der sich zuvor unter dem Namen Black Velvet aka James Brown Junior als James-Brown-Imitator und Koch sein Überleben sicherte – muss sich nun als eigenständiger Sänger beweisen. Der Sänger reflektiert auf diesem Weg zum Erfolg immer wieder über sein bisheriges, beschwerliches Leben. Als er noch nicht einmal ein Jahr alt war, verlässt ihn die Mutter, um ihn später im Alter von acht Jahren nach New York nachzuholen. Von da an lebt Charles stets in Armut und flüchtet als Jugendlicher in die Obdachlosigkeit, später verliert er als Erwachsener seinen Bruder durch einen Mord. Der Film dokumentiert Charles Identitätsfindung und verarbeitet mit ihm gemeinsam schwierige Stationen seines Lebenswegs. Er zeigt den Aufstieg eines afroamerikanischen 62-Jährigen aus der unteren Gesellschaftsschicht Amerikas zur Spitze der Retro-Soul-Bewegung. Dabei entsteht ein sehr persönliches Portrait, das die autobiographischen Liedtexte des Sängers erfahrbar macht und gleichzeitig auf die sozialen Zustände der amerikanischen Unterschicht verweist. Begleitet wird diese Leidensgeschichte, die zu einer späten Erfolgsgeschichte wird, von den gefühlvollen, schmerz erfüllten Liedern des Sängers.

2.1.2 Searching for Sugar Man

Das Besondere am Dokumentarfilm *Searching for Sugar Man* stellt mit Sicherheit der spielfilmähnliche Verlauf und Aufbau der tatsächlich stattgefundenen Handlung dar.

„What attracted me to the story was that it had this kind of structure that normally you only find in fiction. If this would have been a script written by a screenwriter you wouldn't even believe it because it's almost too good to be true.“³⁷

Er erinnert in seiner Konstruktion an einen Spielfilm, da die teils tragische Biographie einer außergewöhnlichen Hauptfigur durch Erzählungen und Animationen entfaltet wird, während

³⁷ Interview mit Regisseur Malik Bendjelloul zum Making Of des Films in den Extras von *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 3' 30''

die Geschichte der späteren Suche nach dieser Hauptfigur durch einen Protagonisten rekonstruiert wird. Die Rekonstruktion der Suche wurde vom Regisseur bewusst durch die Augen eines Fans hergestellt: „All the time when I was doing the editing, that was my ultimate storyline, to tell it from those fan’s eyes.“³⁸

2.1.2.1 Produktionsbedingungen

Als der Regisseur Malik Bendjelloul im Jahr 2006 durch Südafrika auf der Suche nach guten Geschichten für das schwedische Fernsehen reiste, stieß er auf die südafrikanische Erfolgsgeschichte von Sixto Rodriguez. Insgesamt dauerte es sechs Jahre bis der Film tatsächlich auf der Leinwand zu sehen war: „The premiere was in January 2012, one year ago now, and the first time I met Sugar [a fan of Rodriguez featured in the film] was in 2006 and then I started full-time in 08.“³⁹ Aufgrund von Finanzierungsproblemen musste die Arbeit am Film immer wieder unterbrochen werden und auch die Rechercheisen nach Südafrika und Detroit verlangten ihre Zeit. Während der Dreharbeiten musste aufgrund des Geldmangels zwischenzeitlich auf eine Super-8-Kamera-iPhone-App zurückgegriffen werden, da die Leihgebühren einer echten Super 8 Kamera das Budget zu sehr ausgereizt hatten. Zudem kam das Problem, dass der Sänger Sixto Rodriguez erst dazu überredet werden musste sich vor der Kamera zu zeigen. Der Regisseur sieht viele Geschichten im Film vereint und auch darin die Begründung der langen Produktionsdauer:

“It was apartheid things that I didn’t know of, it was the detective story and there was this Cinderella story of something and all those things together made me think that it could be feature length because I never did feature length, I did short stories, but this needed more time.”⁴⁰

Der Regisseur produzierte zuvor hauptsächlich kurze Musiker-Portraits für das schwedische Fernsehen. Mit dem 86-minütigen Dokumentarfilm schaffte er nicht nur sein Regiedebüt

³⁸ Jones, Ellen E.: “A conversation with Searching for Sugar Man director, Malik Bendjelloul”, *The Independent*, 21.12.2012, Quelle: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/a-conversation-with-searching-for-sugar-man-director-malik-bendjelloul-8429429.html>

³⁹ Jones, Ellen E.: “A conversation with Searching for Sugar Man director, Malik Bendjelloul”, *The Independent*, 21.12.2012, Quelle: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/a-conversation-with-searching-for-sugar-man-director-malik-bendjelloul-8429429.html>

⁴⁰ Jones, Ellen E.: “A conversation with Searching for Sugar Man director, Malik Bendjelloul”, *The Independent*, 21.12.2012, Quelle: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/a-conversation-with-searching-for-sugar-man-director-malik-bendjelloul-8429429.html>

eines langen Dokumentarfilms, sondern erhielt dafür 2013 einen Oscar als bester Dokumentarfilm.

2.1.2.2 Kurzzinhalt

Der Dokumentarfilm *Searching for Sugar Man* rekonstruiert durch den Fan Sugar die Suche nach dem Detroit Folk-Sänger Sixto Rodriguez. Sein Album *Cold Fact*, das er 1970 in Amerika veröffentlichte, machte ihn in Südafrika zum gefeierten Star und seine Lieder zu Anti-Apartheid-Hymnen. Der Mythos um seinen angeblichen Suizid veranlasst seine südafrikanischen Fans eines Tages die Suche nach ihrem Idol zu beginnen und die Wahrheit über den Sänger herauszufinden. Was sie finden, ist ein in Detroit sehr bescheiden lebender Sänger, der nichts von seiner Berühmtheit in Südafrika weiß.

Der Film rekonstruiert diese Suche nach dem Sänger und erschafft daraus eine vielschichtige Biografie des Sängers und eine spannende Zeitreise zwischen zwei Kontinenten. Dabei wird auch die Geschichte des durch die Apartheid unterdrückten Südafrikas und der Niedergang Detroits als Motor City erzählt. Begleitet wird die abenteuerliche Suche auf zwei Kontinenten von ausgewählten Liedern aus den zwei Alben des Sängers, *Cold Fact* und *Coming From Reality*.

Die für diese Arbeit ausgewählten Filme erschaffen sehr persönliche Biografien, indem sie auf unterschiedliche Weisen eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart herstellen. Die außergewöhnlichen und beschwerlichen Lebensgeschichten erzählen dabei nicht nur die Geschichte eines sich spät erfüllenden *American Dreams*, sondern ermöglichen dem Zuschauer auch einen Einblick in die Lebensumstände der amerikanischen Arbeiterklasse. „Die Filmanalyse kann dann Einblick in gegenwärtige soziale Prozesse, Auseinandersetzungen und Konflikte geben, wenn sie Filme in den sozialen Kontexten ihrer Produktion, Zirkulation, Rezeption und Aneignung analysiert.“⁴¹

Da man nach Manfred Mai und Rainer Winter durch Filme sehr viel über soziale und kulturelle Wirklichkeiten verschiedener Gesellschaften erfahren kann, sollen die vorgestellten Filme nun auf ihre sozialen und gesellschaftlichen Bezüge und deren Darstellungsweisen untersucht werden. Welche Einblicke in soziale, politische und kulturelle Strukturen und

⁴¹ Mai, Manfred; Winter, Rainer: *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2006. S. 14

Prozesse vermitteln diese zwei Musikdokumentarfilme neben der Einsicht in das künstlerische Schaffen der Musiker? Welche Gesellschaftsentwürfe werden dabei gezeigt und wie werden diese dargestellt? Wie werden die Musiker selbst innerhalb dieser Gesellschaft im Film positioniert? In welchem Kontext stehen die Lieder und wie werden sie im Film eingesetzt? Um den weiteren kulturellen Einfluss aufzeigen zu können, muss die Hauptfigur im Kontext ihrer sozialen Realität wahrgenommen werden.

3 Filmische und soziale Räume

Trotz des Realitätsbezugs, den der Dokumentarfilm gegenüber dem fiktionalen Film verkörpert, kann auch im Dokumentarfilm nur „eine bestimmte, subjektiv gefärbte Wirklichkeit konstruiert“⁴² werden. Wie die Fotografie, schafft auch der Blick durch die Filmkamera „keinen Abblidrealismus in dem Sinn, daß [sic!] Natur oder soziale Realität sich vermittelt über die Mechanik des Apparatus quasi selbst abbilden.“⁴³. Bereits durch die Wahl der Kameraposition und Einstellungsgröße als auch durch die Montage in der Postproduktion, entsteht der subjektive Blick des Kameramanns beziehungsweise des Regisseurs auf ein bestimmtes Thema oder eine Person.

„Die Frage nach der Verknüpfung mit dem politischen, sozialen und kulturellen Umfeld stellt sich gerade beim Dokumentarfilm besonders nachdrücklich, da dieser aus dem Umfeld, aus dem sein Thema stammt, einzelne Ansichten selektiert und diese ausgewählten ‚Wirklichkeitsausschnitte‘ neu zueinander in Beziehung setzt.“⁴⁴

Beruhend auf diesem Wissen, soll in diesem Kapitel die Inszenierung des filmischen Raumes anhand der beiden ausgewählten Dokumentarfilme – *Charles Bradley: Soul of America* und *Searching for Sugar Man* - analysiert werden. Wenn man den filmischen Raum in erster Linie als konstruierten Raum begreift, lässt sich daraus folgern, dass jede Form der filmischen Raumkonstruktion, jede Art der Inszenierung bestimmter Orte im Film immer schon eine

⁴² Bader Egloff, Lucie: „Rezeption und Entschlüsselung kompositorischer Authentizitätsstrategien“, In: *subtexte 02: Wirklich? – Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm*, Hg. Bader Egloff, Lucie; Rey, Anton; Schöbi, Stefan, Zürich: ipf, 2009. S. 108 – 114. S.109.

⁴³ Beck, Christian: „Fotos wie Texte lesen. Anleitung zur sozialwissenschaftlichen Fotoanalyse“, In: *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch*, Ehrenspeck, Yvonne; Schäffer, Burkhard [Hg.], Opladen: Leske + Budrich, 2003, S.56

⁴⁴ Giebler, Sven: *Amerikanischer Dokumentarfilm: Einfluss des Dokumentarfilms auf die Bürgerrechtsbewegung der 60er Jahre in den USA*, S. 3.

Selektion beinhaltet⁴⁵, da nur Ausschnitte eines Raumes ausgewählt und im Film gezeigt werden. Diese bestimmte Auswahl erzeugt zugleich einen ganz bestimmten, medial bedingten Blickwinkel auf den Raum, den der Dokumentarfilmer dem Zuschauer zeigen will. Davon ausgehend soll der Musikdokumentarfilm auf den vom Regisseur angestrebten Blickwinkel auf den Musiker analysiert werden. Die Analyse berücksichtigt besonders die Methoden, die darauf abzielen, den Musiker in einem bestimmten sozialen Milieu anzusiedeln.

Als Grundlage der Analyse der verschiedenen Raumkonstruktionen der Filme dient Eric Rohmers⁴⁶ Unterteilung des filmischen Raumes in den Bildraum, den Architekturraum und den Filmraum. Über diese erste räumliche Unterteilung wird es möglich die beiden unterschiedlichen Filme über ein gleiches Verfahren zu analysieren und Unterschiede leichter gegenüberstellen zu können. Die unterschiedlichen Raumkonstruktionen sollen auf die verschiedenen Darstellungsformen der sozialen Verortung hin untersucht werden und damit die in den Filmen konstruierten Modelle filmästhetischer, kultureller und sozialer Räumlichkeiten freilegen.

„Diesen drei Raumbegriffen entsprechen drei Wahrnehmungsweisen, mit denen der Zuschauer der filmischen Materie begegnet. Außerdem resultieren sie aus drei gemeinhin voneinander getrennten Verfahrensweisen des Filmers und aus drei Etappen seiner Arbeit, in denen er sich jeweils einer anderen Technik bedient. Der Photographie im ersten Fall, der Bauten im zweiten, der eigentlichen Inszenierung und Montage im dritten.“⁴⁷

Welche ästhetischen und filmischen Mittel werden verwendet, um auf die Musiker zu verweisen und strukturelle Bezüge zwischen Bildwelten und Erzählwelten zu erstellen? Anhand ausgewählter Sequenzen und Einstellungen sollen die unterschiedlichen Repräsentationsmodi untersucht, analysiert und interpretiert werden, um letztendlich eine zusammenfassende Interpretation der Filme zu ermöglichen. So soll in der vorliegenden Arbeit über die Analyse von ausgewählten Szenen und Einstellungen - folgend dem Filmanalysemodell Hickethiers⁴⁸ - auf die gesamte Struktur der Filme geschlossen werden.

⁴⁵ Vgl. Frahm, Laura: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld: transcript, 2010 (Reihe Urbane Welten – Texte zur kulturwissenschaftlichen Stadtforschung, Bd. 2)

⁴⁶ Vgl. Rohmer, Eric: *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll* [L'organisation de l'espace dans le »Faust« de Murnau, deutsch]. München: Carl Hanser Verlag, 1980.

⁴⁷ Rohmer, Eric: *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll* [L'organisation de l'espace dans le »Faust« de Murnau, deutsch], Aus dem Franz. von Frieda Grafe und Enno Patalas, München: Carl Hanser Verlag, 1980. S. 10.

⁴⁸ Vgl. Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler, 2012. S.35ff

3.1 Der Bildraum

Der Bildraum behandelt das auf die Leinwand projizierte Filmbild, das als ein Teil der realen Wirklichkeit wahrgenommen und beurteilt wird.⁴⁹ Der Abschnitt über den Bildraum beschäftigt sich vor allem mit der Führung des Zuschauerblicks durch die Auswahl des Bildfelds, die Beleuchtung, Kameraposition und –perspektive, Einstellungsgrößen und die Farbgestaltung der Filme. Dabei sollen ausgewählte Filmstills als Exempel zur Thesenbildung dienen.

3.1.1 Bildfeld

Zu Beginn des Films *Charles Bradley: Soul of America* wird das Bildfeld so gewählt, dass Kontraste und somit die soziale Position des Sängers stärker hervortreten. Charles Bradley wird bei Vorbereitungen für den Auftritt zu seinem 62.Geburtstag als James-Brown-Imitator gezeigt, für den er sich im Keller seines Elternhauses zurechtmacht. Beginnend mit drei Großaufnahmen, die ihn beim Frisieren seiner James-Brown-Perücke in Detailaufnahmen zeigen, endet die Szene mit einer Totale, die die Umgebung des Sängers preisgibt. Der Zuschauer kann dadurch bereits in der ersten Minute auf die sozialen Verhältnisse des Künstlers schließen.

Als James-Brown-Imitator zurechtgemacht, steht der Sänger nach einer schwungvollen Drehung in Aufstellung zum Applaus in Kontrast zu seiner Umgebung (Abbildung 1). Im verwahrlosten Keller seiner Mutter entsteht ein skurriles Bild von Wirklichkeit und Wunschdenken. Das Bild vereint in einer Totale Ausgangspunkt und Ziel des Sängers. Der Film zeigt in den darauffolgenden 72 Minuten den Weg, der zwischen diesem Ausgangspunkt bis zum Erfolg in der Musikindustrie liegt.

⁴⁹ Vgl Rohmer, Eric: *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*, S.10.



Abbildung 1⁵⁰ Charles im Keller seiner Mutter bei den Vorbereitungen zu seinem Geburtstagsauftritt als James Brown.

Bei Schlüsselszenen nutzt der Regisseur rahmensetzende Figuren als Mittel, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers nochmals auf einen bestimmten Bildausschnitt zu konzentrieren und der Bedeutung der Szene Nachdruck zu verleihen. Beim Blick auf das *Empire State Building* wird ein Absperrband nochmals als Rahmung eingesetzt, um Charles' Position als Randfigur der Gesellschaft zu unterstreichen. Die Aufschrift *CAUTION* betont nochmals textuell die gesellschaftliche Abseitsposition des Sängers. Der Blick auf das Nobelviertel Manhattens von der anderen Uferseite der Stadt setzt zudem den Ausschluss aus der Stadt bildlich um. Bei der Einstellung handelt es sich um eine Schlüsselszene kurz vor Beginn seiner Musikkarriere. Charles Bradley nimmt mit dieser Einstellung Abschied von seinem alten Leben und wirft noch einen letzten Blick von außen zurück auf sein bisheriges, beschwerliches Leben in der Stadt New York. Der Blick auf Manhattan kann auch als Blick in die Zukunft gedeutet werden, da er sich beim Erfolg seines Albums künftig den Umzug in eine ungefährliche Umgebung leisten könnte.

⁵⁰ *Charles Bradley: Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video, 0'27"



Abbildung 2⁵¹

Der Sänger biegt das Absperrband, das als Grenze zwischen ihm und dem Erfolg gelesen werden kann, nach unten und verschafft sich dadurch eine freie Sicht auf New York und das *Empire State Building*. Es handelt sich bei diesem Bild um eine hoch emotionalisierte Einstellung, die den Zuschauer berühren und für den Sänger gewinnen soll.

„Darüber hinaus wird das subjektive Gefühl von Zuhause und der Gemeinschaft in Brooklyn immer wieder durch den Kontrast zu Manhattan in den Vordergrund gerückt. Während Manhattan als non-place im Sinne des französischen Ethnologen Marc Auge konstruiert wird, besitzt Brooklyn alle Eigenschaften, die es zu einem anthropologischen Ort machen.“⁵²

Mit dem *East River*, ähnlich einem Burggraben, als Trennungslinie zwischen Manhattan und Brooklyn könnte auch nochmals auf die Betonung der großen Entfernung des Sängers von einem Leben in einem exklusiven Stadtteil wie Manhattan abgezielt werden. Neben der emotionalen Botschaft inkludiert die Einstellung auch eine sozialbezogene Botschaft, die auf verschiedene Arten gedeutet werden kann und wieder strukturelle Bezüge beinhaltet. Die Interviews sind bis auf eine Ausnahme durch Großaufnahmen des Sängers bestimmt. So entsteht sehr schnell eine starke Nähe zu dem Sänger.

„Glücksversprechen oder unlesbares Zeichen: die Großaufnahme erweist sich als Erscheinung, die vor allem im Kino sich zeigt, aber nicht nur da eine exponierte Stellung einnimmt. Sie *prägt* die subjektiven Erfahrungen und das Gedächtnis, sie *ist geprägt* von Faktoren des kulturellen Lebens.“⁵³

⁵¹ *Charles Bradley: Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video 47' 52''

⁵² Busse, Beatrix: „We are moving to Brooklyn! Sprachmuster und Mobilität“, In: *Ruperto Carola Forschungsmagazin: Ordnung und Chaos Nr.3*, Hg. Bernhard Eitel, Universität Heidelberg, 2013, S. 80. Quelle: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/rupertocarola/article/view/11396/5251>

⁵³ Sierek, Karl: „Eye-Memory und mimische Entladung. Der Warburg-Kreis und die Darstellung des Gesichts im bewegten Bild“, *Montage AV 13/1*, 2004, S. 60-89. S. 73.



Abbildung 3⁵⁴



Abbildung 4⁵⁵

Dabei haben auch jegliche emotionalen Regungen im Gesicht des Sängers eine direkte, starke Wirkung auf den Zuschauer und ermöglichen eine empathische Bindung zu dem Musiker.

„Während der distanzierte Blick aus der Halbtotalen oder der Totalen es gestattet, sich das Geschehen im Überblick zu vergegenwärtigen, binden Nah-, Groß- und Detailaufnahmen die Zuschauer emotional an das Geschehen.“⁵⁶



Abbildung 5⁵⁷



Abbildung 6⁵⁸

Um die Hauptfigur in *Searching for Sugar Man* erstmals auftreten zu lassen, bedient sich der Film der Funktion des Fensters als transparente Trennwand zwischen öffentlich und privat. „Die meisten Gebäude sind nach außen öffentlich und nach innen privat. Die Wände haben zwei Seiten. Fenster und Türen überschreiten die Grenzen praktisch und visuell.“⁵⁹

⁵⁴ *Charles Bradley: Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video 02'11''

⁵⁵ *Charles Bradley: Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video 48'15''

⁵⁶ Mikos, Lothar: „Zur Rolle ästhetischer Strukturen in der Filmanalyse“, In: *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft*, Hg. Ehrenspeck, Yvonne; Schäffer, Burkhard, Opladen: Leske + Budrich, 2003. S.146.

⁵⁷ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 46' – 46'50''

⁵⁸ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 46' – 46'50''

⁵⁹ Koch, Gertrud: *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*. Berlin: Vorwerk 8, 2008, S. 12

Einer frontalen Hausansicht der Eingangstür folgt ein Schnitt auf ein geschlossenes Fenster, hinter dem nur ein dunkler Schatten erkennbar ist. Die dunkle Gestalt kommt näher und öffnet das Fenster, heraus blickt der Sänger in Richtung der Kamera. Die Sonnenbrille bewirkt den gleichen Schutz wie das Fenster zuvor, sie schützt sein Gesicht vor der Öffentlichkeit und distanziert ihn sogleich vom Zuschauer. Durch die Einstellung ergeben sich zwei Teilräume – die Kamera und somit der Zuschauer als Außenstehender und der Sänger als Fokus im Inneren der Geschichte. Damit wird die Verbindung zwischen Regisseur und Sänger greifbar, sie wirkt distanziert, was sich auch später im Interview zeigt. Darüber hinaus übernimmt das Fenster die Funktion der doppelten Rahmung und zentriert den Blick durch seine zweite Rahmung nochmals auf den Musiker. Fenster und Rahmen können als Verweise auf die Eigenschaften des Kinos gesehen werden:

„Das Fenster steht im Zeichen der Transparenz, während man für den Rahmen den Begriff der Komposition stark machen könnte. Wo das Fenster die Aufmerksamkeit auf ein dahinter oder jenseits Liegendes lenkt, ja im Idealfall die trennende Glasscheibe in der Vorstellung ganz verschwinden lässt, lenkt der Rahmen – man denke an klassische Bilderrahmen, ihre Ornamentik und Opulenz, ihre Auffälligkeit und ihren ostentativen Zeigegestus – die Aufmerksamkeit auf den Artefaktstatus und den Bildträger als solchen. Im einen Extremfall bringt das Fenster sich als Medium völlig zum Verschwinden und macht sich unsichtbar, im anderen dagegen lässt der Rahmen nur noch das Medium in seiner Verfasstheit sehen.“⁶⁰

Diese Mise en Scène kann folglich als Visualisierung des Filmthemas – der Sänger Sixto Rodriuez – gesehen werden. Während das Fenster die Aufmerksamkeit auf die dahinter befindliche Person lenkt, dient der Rahmen, nachdem das Fenster geöffnet wurde, der Darstellung der Person. Das Fenster macht auf die bisherige Abgrenzung zur Person des Sängers aufmerksam und visualisiert das langsame Heranarbeiten an die Person hinter dem Mythos.

„Es [das Fenster] ist die Grenze zwischen dem Innen und dem Außen. Es verdeutlicht die Nähe dieser Räume und dennoch ihre Trennung voneinander, da es ihre Opposition als strikte Grenzlinie betonen kann. Wiederum verfügt das Fenster über das Potential, Grenzen dieser Art zu mildern oder aufzubrechen.“⁶¹

⁶⁰ Elsaesser, Thomas; Hagener Malte [Hg.]: *Filmtheorie. Zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 2008, S. 25.

⁶¹ Borschtschow, Rebecca: „Bild im Rahmen, Rahmen im Bild. Überlegungen zu einer bildwissenschaftlichen Frage“, In: *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, Hg. Rebecca Borschtschow; Lars C. Grabbe; Patrick Rupert-Kruse, Ausgabe 17, 7.1.2013, S. 74-38. S.79. Quelle: http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuItem=miArchive&showIssue=54

In der ersten Hälfte des Films erfährt der Zuschauer über Dritte vermittelte Informationen über den Sänger, seine Karriere und seinen Lebensweg. In der Mitte des Films wird er durch diese Einstellung erstmals gezeigt und auch ein Interview mit ihm geführt. „Wird der Zuschauerblick durch ein Fenster, einen Fensterrahmen gelenkt, ist das Sichtbare im Rahmen des Fensters Teil einer ganzen Welt.“⁶² Gleichzeitig verweist die Ansicht durch den Fensterrahmen auf die Begrenztheit des Films, auf die Teilansicht eines Sängers, die durch diesen Film vermittelt wird. Der Fensterrahmen sowie der Dokumentarfilm präsentieren nur einen subjektiven Ausschnitt.⁶³

Die gleiche Rahmung wird bei der letzten Einstellung des Films eingesetzt, als Sixto Rodriguez zu Hause beim Spielen einer seiner Lieder gefilmt wird. Diesmal kommt der Kamerablick aus dem Inneren des Hauses und blickt in den Raum, in dem Rodriguez sitzt – der Film hat sich bis in die privaten Lebensräume des Sängers vorgearbeitet. Wieder sorgt das Fenster für eine zusätzliche Rahmung aber auch die Türstöcke, die das Blickfeld nochmals eingrenzen, leiten den Blick auf den einzigen beleuchteten Bereich des Raumes.



Abbildung 7⁶⁴

⁶² Borschtschow, Rebecca: “Bild im Rahmen, Rahmen im Bild. Überlegungen zu einer bildwissenschaftlichen Frage“, S.78, Quelle http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuItem=miArchive&showIssue=54

⁶³ Borschtschow, Rebecca: “Bild im Rahmen, Rahmen im Bild. Überlegungen zu einer bildwissenschaftlichen Frage“, S.80. http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuItem=miArchive&showIssue=54

⁶⁴ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 1h18’25’’

Das, was vom Raum selbst ersichtlich ist, wirkt kalt und unpersönlich. Auf dem Tisch liegen keine Alltagsgegenstände und das Regal ist ebenfalls leer. Außer der Musik gibt der Sänger durch den Raum nichts von sich preis. Das starke Gegenlicht lässt den Raum dunkel und kahl erscheinen und verdeutlicht nochmals den puristischen Lebensstil des Musikers.

Die zusätzlichen Rahmungen werden im Film somit sowohl blicklenkend eingesetzt, um den Sänger zu betonen und hervorzuheben und dienen gleichermaßen dazu Räume gegenüberzustellen.⁶⁵ In diesem Fall wird der öffentliche Raum dem privaten Raum gegenüber gestellt und bildet durch das Fenster und die Türstöcke dabei gleichzeitig den Übergang zwischen diesen.

3.1.2 Farbgestaltung

Die Stadtbilder in *Searching for Sugar Man* der Städte Detroit und Kapstadt werden diametral aufgebaut, sodass helle, farbenfrohe, sonnige Bilder Kapstadts einem verregneten, grauen, dunklen Stadtbild Detroits gegenüber stehen. Nur die Farbe Rot findet sich in beiden Ansichten wieder und lässt ab einem späteren Zeitpunkt des Films eine einheitliche Stimmung entstehen.

„Wir verbinden mit jeder Farbe vielfältige Erfahrungen. Sie werden erinnert durch den Zusammenhang (Kontext), in dem wir eine Farbe wahrnehmen. Der Kontext sagt uns, ob eine Farbe real oder als symbolische Farbe gemeint ist, ob eine Farbgebung konventionell oder kreativ ist. Der Kontext definiert die Farbwirkung.“⁶⁶

Will man den Einsatz von Farbe analysieren, so kann man auf viele verschiedene Wirkungsbereiche zurückgreifen. Durch die psychologische Wirkung von Farben können automatisch-unbewusste Reaktionen und Assoziationen ausgelöst werden, die aus Erfahrungen entstehen, die wir so oft gemacht haben, dass wir sie verinnerlicht haben.⁶⁷ Ebenso entsteht die symbolische Wirkung von Farben durch Erfahrungen, doch durch unpersönliche

⁶⁵ Vgl. Borschtschow, Rebecca: „Bild im Rahmen, Rahmen im Bild. Überlegungen zu einer bildwissenschaftlichen Frage“, S.81. http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuItem=miArchive&showIssue=54

⁶⁶ Heller, Eva: *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*, Hamburg: Reinbek Verlag, 2004, S. 13.

⁶⁷ Vgl. Heller, Eva: *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*, S. 13.

Erfahrungen, die durch Überlieferungen und Verallgemeinerungen entstanden sind.⁶⁸ Die kulturelle Wirkung einer Farbe wird bedingt durch die unterschiedlichen Lebensweisen der jeweiligen Kulturen und ist oftmals eine nationale Besonderheit.⁶⁹ Auch im politischen Bereich tragen Farben eine besondere Symbolik und Aussage mit sich.⁷⁰ Als letzte Wirkungsebene wäre noch die traditionelle Wirkung einer Farbe anzuführen, die meist durch den historischen Hintergrund erklärt werden kann.⁷¹ Immer häufiger kommt es zum unkonventionellen Einsatz von Farben, um eine besonders kreative Wirkung zu erzielen.⁷² Diese vielen unterschiedlichen Wirkungsebenen und Aussagen, die eine Farbe in sich trägt, macht eine Analyse der tatsächlichen Intention der Farbauswahl im Film schwierig bis unmöglich. So soll versucht werden, die unterschiedlichen Begründungen zur Farbgestaltung anzuführen und mögliche Intentionen offen zu legen.



Abbildung 8 – Stadtansichten Detroits in Searching for Sugar Man⁷³

Sieht man sich die unterschiedlichen Stadtansichten Detroits an, so fällt bei den unteren zwei Bildern die Unteransicht der Kamera auf. Die dunklen Gebäude fügen sich in die Dunkelheit

⁶⁸ Vgl. Heller, Eva: *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*, S. 14.

⁶⁹ Vgl. Heller, Eva: *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*, S. 14.

⁷⁰ Vgl. Heller, Eva: *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*, S. 15.

⁷¹ Vgl. Heller, Eva: *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*, S. 15.

⁷² Vgl. Heller, Eva: *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*, S. 15.

⁷³ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 2'50'' – 3'25''

der Nacht ein und sind nur durch ihre beleuchteten Fenster erkennbar. Alleine durch aufflackernde Blitze (rechtes Bild der beiden unteren) wird die Umgebung erhellt und die vollständigen Umrisse der Gebäude erkennbar. Das Bild, das eine querende Bahn mitten durch die Stadt zeigt, erinnert in ihrer Ästhetik auf den ersten Blick an die Stadtansicht von Gotham City in Batman-Filmen und suggeriert dadurch unmittelbar eine Bedrohung durch die raue Stadt. Die erste Stadtansicht, eingetaucht in ein nebeliges Rot, wirkt durch die Obersicht geheimnisvoll und bedrohlich zugleich. Da die Farbe Rot kontinuierlich während des Films eingesetzt wird, sollen hier die Assoziationen, die dem Zuschauer mit dieser Farbe suggeriert werden, ermittelt werden.

Historisch hat sich die Bedeutung von Morgenrot und Abendrot immer wieder verschoben, oft als Ankündigung für Schlechtwetterfronten abends und gutem Wetter morgens, war Abendrot auch als Ankündigung eines bevorstehenden Krieges zu deuten. Die Bedeutung der Farbe Rot verfügt historisch über ein breites Spektrum, das von Assoziationen mit Feuer, Blut und Krieg bis hin zum Adel, zur Justiz, zur Prostitution und der Arbeiterbewegung reicht.⁷⁴ Bezogen auf den Film sind die Assoziationen mit der Arbeiterbewegung und der Justiz besonders interessant. Der Film stellt sich mit dem Musiker auf die Seite der Arbeiterbewegung und übt stellvertretend für den Sänger sozusagen Justiz, da er für seinen Erfolg nie die ihm zustehende Anerkennung oder Entlohnung erhalten hat, die er verdient hätte. Diese Verbindung könnte die starke Dominanz der Farbe Rot in den Stadtansichten des Films erklären und auch mit einer Kriegserklärung gegen die ausbeuterische Musikindustrie gleichgesetzt werden. Rot besitzt zudem die psychologische Wirkung von Nähe und steht durch diese Nähe für das Reale, das Greifbare, was den starken Einsatz im Dokumentarfilm zu Grunde liegen könnte.⁷⁵ Farben sind filmische Mittel, die dem Ausdrucksbereich eines Films angehören.⁷⁶ So kann man zum Beispiel prüfen, ob eine Farbe in einem Film signifikativ gebraucht wird, indem man die verwendete Farbe substituiert. Wenn sich dadurch die Bedeutung verändert, so ist das ein Zeichen dafür, dass die Farbe als Farbsignifikation verwendet wurde.⁷⁷ Die in den Filmen dargestellten Stadtpanoramen hätten eine veränderte Wirkung auf den Zuschauer, wenn der Himmel anstatt der Farbe rot ganz in schwarz oder nur in blau gefärbt wäre. Dies lässt darauf schließen, dass bewusst Stadtansichten bei Sonnenuntergang oder Sonnenaufgang für den Film ausgewählt wurden und somit eine bewusste Farbgestaltung verfolgt wurde. Aufgrund des dokumentarischen Charakters der Filme kann davon ausgegangen werden, dass die Bilder

⁷⁴ Vgl. Bartel, Stefanie: *Farben im Webdesign: Symbolik, Farbpsychologie*, Berlin[u.a.]:Springer, 2003. S.48-49.

⁷⁵ Vgl. Heller, Eva: *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*, S. 56.

⁷⁶ Vgl. Wulff, Hans J.: „Die signifikativen Funktionen der Farben im Film“, <http://www.derwulff.de/2-19>

⁷⁷ Vgl. Wulff, Hans J.: „Die signifikativen Funktionen der Farben im Film“, <http://www.derwulff.de/2-19>

der Filme als basale signifikante Funktion die Repräsentation angenommen haben und ihre Eigenschaften nur in Verbindung zum und in Bezug auf den gesamten Filmtext zum Ausdruck kommen.⁷⁸ Folglich entsteht die affektiv-emotive Bedeutung⁷⁹ der Farben immer im jeweiligen Kontext neu, sodass eine Farbe viele verschiedene Bedeutungen verkörpern kann, da diese aus der Narration abgeleitet wird. „Ihre Beschreibung macht darum immer eine Beschreibung der Farben in Kombination mit den anderen filmischen Mitteln sowie mit dem Text nötig.“⁸⁰

In Rot getauchte Stadtansichten und Strandpanoramen sind wiederkehrende Elemente in *Searching for Sugar Man* und schaffen damit eine hohe Ästhetisierung, aber auch eine konstruierte Stimmung. Es ist kaum zu erkennen, ob es sich um ein vielversprechendes Morgenrauen oder den verschwörerischen, Unheil bringenden Einbruch der Dunkelheit handelt. Diese sphärischen Einstellungen werden sowohl als Übergänge als auch als Bildebenen für Erzählungen verwendet und bilden ein kontinuierliches, ruhiges Bild, das den Fokus auf den Inhalt des Off-Tons legt. Durch Kameraschwenks, meist vertikal von unten nach oben, zeigen die Panoramaansichten immer wechselnde Stadtansichten mit unterschiedlichen Start- und Endpunkten. Die langsamen und ruhigen Schwenks ermöglichen es, auf der Tonebene eine Geschichte zu erzählen und trotzdem visuelle Eindrücke der Stadt einzufangen. Doch spiegeln sie nicht die Hektik und den schnellen Rhythmus von Großstädten wider, wie dies meist in Großstadtfilmen der Fall ist. Durch die Langsamkeit der Kameraschwenks und -fahrten durch die Städte werden die Verlassenheit Detroits und die Gelassenheit Kapstadts einander entgegengesetzt. Die Farbe Rot wird gegen Ende des Films dazu eingesetzt ein einheitlicheres Stadtbild der beiden Handlungsorte darzustellen und sie über diese visuelle Ebene ebenso zusammenzuführen wie sie auch auf der Ebene der Narration zusammengeführt werden. So wird die Zusammenkunft der Personen im Dokumentarfilm auch über die veränderte einheitliche Farbgestaltung der Stadtpanoramen optisch ausgedrückt.

Beide Filme sind in der einheitlichen Farbmodalität des Farbfilms gehalten und wechseln auch in Erinnerungssequenzen nicht in eine andere Farbmodalität. Alleine die unterschiedliche Körnung unterscheidet das Filmmaterial und verweist auf einen Wechsel. Alleine das Archivmaterial der Demonstrationen in Südafrika verfügt in *Searching for Sugar Man* über eine andere Farbmodalität, da es sich hier um alte Schwarz-Weiß-Aufnahmen handelt.

⁷⁸ Vgl. Wulff, Hans J.: „Die signifikativen Funktionen der Farben im Film“, <http://www.derwulff.de/2-19>

⁷⁹ Vgl. Wulff, Hans J.: „Die signifikativen Funktionen der Farben im Film“, <http://www.derwulff.de/2-19>

⁸⁰ Wulff, Hans J.: „Die signifikativen Funktionen der Farben im Film“, <http://www.derwulff.de/2-19>, hier S. 10.

3.2 Der Architekturraum

Der Architekturraum bezieht sich nach Rohmer auf die vorfilmische Realität von Objekten, Gegenständen, Architektur und menschlichen Figuren und wie diese vor der Kamera positioniert werden.⁸¹ Er wird somit durch die Untersuchung der Mise en Scène erfasst, jedoch soll hier nicht nur auf die Gestaltung, sondern besonders auf die Funktion der Architektur, die sie in diesen Filmen übernimmt, eingegangen werden. Die Architektur bildet in beiden Filmen den Rahmen der Handlung und nimmt keinen aktiven Part ein, sondern wird durch die Bewegung der Figur in ihr erfahren. Man sieht den Musiker in seinem Stadtviertel und wie er sich durch seine gewohnte Umgebung bewegt. Der urbane Raum spielt eine tragende Rolle, er dient als Möglichkeit der sozialen Verortung und als Erinnerungsraum.

„Dem Filmzuschauer wird ein Spektrum an Perspektiven angeboten, die eine vergleichbare Art räumlicher Bewegung suggerieren und sich damit auch als Mittel der Verortung anbieten – sowohl räumlich wie kulturell.“⁸²

Der Abschnitt über Architekturraum widmet sich folglich der Mise en Scène der Filme und der damit verbundenen Darstellungsformen des urbanen Raums. Welche Funktion nimmt der urbane Raum in diesen Filmen ein und wie findet eine räumliche oder kulturelle Verortung durch diesen statt? Was tragen die verschiedenen Gegenstände und Objekte in diesen Räumen zur Darstellung der sozialen Identität der Musiker bei? Was transportiert die Alltagskleidung der Musiker für Bedeutungen?

3.2.1 Soziale Verortung im urbanen Raum

Der Schauplatz der dokumentarischen Erzählungen, also der Lebensraum der Musiker, wird „in ein die filmische Atmosphäre vertiefendes Milieu“⁸³ verlegt. So übernimmt nach Mehnert der Raum eine dramaturgische Funktion und stützt die Charakterisierung der Protagonisten, indem die gewünschte Atmosphäre hergestellt wird. Dieses Milieu im Film bezeichnet

⁸¹ Vgl. Rohmer, Eric: *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*

⁸² Curtis, Robin: „Selbstverortungen. Räumlichkeit und filmische Autobiographie“, In: *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*, Hg. Gertrud Koch, Berlin: Vorwerk 8, 2005, S. 76.

⁸³ Mehnert, Hilmar: *Filmfotografie. Bildgestaltung. Lichtgestaltung. Farbgestaltung*, Halle: VEB Fotokino Verlag, 1963, S. 117.

folglich natürliche und gesellschaftliche Umstände, die die Lebensentwicklung eines Menschen beeinflussen.⁸⁴

„Das Verb »verorten« beschreibt einen Prozeß[sic!], durch den man den eigenen Standort räumlich identifizieren kann.“⁸⁵ Beide Filme nutzen diese Verortung, um ihre Musiker in einem sozialen Milieu zu positionieren, das mit den Stadtbildern assoziiert wird. Der urbane Raum wird genutzt, um den sozialen Hintergrund des Musikers zu vermitteln und ein Gefühl für seinen Lebensweg erfahrbar zu machen.

Die Berücksichtigung des urbanen Raums, der den Musiker umgibt, versucht - durch die Darstellung der verschiedenen Lebensräume der Musiker - auf die Personen selbst und ihre sozialen Identitäten schließen zu lassen. Überdies können die Bilder der verschiedenen urbanen Räume als Dokument der Stadt zur Entstehungszeit der Filme gesehen werden und vermitteln zumindest die musikalische, wenn nicht auch zum Teil die gesellschaftliche Stimmung, die in diesem Zeitraum in den Städten herrschte.

Die in beiden Filmen auftauchenden Stadtbilder, werden sowohl zur sozialen Verortung der Musiker als auch als Erinnerungsräume genutzt.

In *Charles Bradley: Soul of America* wird das Stadtviertel Brooklyn in New York, in dem der Sänger lebt, mittels Durchstreifen des Stadtviertels auf den alltäglichen Wegen des Sängers erkundet. Der Zuschauer sieht die Straßen und Geschäfte, die er regelmäßig besucht und kommt so auch in die unterschiedlichen Bereiche des Viertels. Der Sänger bewegt sich ausschließlich in seinem Stadtteil und erzeugt dadurch eine starke Bindung zu dem dort vorherrschenden sozialen Milieu. Der Zuschauer nimmt wie ein Tourist an diesen Stadtstreifzügen teil und nimmt die Stadt mit den Augen des Musikers wahr. Indem der Zuschauer den Lebensraum des Sängers auf diese subjektive Weise erfährt, bietet sich dem Rezipienten nach Robin Curtis die Möglichkeit, „ein Verhältnis der Intersubjektivität mit dem filmischen Körper einzugehen und andererseits die Subjektivität, die in dem Körper impliziert wird, in einem bestimmten Raum und einer bestimmten Zeit zu verorten“.⁸⁶

Bei den beiden Heimatstädten handelt es sich um New York und Detroit. Bereits diese Erkenntnis kann im Zuschauer durch sein kulturell geprägtes Wissen Assoziationen in Bezug

⁸⁴ Vgl. Majchrzak, Holger: *Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film*. Bochum: Brockmeyer, 1987, S. 162. (*Bochumer Studien zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaften*, Hg. Prof. Dr. Fischer, Heinz-Dietrich, Bd 61)

⁸⁵ Curtis, Robin: „Selbstverortungen: Räumlichkeit und filmische Autobiographie“, S. 70.

⁸⁶ Curtis, Robin: „Selbstverortungen: Räumlichkeit und filmische Autobiographie“, S. 75.

auf die Bevölkerung dieser Städte auslösen. „Unser Weltwissen sagt uns noch etwas über den Ort, und unser narratives Wissen sagt uns, daß [sic!] die Besonderheiten des Ortes vielleicht eine Rolle in der Handlung spielen werden.“⁸⁷ Der Zuschauer verfügt über Wissen über die soziale Bedeutung von Stadtvierteln, das er mit diesen Bildinformationen verknüpfen kann und das in der Rezeption aktiviert wird. Wie Mikos in einem Text beschreibt, ist der Filmtext zum Wissen der Rezipienten hin geöffnet. Über dieses Wissen kann der Zuschauer mit dem Filmtext interagieren, ihn also rezipieren oder sich den Filmtext aneignen, indem der Zuschauer den rezipierten Text in seinem Alltag benutzt.⁸⁸

Beide Musiker werden als Vertreter bestimmter sozialer und ethnischer Gruppen dargestellt und verstärken damit die Verschränkung von Biografie und Darstellung der Stadt als sich veränderndes soziales Gefüge.⁸⁹

Bereits filmhistorisch unterscheiden sich die Städte New York und Detroit enorm. Während New York jederzeit als kulturelle Metropole der Vereinigten Staaten ein gerne abgeleitetes Schauplatz in Filmen war, wurde Detroit als Industriestadt filmisch stark vernachlässigt.⁹⁰ *Searching for Sugar Man* gelingt durch die lange Musikgeschichte Detroits, neben der gesellschaftlichen auch eine musikalische Verortung. New York wird in *Charles Bradley: Soul of America* ausschließlich aufgrund der sozialen Verortung in seiner filmtypischen Darstellungsweise als alles verschlingende Weltmetropole eingesetzt.

3.2.1.1 Brooklyn und seine Darstellung im Film

Der Name Brooklyn bezeichnet einen der fünf Stadtteile New Yorks und liegt südöstlich von Manhattan, auf der anderen Uferseite des *East Rivers*. Lange Zeit als verwahtes, ärmliches Viertel verrufen, entsteht seit einigen Jahren ein Künstlerviertel in Brooklyn. So stoßen in Brooklyn zwei Welten aufeinander, aufstrebende Künstler, die Brooklyn wegen seiner Künstlerszene als Wohnort gewählt haben, treffen auf sozial schwache Menschen, deren letzte Wohnmöglichkeit die Sozialwohnungen in Brooklyn darstellen.

⁸⁷ Mikos, Lothar: „Zur Rolle ästhetischer Strukturen in der Filmanalyse“, S.145.

⁸⁸ Vgl. Mikos, Lothar: „Zur Rolle ästhetischer Strukturen in der Filmanalyse“, S.142.

⁸⁹ Vgl. Kenneweg, Anne Cornelia: *Städte als Erinnerungsräume*, Berlin: Frank und Timme, 2009, S. 246.

⁹⁰ Vgl. Majchrzak, Holger: *Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film*, S. 74.

„Brooklyn ist mit seinen etwa 2,5 Millionen Einwohnern einer der sozial, religiös und ethnisch heterogensten Bezirke New Yorks.“⁹¹ Diese Heterogenität wird auch im Dokumentarfilm über Charles Bradley sichtbar, da Charles als Verkörperung des afroamerikanischen Sozialbaubewohners am unteren Ende des gesellschaftlichen Gefüges mit weißen, bereits gesellschaftlich anerkannten und ausgezeichneten Musikproduzenten und Bandkollegen zusammenarbeitet. Das Stadtviertel scheint verschiedene Gesichter zu haben, so findet sich der Zuschauer vor dem Sozialbau des Sängers in einer zwielichtigen, bedrohlichen Atmosphäre wieder, während vor dem Tonstudio des Plattenlabels eine freundliche, entspannte Stimmung suggeriert wird. Dieser Eindruck wird durch filmgestalterische Mittel nochmals gefördert. So steht vor Charles' Wohnblock ein Rettungswagen im Einsatz, während vor dem Haus des Plattenlabels ruhige Töne auf der Tonebene eingefügt wurden.

Diese dargestellte Gegensätzlichkeit in diesem Stadtteil lässt die schlechten sozialen Umstände in Charles' Umgebung stärker hervortreten, welche im gesellschaftlichen Gedächtnis ebenfalls mit dem Stadtteil verbunden.

„Im Gegensatz dazu erscheinen zumindest in jüngerer Zeit insbesondere diejenigen Bezirke Brooklyns, die sich in der Nähe des East River befinden und Manhattan zugewandt sind, nicht mehr länger als die billigen, unauffälligen und als soziale Brennpunkte kodierte Arbeiter- und Einwandererareale in der Nähe der Docks. Im Gegenteil: Neighborhoods wie Dumbo, Park Slope, Brooklyn Heights und Williamsburg sind inzwischen gentrifiziert und haben den Ruf, junge Künstler, Autoren und aufstrebende Computerexperten anzuziehen, familienfreundlich, alternativ, umwelt- und ernährungsbewusst zu sein sowie kreatives Potential zu entfalten.“⁹²

Die Eindrücke der Stadt und besonders des Stadtviertels Brooklyn zeichnen eine dynamische Straßenkarte, die dem Zuschauer ein Orientierungsgefühl vermittelt. Das Abbilden der Straßenschilder und die Texteinblendungen ermöglichen es dem Zuschauer nicht nur das Wohnviertel des Sängers ausfindig zu machen, sondern den genauen Standort des Sozialbaus als auch den des Plattenlabels auf dem Stadtplan zu finden. Diese genaue Verortung durch Straßennamen wird als mediale Strategie soziologisch genutzt, um den sozialen Stand und die Gesellschaftsschicht des Sängers darzustellen. Es findet eine Verortung im Bild und damit gleichzeitig eine Verortung im Stadtplan *New Yorks* statt. Aus der Sicht der Kulturgeographie gesehen, wird durch die Verbindung des Stadtviertels und der Stadtbilder

⁹¹ Busse, Beatrix: „We are moving to Brooklyn! Sprachmuster und Mobilität“, S. 76. Quelle: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/rupertocarola/article/view/11396/5251>

⁹² Busse, Beatrix: „We are moving to Brooklyn! Sprachmuster und Mobilität“, S. 76. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/rupertocarola/article/view/11396/5251>

mit dem Auftreten des Sängers eine bestimmte Gesellschaftsschicht gezeichnet und mit den Bildern des Films verbunden. „Medien erschaffen auf diese Weise auch Räume der Vorstellung, die Schritt für Schritt alltagsweltliche Bedeutung erlangen.“⁹³ Dieser Zugang des Films wird auch als Alltagsgeographie oder imaginierte Geographie beschrieben, da sie über einen ausgeprägten Repräsentationscharakter verfügt.⁹⁴

„Repräsentationen sowohl von Landschaften als auch von dort lebenden Menschen, die ihnen zugeschriebenen Kulturen und den zugrunde liegenden Wünschen, Phantasien und auch stereotypen Vorurteilen; ebenjenen vorgefertigten Meinungen, die alltägliche Routinen strukturieren helfen und als kommunizierte Wahrheiten Eingang in das kollektive Gedächtnis von Gesellschaften finden.“⁹⁵

Die über den Film kommunizierten Bilder können sich also im Gedächtnis des Zuschauers mit den Bildern oder Eindrücken von anderen Massenmedien zum gleichen Thema oder Ort verbinden und dadurch aufeinander referieren. So kann ein kulturelles Wissen und Gedächtnis im Kopf des Zuschauers entstehen oder mit neuen Informationen und Bildern versorgt werden.

„Das Medium Film vermag nicht nur einen Ort zu repräsentieren, sondern vielmehr zahllose Orte; deren Bezüge und Geschichten aufzuzeigen und diese durch ihre besondere Verkettung und Verbindung zu einem System zahlloser Orts-Konnotationen werden zu lassen.“⁹⁶

„Visuelle Geographien sind ein Mittel, Wirklichkeit als Realität präsent zu halten, und zwar nicht zuletzt, weil sie zur Konstitution einer Weltgesellschaft beitragen, indem sie Schauplätze präsentieren und sie dadurch transzendieren.“⁹⁷ Die im Film vermittelten Stadtbilder und –eindrücke referieren nicht nur auf die reale Wirklichkeit und unterstreichen damit den Realitätsbezug des Dokumentarfilms, sondern sie tragen immer auch eine soziale, kulturelle Botschaft ins sich.

„Geographie ist als visuelle Kultur zu verstehen, was zur Folge hat, dass die Auseinandersetzung mit den Alltag generierenden geographischen Inhalten eine noch stärkere Notwendigkeit erfährt. Geographisches Wissen beruht jedoch nicht ausschließlich auf visuellen Informationen. Sondern kann und muss seinerseits als visuelle Kultur verstanden werden.

⁹³ Zimmermann, Stefan: „Filmgeographie“, In: *Mediengeographie. Theorie – Analyse – Diskussion*, Hg. Jörg Döring; Tristan Thielmann, Bielefeld: transcript, 2009, S. 291 – 315. S.295.

⁹⁴ Vgl. Zimmermann, Stefan: „Filmgeographie“, S.295.

⁹⁵ Zimmermann, Stefan: „Filmgeographie“, S.295.

⁹⁶ Zimmermann, Stefan: „Filmgeographie“, S.298.

⁹⁷ Miggelbrink, Judith: „Verortung im Bild“, In: *Mediengeographie. Theorie – Analyse – Diskussion*, Hg. Jörg Döring; Tristan Thielmann, Bielefeld: transcript, 2009, S. 179 – 203. S.195.

Bedeutende Träger und Multiplikatoren dieser kulturellen Dimension sind unter anderem Bilder, Fotos und Filme.“⁹⁸

Die durch Massenmedien in Umlauf gebrachten Bilder unterschiedlichster Geographien produzieren „gesellschaftliche Standards und Wahrnehmungsmuster“⁹⁹, auf die sich auch die Bilder des Dokumentarfilms beziehen können.

So bestätigt eine Studie der *New York Times* über die Bewohner der New Yorker Stadtteile die gelernten Verbindungen, die der Zuschauer mit einem Viertel wie Brooklyn assoziiert.

Die Studie zeigt über Stadtkarten die unterschiedliche Verteilung der sozialen Schichten, die Einkommensgrenzen und ethnischen Herkunft der Stadtbewohner, die man einer Grafik entnehmen kann:

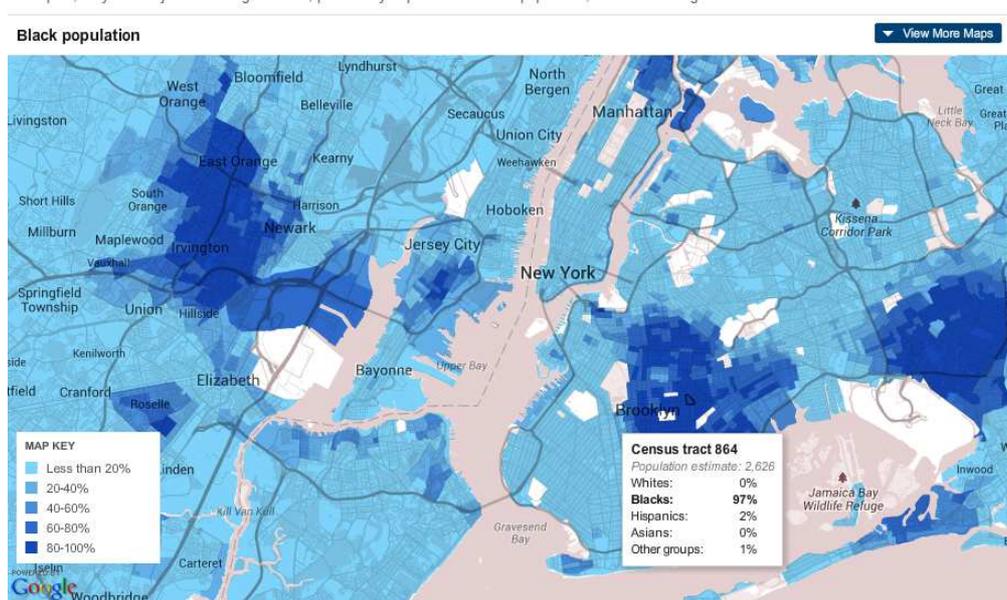


Abbildung 9 – New York, Brooklyn – Black population: 97%¹⁰⁰

Der Protagonist des Films *Charles Bradley: Soul of America* bewegt sich ausschließlich durch sein Heimatviertel Brooklyn, welches das Viertel New Yorks darstellt, wo bis zu 97% der Bewohner afroamerikanischer Herkunft sind. Diese bereits über kulturelles Wissen gelernte Information wird beim Zuschauer durch den starken Brooklyn-Bezug aufgerufen und in die Assoziationen für die soziale Verortung mit eingeschrieben. Doch geht man genauer auf die im Film gezeigten Straßennamen ein, so erfährt man, dass Charles in einem Sozialbau in der 131 Moorestreet wohnt. Nach näheren Recherchen entdeckt man, dass sich der Sitz des Plattenlabels nur ein paar Straßen weiter in der Troutman Street 15 befindet, was eine Gehdistanz von 15 Minuten zwischen den beiden Häusern darstellt. Sucht man nun in der

⁹⁸ Zimmermann, Stefan: „Filmgeographie“, S.293.

⁹⁹ Zimmermann, Stefan: „Filmgeographie“, S.294.

¹⁰⁰ Studie der New York Times, Quelle: <http://projects.nytimes.com/census/2010/explorer?ref=us>

Studie der New York Times nach dem exakten Wohnblock des Sängers, so entdeckt man, dass Charles entgegen des kulturellen Wissens der Zuschauer in einer Umgebung mit bis zu 70% hispanischen Bewohnern lebt und nur 30% afroamerikanischen Bewohnern.



¹⁰¹Abbildung 10 – Bushwick, Brooklyn, New York – Blacks: 30%, Hispanics: 70%

So wird also das kulturelle Wissen des Zuschauers genutzt, um das angestrebte soziale Milieu filmisch darzustellen, auch wenn dies nicht exakt den Wohndaten des Sängers entspricht.

Ebenso lässt sich durch den Bezug zu den Stadtvierteln die finanzielle Situation des Musikers, der in diesem Stadtviertel lebt, ableiten:

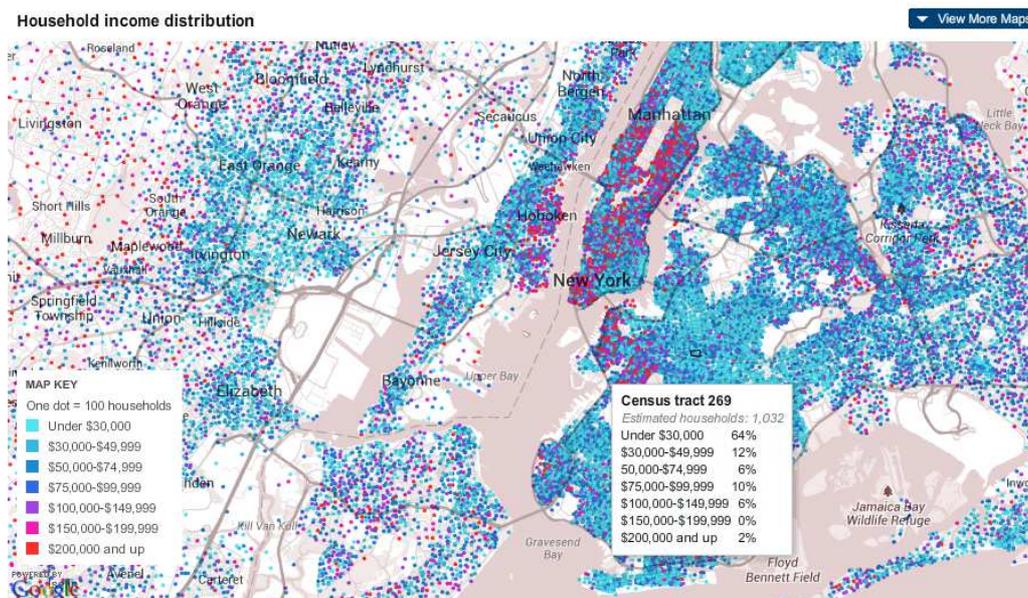


Abbildung 11 – Brooklyn, New York – household income distribution under \$30.000: 64%¹⁰²

¹⁰¹ Studie der New York Times, Quelle: <http://projects.nytimes.com/census/2010/explorer?ref=us>

¹⁰² Studie der New York Times, Quelle: <http://projects.nytimes.com/census/2010/explorer?ref=us>

Die Grafik zeigt, dass 64% der Bewohner des Stadtteils Brooklyn ein Haushaltseinkommen von unter \$ 30.000,- im Jahr haben. Bei genauer Straßenangabe steigt die Zahl sogar auf 70% an. Die gelernte und allgemein kommunizierte Darstellung Brooklyns als sozialer Brennpunkt wird im Film genutzt, um den Sänger als Hauptfigur zu gestalten und assoziativ zu verorten. Gegen Ende des Films begibt sich Charles erstmals im Film alleine an die Grenzen seines Viertels, um Flyer für sein bevorstehendes Konzert zu verteilen. Die Kamera fängt eine Hinweistafel mit der Aufschrift *Williamsburg Bridge*¹⁰³ ein. Die Williamsburg Bridge bildet eine Verbindung zum wohlhabenden Stadtteil Manhattan und kann als Symbol für Charles' bevorstehenden sozialen Aufstieg gesehen werden. Gerne wird in Filmen in und über New York die *Brooklyn Bridge* für diese Symbolik eingesetzt, da sie die erste und somit älteste Brücke New Yorks war. Die Analyse von 50 Filmen mit New York-Bezug zeigten Holger Majchrzak, dass die *Brooklyn Bridge* als „Symbol der Trennung wohlhabender und minderbegüterter Bürger“¹⁰⁴ in Filmen eingesetzt wird. Durch die personelle Stereotypisierung von Aufsteigern aus Brooklyn, die in Manhattan nach Erfolg streben, sieht Majchrzak eher die bestehenden ethnischen Grenzen in New York-Filmen thematisiert.¹⁰⁵ Dies ist ebenfalls ein interessanter Blickwinkel, den es auf den Film anzuwenden gilt, da Charles die Rolle des Aufsteigers aus Brooklyn aus einer sozial schwachen Schicht mit afroamerikanischer Herkunft einnimmt, während seine Bandkollegen vergleichsweise junge, jedoch bereits musikalisch etablierte, weiße Musiker sind, die den Sänger neu aufbauen. Interferierend mit Majchrzaks Thesen zum New York-Film ist auch, dass der öffentliche Personennahverkehr, also öffentliche Verkehrsmittel wie Busse und U-Bahnen, in der Stadtdarstellung dominiert.¹⁰⁶ Außerdem wird eines der von Majchrzak erwähnten wichtigsten Wahrzeichen New Yorks im Film eingesetzt. Das *Empire State Building*, das nun wieder als Erkennungszeichen New Yorks dient, nachdem es in den 70er Jahren vom *World Trade Center* in dieser Funktion abgelöst worden war.¹⁰⁷ Kurz vor Veröffentlichung des Albums wirft Charles nochmals einen Blick von außen auf New York und steht dabei auf der anderen Seite des Flusses, gegenüber des *Empire State Buildings*. (Siehe 3.1.1.Bildfeld, Abbildung 2)

¹⁰³ *Charles Bradley: Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video 57'33''

¹⁰⁴ Majchrzak, Holger: *Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film*, S. 169.

¹⁰⁵ Vgl. Majchrzak, Holger: *Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film*, S. 169

¹⁰⁶ Vgl. Majchrzak, Holger: *Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film*, S. 166

¹⁰⁷ Vgl. Majchrzak, Holger: *Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film*, S. 166

3.2.1.2 Detroit und Kapstadt und ihre Darstellung im Film

„Zu Anfang des 20. Jahrhunderts galt Detroit als eine der aufstrebenden US-amerikanischen Industriestädte, die vor allem durch ihren berühmten Bürger Henry Ford mitgeprägt und durch ihre wirtschaftsstarke Automobilindustrie als ‚Motor City‘ bezeichnet wurde.“¹⁰⁸ Durch die Ansiedelung vieler Automobilfabrikanten, zog es immer mehr Arbeiter unterschiedlichster ethnischer Herkünfte nach Detroit.

„Word of Ford’s high wages—along with Ford’s international recruiting efforts—turned the Motor City into one of the most racially and ethnically diverse places in America. The auto magnate recruited skilled artisans from the shipyards of Scotland and England and blue-collar workers from the rural Midwest, as well as workers from Mexico and Lebanon, and African Americans from the city’s rapidly growing population of southern migrants.“¹⁰⁹

Auch der Vater von Sixto Rodriguez kam aus Mexico nach Detroit, um als Arbeiter in einer der vielen Automobilfabriken zu arbeiten. 'The ‘Big Three’ auto firms—General Motors, Ford, and Chrysler—were all based in metropolitan Detroit.“¹¹⁰ Als sechster Sohn einer mexikanischen Immigrantenfamilie kam Sixto Rodriguez 1942 bereits in Detroit zur Welt.¹¹¹ Auch er arbeitete später in Autofabriken von Chrysler, um sich seinen Unterhalt zu verdienen. Doch später sattelte er auf die Arbeit an Baustellen um, da die Fabriken langsam zusperren. „Rodriguez arbeitete seither in verschiedenen Jobs, zumeist auf Baustellen, renovierte Häuser, tat alles, was getan werden musste, ohne Ansprüche zu stellen.“¹¹²

“By 1967, when Detroit erupted with one of the worst race riots in American history, the city had already lost tens of thousands of manufacturing jobs, had experienced massive white flight, and had seen many of its neighbourhoods (especially those that had been built in the shadow of the major automobile plants) gutted by depopulation and disinvestment.“¹¹³

¹⁰⁸ Quelle: POLYFILM: *Searching for Sugar Man. Ein Film von Malik Bendjelloul*. Wien: POLYFILM Pressemappe, o.J. S. 7

http://verleih.polyfilm.at/Searching_for_Sugarman/POLYFILM_PH_Searching_For_SugarMan.pdf

¹⁰⁹ Sugrue, Thomas J.: „Motor City: The Story of Detroit“, *The Gilder Lehrman Institute of American History*, o.J., <http://www.gilderlehrman.org/history-by-era/politics-reform/essays/motor-city-story-detroit>

¹¹⁰ Sugrue, Thomas J.: „Motor City: The Story of Detroit“, *The Gilder Lehrman Institute of American History*, o.J., <http://www.gilderlehrman.org/history-by-era/politics-reform/essays/motor-city-story-detroit>

¹¹¹ Vgl. Quelle: POLYFILM: *Searching for Sugar Man. Ein Film von Malik Bendjelloul*. Wien: POLYFILM Pressemappe, o.J.

¹¹² Quelle: POLYFILM: *Searching for Sugar Man. Ein Film von Malik Bendjelloul*. Wien: POLYFILM Pressemappe, o.J.

¹¹³ Sugrue, Thomas J.: „Motor City: The Story of Detroit“, *The Gilder Lehrman Institute of American History*, o.J., <http://www.gilderlehrman.org/history-by-era/politics-reform/essays/motor-city-story-detroit>

Nachdem er mit der Musik keinen Erfolg hatte, begann er politisch aktiv zu werden und sich für Obdachlose und Jugendliche aus sozial schwachen Schichten zu engagieren.¹¹⁴ Bis zu den 90er Jahren schwand die Bevölkerung Detroits immer mehr und zehrte an dem Stadtbild einer ehemaligen aufstrebenden Industriestadt.

“The Motor City was nearly completely abandoned by whites (who today comprise just a little over 10 percent of the city’s population). Metropolitan Detroit is still home to the Big Three headquarters, but the city’s population has plummeted to 886,000; its job base continues to shrink; and its skyline is now dominated by the rotting hulks of old factory buildings.”¹¹⁵

Zurückgeblieben aus dieser Zeit ist ein von Ruinen geprägtes Straßenbild mit leerstehenden Gebäuden und verwaisten Grundstücken.¹¹⁶ Dieser Verfall der Stadt prägt seit jeher die Musik der zahlreichen erfolgreichen Musiker aus Detroit.

“Die größte Stadt im Bundesstaat Michigan kann nicht nur auf ihre Geschichte als Herz der amerikanischen Automobilindustrie zurückblicken, sondern ist auch eine der profiliertesten Musikstädte der Popgeschichte. [...] Gleichzeitig ist die Stadt eine Region am Ende des industriellen Traums vom ewigen Wachstum, wie er das 20. Jahrhundert kennzeichnete. Die Motor City, das Hitsville, ein Ort des Aufbruchs und der Dynamik von einst ist inzwischen Sinnbild und Mahnmal der schrumpfenden Stadt von heute.“¹¹⁷

Im Film wird sowohl auf die wirtschaftlichen als auch auf die sozialen Zustände Detroits Bezug genommen. Lange Kamerafahrten durch die Stadt unterstreichen die Verlassenheit der Straßen und stellen die herrschende Menschenleere in Detroit dar. Der urbane Raum wird als kalte, raue Umgebung dargestellt, der die Lebensbedingungen für die darin lebenden Menschen schwer gestaltet. Auch auf die musikalische Geschichte Detroits wird durch ein Interview mit dem ehemaligen Geschäftsführer der Motown Record Company und späteren Gründer und Inhaber von Sussex Records, Clarence Avant, verwiesen. Er hatte zur damaligen Zeit das erste Album Rodriguez’ produziert und verkörpert eine ganze Ära der Musikgeschichte, die zu dieser Zeit in Detroit geschrieben wurde.

¹¹⁴ Vgl. Quelle: POLYFILM: *Searching for Sugar Man. Ein Film von Malik Bendjelloul*. Wien: POLYFILM Pressemappe, o.J. S.5

¹¹⁵ Sugrue, Thomas J.: „Motor City: The Story of Detroit“, *The Gilder Lehrman Institute of American History*, o.J., <http://www.gilderlehrman.org/history-by-era/politics-reform/essays/motor-city-story-detroit>

¹¹⁶ Vgl. Quelle: POLYFILM: *Searching for Sugar Man. Ein Film von Malik Bendjelloul*. Wien: POLYFILM Pressemappe, o.J. S.7.

¹¹⁷ „The Sould Of Detroit – Der Klang einer Stadt: Premiere bei ByteFM Themenwoche“, *ByteFM*, 06.03.2011, Quelle: <http://byte.fm/magazin/blog/2011/03/06/the-sound-of-detroit-der-klang-einer-stadt-die-bytefm-themenwoche/>

Die Darstellung Kapstadts wird ebenfalls durch eine musikalische Verbindung unterstützt und hauptsächlich als Kontrastpunkt zu Detroit eingesetzt.

Kapstadt wird besonders aufgrund seiner gesellschaftspolitischen Geschichte im Film thematisiert, die damals auch starke Auswirkungen auf die Musikverbreitung in Südafrika hatte. Archivaufnahmen zeigen die Stadt in einer Zeit der Revolution und des Umbruchs, um sie danach in aktuellen Aufnahmen als sonnige und friedliche Umgebung darzustellen. Durch Autofahrten entlang der Küste werden auch die Landschaften Südafrikas in Szene gesetzt. Beide Städte werden somit diametral dargestellt, was folglich Detroit indirekt als Antagonisten und Kapstadt als Protagonisten erscheinen lässt.

In *Searching for Sugar Man* erfährt der Zuschauer die Stadt Detroit über Kamerafahrten durch die Stadt. Fassaden von Bars und verlassenem Häusern wechseln einander ab und aus dem Off erzählen Zeitzeugen über die schwierigen Lebensbedingungen und über Sixtos hartes Leben in Detroit. Zu diesen Bildern und Erzählungen kommt die gesellschaftliche Konnotation der Stadt und ihrer Stadtviertel. So zeigt die Studie der New York Times die ethnische Bewohneraufteilung und die Einkommensgrenzen des Viertels Dearborn, das als einziges namentlich im Dokumentarfilm erwähnt wird.

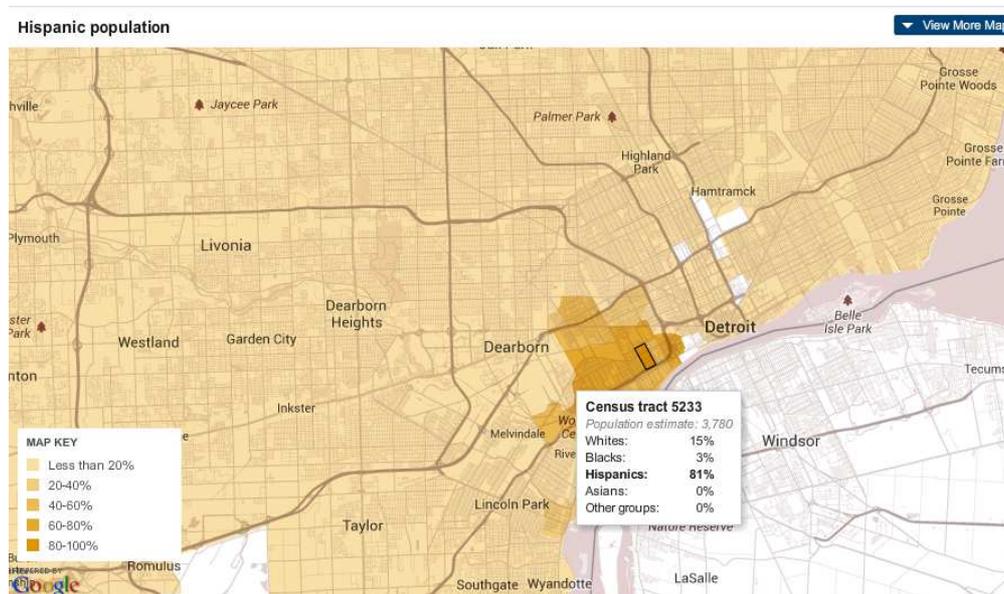


Abbildung 12 – Dearborn, Detroit – Hispanics: 81%¹¹⁸

Das Viertel Dearborn wird sowohl im Film als auch in einem Liedtext Rodriguez' erwähnt und lässt vermuten, dass der Sänger in dem Viertel mit bis zu 81% hispano-amerikanischer Bewohner auch selbst lebt.

¹¹⁸ Studie der New York Times, Quelle: <http://projects.nytimes.com/census/2010/explorer?ref=us>

Ebenso zeigt eine Grafik des Stadtteils Dearborn in Detroit das durchschnittliche Haushaltseinkommen der Bewohner:

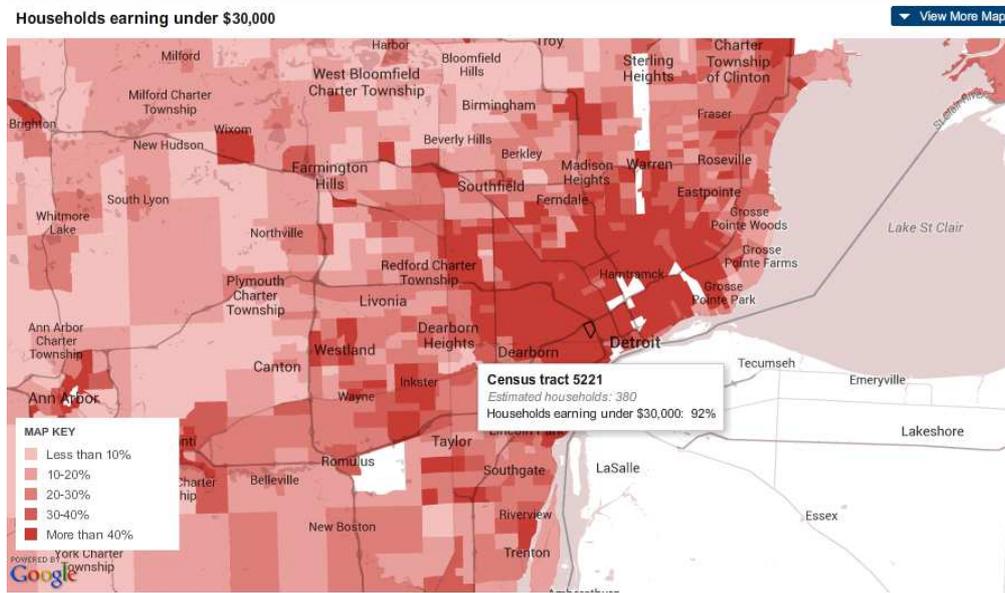


Abbildung 13 – Dearborn, Detroit – Households earning under \$ 30.000: 92%¹¹⁹

In Dearborn, Detroit verdienen 92% der Haushalte unter \$ 30.000,-. Dies zeigt, dass beide portraitierten Musiker aus den gleichen sozialen Verhältnissen stammen und gesellschaftlich einer der untersten Einkommensschichten angehören. So verwundert es vielleicht zu Beginn, dass Sixto Rodriguez in der Innenstadt Detroit's lebt und sich dort trotz seiner finanziellen Situation einen so zentralen Standort leisten kann. Doch liegt dieser Wohnstandort vermutlich in der Geschichte Detroit's begründet:

„Die Rassenaufstände von 1967 ließen die weißen Bewohner in die sicheren Vororte fliehen, was die Stadt in ein Getto mit geschrumpftem Steueraufkommen, heruntergekommenem Schulsystem und vielen anderen sozialen Problemen verwandelte. Sogar Motown Records, die berühmte Plattenfirma mit dem ganz eigenen Sound der Detroit'er Musiker, verließ die Stadt und zog nach Los Angeles.“¹²⁰

Die zuvor eingefügten Grafiken der New York Times dienen rein der Erklärung, mit welchem kulturellen Wissen und welchen Einschätzungen der Zuschauer - nach der Verortung der Musiker in diesen bestimmten Stadtvierteln - die Stellung der Musiker in der Gesellschaft und ihrer Lebenssituation einzuschätzen geneigt ist.

¹¹⁹ Studie der New York Times, Quelle: <http://projects.nytimes.com/census/2010/explorer?ref=us>

¹²⁰ McCormick, John: "Der Aufstieg und Fall der Motor City Detroit", *Die Welt*, 2008
<http://www.welt.de/motor/article1593227/Der-Aufstieg-und-Fall-der-Motor-City-Detroit.html>

3.2.2 Inszenierungen des urbanen Raums

Bei der Darstellung Detroits in *Searching for Sugar Man* wird stark mit der Farbe Rot und nebeligen Straßenansichten gespielt. Wie bereits im Abschnitt zur Farbgestaltung ausführlich analysiert, wirkt die rote Farbe, die wiederholend bei fast jeder Einstellung der Stadt auftritt, bedrohlich und verheißungsvoll. Der Nebel, der immer wieder bei Interviews im Hintergrund oder bei Straßenansichten durch die Straßen zieht, verursacht eine geheimnisvolle, raue Stimmung.

„Der aus den Kanalschächten aufsteigende Dampf und die im Dunst in den Konturen unscharf werdenden Hochhäuser vermitteln durch diese Aufnahmecharakteristik ein Klima der Bedrohung; die Stadt ist bildlich nicht zu durchschauen.“¹²¹

Durch den Nebel wird die Anmutung des Großstadtdschungels unterstützt und im Film auch gerne als visuelles Mittel eingesetzt, um Verschwörungstheorien von Interviewpartnern visuell zu untermalen. Die mystischen Erzählungen wirken, durch den visuellen Rahmen ergänzt, noch undurchsichtiger, da die Straßen Detroits durch den Nebel im Hintergrund verschleiert werden. Der verbale Kontext wird daher durch bildgestalterische Mittel im Architekturraum verstärkt, indem für die Interviews ein Bildausschnitt gewählt wird, der im Hintergrund aus den Kanalschächten aufsteigenden Dampf zeigt. Zudem werden die Interviews mit ehemaligen Barbesitzern und Stadtbewohnern – die den Sänger als wandelnden Mythos beschreiben - ausschließlich bei Nacht und Nebel auf den Straßen Detroits gedreht, was zusätzlich ein dunkles, kaltes Bild der Stadt transportiert. Dies ist besonders auffällig, da sämtliche anderen Interviews des Films in Innenräumen abgehalten werden, wodurch bei den Straßeninterviews auf eine gestalterische Intention geschlossen werden kann. Die Interviewplätze symbolisieren außerdem die frühere natürliche Umgebung des Sängers.

¹²¹ Majchrzak, Holger: *Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film*, S. 170



Abbildung 14¹²²



Abbildung 15¹²³

Beide Filme nutzen zudem Sirenen von Polizei- oder Rettungswägen, die bei Straßenansichten bedrohlich aus der Ferne zu hören sind und teilweise auch im Bildhintergrund sichtbar sind. Durch die Einbettung der Sirenen im Off, wird das Off im On sichtbar gemacht und kann damit die Bedrohlichkeit der Stadt auch in neutralen Situationen aufrecht erhalten.¹²⁴

Großzügige Kameranews über die Städte Detroit, Kapstadt und New York und Panoramaansichten schildern den urbanen Raum als „erhebendes Erlebnis“¹²⁵ und betonen die Macht seiner Größe im Vergleich zu den Hauptfiguren.

Die wichtigste Rolle spielen jedoch die *strukturellen Bezüge*¹²⁶, die in den urbanen Räumen zu finden sind. Sie verweisen nach Dieter Prokop durch die Definition des sozialen Status der Musiker - wie zum Beispiel des Berufs, der Nationalität und der Schicht - auf die gesellschaftliche Verankerung von Personen und Handlungen. Im Gegensatz zu Prokops These, dass es seit den 30er Jahren keine Filme mehr mit *strukturellen Bezügen* gebe¹²⁷, sprechen beide Filme bewusst diese strukturellen Bezüge an und versuchen einen realistischen, wenn nicht sogar gesellschaftskritischen Standpunkt zu vertreten.

Zudem werden diese Eindrücke durch verschiedene Gestaltungsmittel unterstrichen. So sieht man zu Beginn von *Charles Bradley: Soul of America* den Sänger ausschließlich bei Nacht unterwegs in den Straßen von Brooklyn und dabei die ersten beiden Male mit einem Krankenwagen im Einsatz im Hintergrund. Dies vermittelt eine bedrohliche Stimmung innerhalb dieses Stadtviertels, in dem sich der Musiker bewegt.

¹²² *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video 7'15''

¹²³ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video 9'45''

¹²⁴ Vgl. Frahm, Laura: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, S. 132.

¹²⁵ Mehnert, Hilmar: *Filmfotografie. Bildgestaltung. Lichtgestaltung. Farbgestaltung*, S.117.

¹²⁶ Prokop, Dieter: *Soziologie des Films*, Niewald [u.a.]: Luchterhand, 1970

¹²⁷ Vgl. Prokop, Dieter: *Soziologie des Films*, S. 25ff

Bei *Searching for Sugar Man* wird diese Stimmung vor allem durch den starken Kontrast zur zweiten Stadt, die eine wichtige Rolle für die Handlung des Films übernimmt, geschaffen. Während sich Kapstadt nach der Apartheid-Regierung zu einer sonnigen, weltoffenen Metropole entwickelt hat, scheint Detroit kalt und grau(sam) wie damals geblieben zu sein. Die Stadt wird sowohl durch die Kontrastierung zu Kapstadt und durch Interviews als hartes Pflaster dargestellt als auch in aktuellen Aufnahmen als große, brachliegende Industriemaschine bei kaltem, nebligem Wetter oder bei Nacht gezeigt. Was für den Zuschauer wiederum über die bildliche und textliche Ebene eine ungemütliche, beschwerliche Stadtstimmung kommuniziert.

Um die Städte zu Beginn der Filme einzuführen, greifen beide Filme auf unterschiedliche Gestaltungsmittel zurück. New York spielt anfangs rein die Rolle des Handlungsortes und so wird die Stadt selbst nur beiläufig eingeführt. Erst schrittweise erfährt man mehr über die Stadt und die Verbindung des Sängers zu ihr. Die Außenaufnahmen erfüllen daher zunächst eine rein registrierende Funktion¹²⁸ als Abbildung der Realität, die später zur besonderen Berücksichtigung des Milieus dient.¹²⁹ Wiederholend werden Straßenschilder mit den Straßennamen der gerade betretenen Stadtzonen abgefilmt, um eine exakte Verortung zu ermöglichen und einen stärkeren Bezug zu der Stadt herzustellen. *Searching for Sugar Man* muss den Sprung zwischen zwei sehr unterschiedlichen Städten lösen und schafft dies durch verschiedene Einführungen der Städte. Während Kapstadt, das im Film die Opposition von Detroit einnimmt, mit einer sonnigen Autofahrt entlang der Küste etabliert wird, sieht man Detroit - nach Detailaufnahmen einer dunklen 3D-Papierstadt - langsam in einer Totale der Stadt auflösen und durch einen *Establishing Shot* eingeführt werden. Die starken Unterschiede der Stadtdarstellung ziehen sich ebenfalls durch die Diegese und dauern den gesamten Film an.

3.2.3 Gebäude

Die Erfahrung und Erschließung der Bauten durch die Kamera vermitteln ein Bild der Lebensumstände der Protagonisten. So wird in *Charles Bradley: Soul of America* jedes Gebäude und jede Wohnung, die von einer für die Handlung relevanten Person bewohnt wird, beginnend durch eine Außenansicht mit fortschreitendem Eindringen in die Räumlichkeiten

¹²⁸ Vgl. Kracauer, Siegfried: „Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“. In: *Siegfried Kracauer Werke*, Hg. Inka Mülder-Bach, Bd 3, Frankfurt a.M.:Suhrkamp, 2005. S. 91.

¹²⁹ Vgl. Majchrzak, Holger: *Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film*, S. 162

des Gebäudes erschlossen. Abschließend werden meist die Auszeichnungen und Diplome der Bewohner des Raumes an den Wänden gezeigt. Durch die Räume bewegt sich der Film nur motiviert durch die Bewegung einer Figur. So wie der Film immer tiefer in die Geschichte des Musikers vordringt, so macht er dies auch beim Betreten eines neuen Gebäudes, (Mauer-)Schicht für (Mauer-)Schicht.

Beide Filme haben gemein, dass sich die Kamera in den einzelnen Gebäuden nur auf die Person darin fokussiert. Es wird nicht versucht, durch eine Totale einen Überblick über die Raumaufteilung und eine Orientierung im Raum zu schaffen.

„Dann trennt sich die Rede erneut vom Bild; sie entfaltet einen akustischen Raum, der die Kameraeinstellungen umschließt und zu einer Einheit verbindet, die sich vom architektonischen Raum abgelöst hat. Denn die Kamera etabliert keinen Handlungsraum, sondern zerlegt den Raum in unverbundene perspektivische Schnitte.“¹³⁰

Der Einsatz von Totalen dient daher meist dazu, den Zuschauer auf die räumlichen Zustände aufmerksam zu machen und auf die Lebensumstände hinzuweisen oder Kontraste zu betonen. (Siehe 3.1.1.Bildfeld, Abbildung 1)

Die Präsentation von Charles' Wohnverhältnissen beginnt vor einem heruntergekommenen Haus, dessen Eingang detailliert abgefilmt wurde und endet mit einer Großaufnahme eines Schildes mit der Aufschrift eines Unternehmens für Sozialwohnungen. Die Kamera tastet sich von der Hausfassade über die Aushängetafeln innerhalb des Gebäudes in den Hausflur bis in die Sozialwohnung des Sängers vor. So wird die aktuelle Wohnsituation der Hauptfigur eingeführt und dokumentiert. Innerhalb der Wohnung versorgen Detailaufnahmen von Auszeichnungen an den Wänden und aufgestellten Familienbildern den Zuschauer mit weiteren Informationen zu den realen Lebensbedingungen des Musikers.

Die ersten Bilder seiner Wohnumgebung zeigen eine verwitterte Tafel am Eingang zu Charles Sozialbaus, als Insert ist zu lesen „Housing Development. Brooklyn New York“.¹³¹

¹³⁰ Kappelhoff, Hermann: „Der Bildraum des Kinos: Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform.“ In: *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*, Hg. Gertrud Koch, Berlin: Vorwerk 8, 2005, S. 143.

¹³¹ *Charles Bradley: Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video 01'30''



Abbildung 16¹³²



Abbildung 17¹³³

Weitere Informationen über die Wohnsituation und die Wohnumstände des Protagonisten erhält der Zuschauer im Hauseingang, wo ein offener Brief an die Hausbewohner abgefilmt wird. So erfährt man in den ersten Minuten des Films neben dem Musikstil des Sängers ausschließlich private Details über sein Leben, was sehr schnell eine große Nähe zum Protagonisten des Dokumentarfilms aufbaut.

Diese Art der Einführung von neuen Räumlichkeiten setzt sich auf die gleiche Weise im Verlauf des Films fort und tastet sich somit gemeinsam mit dem Zuschauer bei jedem neuen Gebäude von außen immer weiter in die Tiefe. Im Raum selbst angekommen, konnte der Zuschauer bereits einige Informationen zur Lage und den Wohnumständen erfahren und damit seine Rückschlüsse auf die Bewohner ziehen.



Abbildung 18¹³⁴



Abbildung 19¹³⁵

Eine interessante Parallele zwischen den beiden Filmen zeigt sich in der Darstellung der Protagonisten in ihren Schlafräumen. Beide Bilder wirken kalt durch ihre weiße

¹³² Charles Bradley: *Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video 01'37''

¹³³ Charles Bradley: *Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video 01'49''

¹³⁴ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video 1h15'20''

¹³⁵ Charles Bradley: *Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video 03'25''

Ausleuchtung, die an das Licht einer Sparlampe erinnert, und scheinen sehr reduziert in ihren Farben zu sein. In den Räumen finden sich idente Farben, sie zeigen die Hauptfigur beim Ausführen alltäglicher Rituale. Trotz einiger Farben wirken die Bilder wie mit einem Grauschleier bedeckt, der die Sättigung der Farben entzieht. Die Hauptfigur befindet sich in der Bildmitte zentriert und hebt sich nicht durch Kontraste von ihrer Umgebung ab. Es ist keine Abstufung der Schärfegrade zwischen den Hauptfiguren und den Gegenständen, die sie umgeben, zu erkennen. Daraus lässt sich schließen, dass hier die Umgebung eine ebenso wichtige Stellung einnimmt wie die Person. Es soll das Umfeld des Musikers erfassbar gemacht werden, um auf die Lebensumstände der Person schließen zu können. Die Umgebung wirkt kalt und ungemütlich, was auch durch die vielen Kleidungsschichten suggeriert wird. Bei Abbildung 14 scheint es zudem so, als ob Charles in einer Mischform aus Baustelle und Abstellraum schlafen müsse und Abbildung 13 zeigt Sixto beim eigenhändigen Beheizen des kleinen Zimmers, das aussieht, als würde es sowohl als Schlafplatz als auch als Kochstelle dienen. Die Räume erinnern an Schlafstätten in Obdachlosenunterkünften, da auch die Einrichtung willkürlich bis zweckmäßig ist und über keinerlei liebevolle, wohnliche Details verfügt. Schmutz und Tristesse beherrschen die Wirkung der Bilder, diese wird durch die zentrierte Stellung der Protagonisten nochmals in ihrer Eintönigkeit gesteigert. Die identische Darstellung der Musiker in ihren privaten Lebensbereichen zeigt, dass beide Filme ihre Hauptfigur gleich positionieren wollen und auf eine emotionale Wirkung beim Zuschauer abzielen.

3.2.4 Erinnerungsräume

Beide Filme zeigen die Städte nicht von ihrer öffentlichen Seite, sondern ausschließlich durch die Augen des Musikers. Die Kamera durchstreift, den Protagonisten oder Erzählungen auf der Tonebene begleitend, den urbanen Raum und die Zuseher lernen dadurch die Stadt und die täglichen Wege der Musiker kennen. Gelegentlich sucht der Film bestimmte Plätze innerhalb der Stadt auf, die Schauplätze aus der Biografie der Musiker darstellen. Doch genauso werden Ortswechsel in andere Städte als Erinnerungsräume¹³⁶ für die Handlung eingesetzt, um auf einen früheren Punkt im Leben der Protagonisten zu verweisen. So werden

¹³⁶ Vgl. Beil, Benjamin: „Mindsapes. Erinnerungsräume im zeitgenössischen Film“, In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* Nr. 2, 2010, S. 4-18. http://www.rabbiteye.de/2010/2/beil_erinnerungsraeume.pdf

im Film bestimmte Räume und Erinnerungen auf narrativer Ebene verknüpft.¹³⁷ Anne Cornelia Kenneweg analysierte, wie Städte als Erinnerungsräume in der Literatur inszeniert und eingesetzt werden, und berücksichtigte dabei auch, dass bei der Inszenierung von Erinnerungen durch diese subjektive Wahrnehmung eines Ortes oder Raumes, ebenfalls der Zusammenhang mit Erzählsituationen und Figurenkonzeptionen zu beachten ist.¹³⁸ Auf die Definition der Erzähltypen der Filme, soll im nachfolgenden Abschnitt über den Filmraum näher eingegangen werden. Die Raumdarstellung in diesen Erinnerungsbildern folgt der Filmrealität und stellt damit die gängige Variante der Erinnerungsräume dar, ohne komplexe Raumkonstruktionen hervorzubringen. Die komplexeste Form der Erinnerungssequenz in den behandelten Filmen stellt das *Reenactment* dar, das nur sehr selten für die Vermittlung von Schlüsselerlebnissen in der Biografie der Musiker oder zur Erzeugung großer Emotionen eingesetzt wird.

Die Erzählungen der Musikerbiografien stellen auch gleichzeitig eine Reise durch die einzelnen Stadtgeschichten von New York, Detroit und Kapstadt dar und thematisieren, wenn mit der Biografie in Verbindung stehend, gesellschaftspolitische Entwicklungen der Städte in der Vergangenheit. Diese Erinnerungswelten sind meist assoziativ und räumlich mit der Filmrealität verknüpft und werden genutzt, um die Vergangenheit der Hauptfigur darzustellen. So spielen in den *Reenactments* von *Charles Bradley: Soul of America* zwei verschiedene Schauspieler den Musiker in seinen jeweiligen Altersabschnitten und befinden sich in der damaligen Erzählung, während diese mit der *Voice-over*-Stimme des Sängers unterlegt wird. Dies führt in der Erzählung während der *Reenactments* zu einer Trennung zwischen Erzähler und Figur, die im restlichen Film nicht herrscht. Die Einleitung dieser *Reenactments* geschieht durch ein langes Schwarzbild in Verbindung mit einem textlich passenden Lied des Sängers. Der Regisseur bedient sich dieser Erinnerungsräume nicht nur als filmische Darstellungsform von Subjektivität¹³⁹, sondern nutzt diese auch, um die starre biografische Erzählform aufzulockern.

Inhaltliche und stilistische Unterschiede in der Verschachtelung von Vergangenheit und Gegenwart und die Auflockerung der Erzählstruktur sind in *Searching for Sugar Man* zu finden. Durch Animationen, die den Musiker in seiner Vergangenheit darstellen, und durch die Platzierung alter Schwarz-Weiß-Fotografien, die wie eingefrorene Momente aus der Vergangenheit starr im Film montiert werden, entstehen abwechslungsreiche Bilder. Für die

¹³⁷ Beil, Benjamin: „Mindscapes. Erinnerungsräume im zeitgenössischen Film“
http://www.rabbiteye.de/2010/2/beil_erinnerungsraeume.pdf S. 4.

¹³⁸ Vgl. Kenneweg, Anne Cornelia: *Städte als Erinnerungsräume*, S.51

¹³⁹ Vgl. Beil, Benjamin: „Mindscapes. Erinnerungsräume im zeitgenössischen Film“
http://www.rabbiteye.de/2010/2/beil_erinnerungsraeume.pdf S.13

Thematisierung der Apartheid-Regierung werden zwei unterschiedliche Techniken angewendet. Einerseits wird auf Archivaufnahmen verschiedener Demonstrationen zurückgegriffen, andererseits zeigen Videos, die über eine *Homevideo*-Ästhetik verfügen, Ausschnitte des damaligen Alltags in Südafrika. Besonders für die Visualisierung der ersten Konzerte in Südafrika, nach dem Auffinden des Musikers, werden alte *Homevideos* der Töchter eingesetzt, die aus dem Zuschauerraum für die in Detroit gebliebenen Verwandten und Freunde aufgenommen wurden. Sie dienten bereits damals als Beweismittel und Erinnerungsdokument und sind auch im Film ein Beleg für den authentischen Realitätsbezug des Films.

„Ist es doch die mehr und mehr individualisierte Produktion direkt aufgezeichneter Bilder und Töne, auf die sich das postklassische Kino immer wieder bezieht, wenn es die alltägliche Realität zu treffen sucht.“¹⁴⁰

Die Erinnerungsbilder werden in beiden Filmen meist über konventionelle stilistische Transitionsmarkierungen, wie zum Beispiel auffällige Überblendungen und Schwarzbild, eingeleitet¹⁴¹, doch auch die Musik übernimmt dabei eine überleitende Funktion.

In der Beziehung der beiden Musiker zu ihrer jeweiligen Heimatstadt zeigt sich deutlich, wie der urbane Raum semantisiert wird und als Auslöser von Erinnerung fungiert.¹⁴² „Die Bewegung der Figuren im Raum, ihre Beziehung zu einzelnen mit Bedeutung aufgeladenen Orten“¹⁴³, wie etwa des Besuch des Hauses des Bruders in *Charles Bradley: Soul of America*, stellen den Zusammenhang zwischen Raumdarstellung und Figurenkonzeption her. Diese Inszenierung von Erinnerungen einzelner Figuren dient einerseits der Individualisierung und kann andererseits zur Vermittlung kollektiver Erfahrungen beitragen¹⁴⁴, wie in der Thematisierung der Apartheid in *Searching for Sugar Man*. Dies kann weiters beim Zuschauer eine Identifizierung mit der Hauptfigur auslösen oder die Zuordnung des Musikers zu bestimmten Eigenschaften und Bedeutungen erleichtern.

„So wird die Darstellung von Figurensubjektivität häufig entweder sehr eng – dann meist auf eine subjektive Kamera beschränkt – oder sehr weit – im Sinne einer generellen empathischen Bindung an eine Figur gefasst.“¹⁴⁵

¹⁴⁰ Kappelhoff, Hermann: „Der Bildraum des Kinos. Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform.“ S.147.

¹⁴¹ Vgl. Beil, Benjamin: „Mindscales. Erinnerungsräume im zeitgenössischen Film“ http://www.rabbiteye.de/2010/2/beil_erinnerungsraeume.pdf S.13

¹⁴² Vgl. Kenneweg, Anne Cornelia: *Städte als Erinnerungsräume*, S.246

¹⁴³ Kenneweg, Anne Cornelia: *Städte als Erinnerungsräume*, S. 246

¹⁴⁴ Kenneweg, Anne Cornelia: *Städte als Erinnerungsräume*, S. 246

¹⁴⁵ Vgl. Beil, Benjamin: „Mindscales. Erinnerungsräume im zeitgenössischen Film“ http://www.rabbiteye.de/2010/2/beil_erinnerungsraeume.pdf S.11.

Beide ausgewählten Filme zielen auf die Darstellung von Figurenspektivität im weiteren Sinne, also durch die generelle empathische Bindung an die Protagonisten, ab.

Die Figuren in Erinnerungsräumen sind nach Kenneweg durch „ihre (Selbst-)Verortung in der Stadt und durch die Stadt, die Reflexion individueller Entwicklungsprozesse und innerer wie äußerer Konflikte“¹⁴⁶ stark mit dem urbanen Raum verbunden, sodass eine Auseinandersetzung der Figuren mit Weltbildern, Lebensauffassungen oder politischen Überzeugungen kaum vermeidbar ist.¹⁴⁷ Selbst wenn *Searching for Sugar Man* eine stärkere politische und gesellschaftskritische Grundhaltung verkörpert, so ist doch auch *Charles Bradley: Soul of America* als Portrait aktueller Lebensmodelle zu lesen, das den Zuschauer auf Unrecht und Missstände in der Gesellschaft hinweisen will und damit gleichzeitig für Gerechtigkeit sorgen möchte.

3.2.5 Gegenstände

Da das Hauptmotiv beider Filme stets das Lebewesen, der Musiker, ist, bilden die Gegenstände nur die Hilfsmittel zur Darstellung der Person. Laut Bruno Latour soll mit der Akteur-Netzwerk-Theorie das Soziale nicht mehr alleine dem handelnden Menschen zugeschrieben werden, sondern auch den in die Handlungen eingebundenen Objekten. Er will die Objekte in den normalen Handlungsverlauf zurückbringen, da soziales Handeln „auf verschiedene Akteurstypen verlagert und delegiert [wird], die fähig sind, das Handeln durch andere Aktionsmode, andere Typen von Materialien zu transportieren.“¹⁴⁸ und somit die soziale Handlung weitertragen. Daher ist für Latour „jedes Ding, das eine gegebene Situation verändert, indem es einen Unterschied macht, ein Akteur – oder, wenn es noch keine Figuration hat, ein Aktant.“¹⁴⁹ Auf die Objekte in den Filmen angewandt ergibt das, dass die portraitierten Personen, wenn sie eine Handlungsbeziehung mit einem Objekt eingehen, mit diesem Objekt gemeinsam eine soziale Handlung ausführen und sich somit zu einem neuen sozialen Gefüge verändern. Diese Objekte sind nach Latour also „Akteure oder genauer

¹⁴⁶ Kenneweg, Anne Cornelia: *Städte als Erinnerungsräume*, S. 246.

¹⁴⁷ Vgl. Kenneweg, Anne Cornelia: *Städte als Erinnerungsräume*,

¹⁴⁸ Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2010. S. 122.

¹⁴⁹ Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, S. 123.

Beteiligte am Handlungsverlauf, die darauf warten, eine Figuration zu erhalten.“¹⁵⁰. Latour und die Akteur-Netzwerk-Theorie vertreten daher die Meinung, dass Objekte mit menschlichem sozialen Handeln verknüpfbar sind und meist am Ursprung sozialer Aktivität stehen, da sie dem Menschen ermöglichen oder erleichtern, diese soziale Handlung auszuführen.¹⁵¹

So ist Sixto Rodriguez im Interview ein verschlossener Einzelgänger bis er zu seiner Gitarre greift und sich als Musiker zeigt. Mit seinem Instrument und seiner Musik genießt er es unter Menschen und auf großen Bühnen zu sein und legt seine Scheu ab.

Bezogen auf die Akteur-Netzwerk-Theorie bedeutet das, dass der Sänger, wenn er im Film einen bestimmten Gegenstand benutzt, um eine Handlung durchzuführen, gleichzeitig eine soziale Verbindung mit diesem Gegenstand eingeht. Die Akteur-Netzwerk-Theorie definiert das Soziale neu, indem sie das Soziale als etwas Fluides versteht, das nur sichtbar wird, wenn neue Assoziationen geschaffen werden.¹⁵² Definieren wir die in den Filmen vorkommenden Objekte folglich als soziale Handlungsträger, so vermitteln dem Zuschauer auch diese Objekte in der Anwendung durch die Hauptfigur ein soziales Bild des portraitierten Sängers. Die Objekte üben demzufolge Effekte auf die anderen Handlungsträger, also den Sänger, aus, indem zum Beispiel die Gitarre es dem Sänger Sixto Rodriguez ermöglicht, sein zurückhaltendes Wesen abzulegen und auf einer Bühne vor vielen Menschen aufzutreten.¹⁵³ Sie treten im Film somit als Mittler zwischen der Hauptfigur und dem Zuschauer auf, die die Hauptfiguren dazu bringen, bestimmte Handlungen, die eine soziale Botschaft implizieren können, auszuführen. Nur für die Dauer dieser Handlung gehen Sänger und Objekt miteinander eine Handlungsbeziehung ein, denn „[...] Objekte scheinen nur *momentan* miteinander oder mit sozialen Bindungen assoziierbar.“¹⁵⁴

Bei Charles Bradley werden die Küchenutensilien genutzt, um ihn in seinem erlernten Beruf zu zeigen. In der Küche übernimmt er die Verantwortung und beherrscht jede Bewegung und Aktion. Im Studio mit seiner Band sieht man seine Verunsicherung, nur mit seiner Stimme ausgestattet orientiert er sich an den Anleitungen der Band und hat seine Mühe damit, selbst

¹⁵⁰ Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, S. 124.

¹⁵¹ Vgl. Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, S. 109. – 150.

¹⁵² Vgl. Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, S. 136.

¹⁵³ Vgl. Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, S. 109 – 150.

¹⁵⁴ Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, S. 138.

die Führung zu übernehmen. Man kann erkennen, dass er den Beruf Koch erlernt hat und der Beruf des Sängers sein Talent ist. Angewendet auf die Akteur-Netzwerk-Theorie könnte man auch meinen, dass ihm in der Küche die Küchengegenstände die Transformation zum Koch erleichtern, während er als Sänger kein Instrument oder Objekt verwenden kann, um diese Handlung zu vollziehen.

„Selbst die alltäglichsten, traditionellsten und stummsten Werkzeuge hören auf, für selbstverständlich gehalten zu werden, wenn sich ihnen Nutzer nähern, die durch *Distanz* ungeschickt und unwissend geworden sind – zeitliche Distanz wie in der Archäologie, räumliche Distanz wie in der Ethnologie, Distanz in der Geschicklichkeit beim Lernen.“¹⁵⁵

Dieser Prozess des Sichtbarmachens der Aktivität eines Objektes ist zum Beispiel in den Unterrichtsstunden von Charles Bradley erkennbar, in denen er durch ein Blatt Papier mit Schulaufgaben und einem Stift das Lesen und Schreiben erlernt. Die beiden Objekte sind alltägliche Utensilien, die dem Sänger ermöglichen sollen seine eigenen Texte schreiben zu können. „Hier werden Objekte zu Mittlern, zumindest für eine Weile, bevor sie bald wieder verschwinden, durch Know-how, Gewöhnung oder weil sie wieder außer Gebrauch kommen.“¹⁵⁶

Weitere Beispiele, wo ein Objekt als Mittler und Handlungsursprung in Erscheinung tritt, ist in der Erzählung der Suche nach Sixto Rodriguez zu finden, wo Objekte wie eine Milchpackung, ein CD-Covertext, ein Computer und ein Telefon wesentlich am letztendlichen Fund des Sängers beteiligt waren.

Die Gegenstände der Filme werden somit meist rein aufgrund ihrer Funktion eingesetzt und haben selten den symbolischen Wert einer Requisite wie im Spielfilm. Das Interesse der Filme gilt den Personen und ihren Charakteren, die möglichst authentisch und detailliert dokumentiert werden sollen. Durch die Handlungen, die die Sänger mit den verschiedenen Objekten ausführen, zeigen sie dem Zuschauer verschiedene soziale Handlungen und unterschiedliche Seiten von sich. Fotografien oder Diplome werden zusätzlich instrumentalisiert und als Verweise auf die Alltagswirklichkeit integriert.

„Der Rahmen eines Gemäldes oder einer Fotografie umfasst den Ausschnitt eines eigenen Raum-Zeit-Kontinuums. Innerhalb einer Einstellung werden

¹⁵⁵ Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, S. 139.

¹⁵⁶ Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, S. 139.

innerhalb eines Raumes in einer Zeit auf andere Orte und Zeiten, auf frühere Beziehungen und Freundschaften, auf ehemalige Träume und Ziele etc. verwiesen, die auf das Aktualbild, also auf das Aktualgeschehen, auf Ist-Zustand und Ist-Verhältnisse von Figur, Ort und Zeit wirken.“¹⁵⁷

Besonders für den Dokumentarfilm bilden sie eine wichtige Instanz als Dokument der Vergangenheit und helfen vergangene Ereignisse nachzuweisen oder zu thematisieren. Die Fotografien werden sowohl als Gegenstände in verschiedenen Räumlichkeiten abgebildet aber auch in der Montage als filmisches Mittel eingearbeitet.

Das Telefon übernimmt in beiden Filmen die Funktion des Handlungsantriebs. In *Charles Bradley: Soul of America* werden durch Telefonate Neuigkeiten und Probleme direkt vor der Kamera übermittelt und die Reaktionen des Sängers beobachtet. Wird während des Telefonats nur die Stimme des Sängers, da er im Off sichtbar ist, auf der Tonebene vermittelt, so wendet sich der Sänger danach dem Interviewer zu und erzählt die Fakten des Telefonats. Dies wird im Film zweimal für eine grundlegende Wende der Erzählung eingesetzt. Beim ersten Telefonat werden finanzielle Probleme des Sängers am Telefon besprochen, die danach auch im Interview zur Sprache kommen. Bei dieser Szene handelt es sich um den Tiefpunkt des Films, da Charles an den Schulden seiner Mutter zu scheitern droht (Abbildung 15). Das zweite Telefonat erbringt die große Wende ins Positive in Charles Karriere (Abbildung 16). Er erfährt, dass ein Zeitungsartikel über ihn in der New York Post zu finden sei, was den Beginn seiner öffentlichen Wahrnehmung kennzeichnet.



Abbildung 20¹⁵⁸



Abbildung 21¹⁵⁹

¹⁵⁷ Borschtschow, Rebecca: "Bild im Rahmen, Rahmen im Bild. Überlegungen zu einer bildwissenschaftlichen Frage", S.79. http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuItem=miArchive&showIssue=54

¹⁵⁸ *Charles Bradley: Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video 46'48''

¹⁵⁹ *Charles Bradley: Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video 52'22''

In der Handlung zu verschiedenen Zeitpunkten eingesetzt, fällt jedoch bei der Gegenüberstellung des negativen und des positiven Telefonats auf, dass es sich nach der Kleidung des Sängers um den gleichen Drehtag handeln muss. Die Szenen liegen zwar nur etwa sechs Filmminuten auseinander, jedoch wendet sich in dieser Zeit die Handlung vom Tiefpunkt zum Guten. Der Regisseur hat somit gestaltend in den filmischen Verlauf der Handlung eingegriffen, um die Spannung des Zuschauers und die Dramatik der prekären finanziellen Situation zu Gunsten des Handlungsverlaufes auszureizen.

„Auf der einen Seite schließt der Dokumentarfilm-Regisseur die Handlung aus, um in der Lage zu sein, sein Objektiv auf die Welt zu öffnen; auf der andern drängt es ihn, aus genau demselben Grunde dramatische Aktion wieder einzuführen.“¹⁶⁰

Kracauer geht bereits früh davon aus, dass „die Mehrzahl der existierenden Dokumentarfilme von einer beständigen Tendenz zur Dramatisierung“¹⁶¹ zeugen.

Auch in *Searching for Sugar Man* übernimmt das Telefon eine schicksalhafte Funktion, die die Suche nach dem Musiker vorantreibt. Es ermöglichte den Suchenden sich zu mobilisieren und auch Verbindung zu anderen Kontinenten für die Suche zu nutzen. Der Verlauf der damaligen Telefonate wird von beiden Seiten nacherzählt und mit den dabei empfundenen Gefühlen und Gedankengängen ergänzt und nachvollziehbar gemacht. Bildlich wird die Situation über schnelle Schnitte zwischen den beiden erzählenden Telefonierenden und kurze, verschwommene *Reenactment*-Bilder gelöst.

3.2.6 Kostüme

Die Kleidung der Musiker versorgt den Zuschauer mit einigen Informationen zu Musikstil oder sozialem Hintergrund. Da davon auszugehen ist, dass es sich im Dokumentarfilm nicht um ein klassisches Filmkostüm handelt, sondern um die Privatkleidung der Musiker, soll hier die Kleidung auf ihre soziale Kodierung hin untersucht werden. Die nonverbale Kommunikationsfunktion und die Selbstinszenierung durch Kleidung werden dabei als Grundlage der Analyse berücksichtigt.

¹⁶⁰ Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S.283.

¹⁶¹ Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, S.284.

„Kleidung ist zugleich eine kulturelle Praktik, die eine Hülle für die Außenwelt vermittelt. An der Kleidung als Medium haften die Spuren gesellschaftlicher Identität und des Ausdrucks von Individualität und Selbstwertgefühl.“¹⁶²

Die Musiker können durch ihre Kleidung innerhalb des Dokumentarfilms die symbolische Wirkung der Kleidung nutzen und sich damit auf gesellschaftliche Konditionen und Zuordnungen beziehen.

So wird der Soul-Sänger Charles Bradley im Film *Charles Bradley: Soul of America* durch eine Aufnahme von Charles in einer James-Brown-Verkleidung erstmals eingeführt und verortet den Musiker damit umgehend im beabsichtigten Musik-Genre. Ohne ihn selbst bei einem Konzert gesehen zu haben, weiß der Zuschauer bereits nach den ersten fünf Sekunden des Films in welchem Genre sich der Sänger bewegt.

Im weiteren Verlauf des Films wird der Sänger bei seinen Auftritten oftmals in einem Blaumann gezeigt, der auch für das große Albumveröffentlichungs-Konzert vom Sänger selbst umgestaltet wird. Dieser Blaumann symbolisiert Charles' soziale Herkunft, da der Blaumann kulturell als Arbeitsbekleidung der Arbeiterklasse kodiert ist.

„Bis in die Neuzeit entsprechen die Kleiderregeln den starren Zuordnungen der gesellschaftlichen Machtpositionen und Rangordnungen. Kleidung markiert eindeutig den sozialen Status.“¹⁶³

Diese Kodierung wird am Ende des Films auch passend genutzt, um den karrieretechnischen und sozialen Aufstieg des Sängers zu versinnbildlichen, da für seinen großen Auftritt der Blaumann mit Pailletten verziert und somit aufwendiger gestaltet wird. Diese Veränderung des Kostüms symbolisiert gleichzeitig die Verwandlung des Sängers zu einem Star, die er im Film durchläuft. Zudem wird die Loslösung von Charles' Künstleridentität als James-Brown-Imitator oftmals thematisiert und resultiert nach langen Verhandlungen in dem Entschluss für eine eigene Identität als Sänger. So begleitet die Kamera den Sänger auch, als er sich eine neue Frisur - die nicht mehr als Hauptziel hat, der von James Brown zu ähneln - schneiden lässt.

¹⁶² Franzen, Jutta: *Spurensuche: Dressed for Success. Spiegel und Kleidung als Medien der Selbstinszenierung* (Tagung Mediologie als Methode Humboldt-Universität Berlin 17.-19.Mai 2007) http://www.digitaldiva.de/labor/reinigung/juttafranzen_kleidung07_05_17.pdf

¹⁶³ Franzen, Jutta, zitiert aus Svendsen Lars *A Fashion Philosophy*, London: Reaktion Books, 2006, S.37, In: *Spurensuche: Dressed for Success. Spiegel und Kleidung als Medien der Selbstinszenierung*, S. 7. http://www.digitaldiva.de/labor/reinigung/juttafranzen_kleidung07_05_17.pdf



Abbildung 22¹⁶⁴

Diese Szene ist in der Handlung des Films gleichzusetzen mit einem Meilenstein auf dem Weg zu Charles' Verwandlung zu einem eigenständigen Sänger. Er muss sich dafür entschließen, die Maske von James Brown abzulegen, die ihm die letzten 42 Jahre Auftritte gesichert hat, um als autonomer Musiker Erfolg zu haben.

Ebenso kann die Mutter des Sängers auf ihre Kleidung hin gelesen werden. Dass die Mutter meist in kindlicher Kleidung gezeigt wird, die an die Kleidung eines Säuglings erinnert, kann auf ihre Rolle im Leben ihres Sohnes zurückgeführt werden. Sie stellt die größte Belastung im Leben des Musikers dar, da er für sie sorgen und sie erhalten muss. Ihre Position ist somit gleichzusetzen mit der eines Neugeborenen, das versorgt und gepflegt werden muss.

Searching for Sugar Man zeigt den Sänger Sixto Rodriguez oftmals in schwarzer Kleidung oder auch im Anzug. Der Anzug bildet einen starken Kontrast zu der sozialen Herkunft des Sängers und verkörpert gleichzeitig sein lebenslanges Streben nach höheren Bildungsmöglichkeiten und besseren Karrierechancen. Der Sänger studierte Philosophie und versuchte nach seiner gescheiterten Musikkarriere durch eine Kandidatur Bürgermeister von Detroit zu werden. Der Anzug steht somit für die Ambitionen des Sängers und sein politisches Engagement.

Eine andere Seite bringt der Sänger durch seine schwarze Kleidung zum Ausdruck, die an die intellektuelle Seite und die poetischen Texte seiner Lieder anknüpft. Schwarz wird in seiner psychologischen Wirkung als Farbe der Individualität gesehen: „Als Farbe der Abgrenzung ist schwarze Kleidung bei allen Gruppen populär, die sich jenseits der Masse, jenseits der Werte

¹⁶⁴ *Charles Bradley: Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video 27'33''

der Anpassung sehen wollen.“¹⁶⁵ Für den Regisseur des Films zählte die schwarze Kleidung zu den typischen Rockstar-Attributen: „The way he looked: completely this rockstar-guy, he was dressed in black.“¹⁶⁶

Die Kleidung verstärkt die Wirkung des angestrebten sozialen Typus, der vom Musiker dargestellt werden soll. Beide Musiker verkörpern Männer aus einkommensschwachen Gesellschaftsschichten, die als Helden der Alltagswirklichkeit inszeniert werden.

3.3 Der Filmraum

Bei Rohmers Filmraum handelt es sich um den Erzählraum, die Narration. Gérard Genette unterscheidet bei der Erzählung drei Begriffe.¹⁶⁷ Die Erzählung bezeichnet im ersten Begriff die narrative Aussage, also „den mündlichen oder schriftlichen Diskurs [discours], der von einem Ereignis oder einer Reihe von Ereignissen berichtet“¹⁶⁸. Beim zweiten Begriff benennt die Erzählung „die Abfolge der realen oder fiktiven Ereignisse [...] und ihre Beziehungen zueinander [...]“¹⁶⁹. Im dritten Sinne wird unter Erzählung „der Akt der Narration selber“¹⁷⁰ bezeichnet. So unterscheidet er letztendlich zwischen der Erzählung als Text, der Geschichte als Abfolge der Ereignisse und der Narration als Erzählinstanz.¹⁷¹ In folgendem Abschnitt soll vor allem auf die Filmstruktur und -montage eingegangen werden und sollen die narrativen Strategien der Filme untersucht werden.

Beide Filme entstehen aus einem Wechselspiel von Vergangenheit und Gegenwart und wechseln durchgehend zwischen zwei Zeitdimensionen und verschiedenen Handlungsorten.

¹⁶⁵ Heller, Eva: *Wie Farben Wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*, S. 101.

¹⁶⁶ „Extras“, *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 11'38''

¹⁶⁷ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*, 2.Auflage, München: Fink, 1998, S. 15

¹⁶⁸ Genette, Gérard: *Die Erzählung*, S. 15

¹⁶⁹ Genette, Gérard: *Die Erzählung*, S. 15

¹⁷⁰ Genette, Gérard: *Die Erzählung*, S. 15

¹⁷¹ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*, S. 16

3.3.1 Handlungsstränge

Charles Bradley: Soul of America verfolgt zwei Handlungsstränge, die in verschiedenen Zeiten spielen. Als Haupthandlung begleitet das Kamerateam einen Soul-Sänger ab seinem 62. Geburtstag auf dem Weg zur Veröffentlichung seines Debütalbums. Er wird bei Proben und Auftritten begleitet und seine Produzenten und seine Band erzählen über die künstlerische Zusammenarbeit mit dem Sänger und geben einen kleinen Einblick in den Ablauf der Vorbereitungen. Der zweite Handlungsstrang fließt durch verschiedene Stilmittel in den Haupthandlungsstrang mit ein. Er behandelt die Vergangenheit des Sängers und zeigt dazu Orte und Interviews mit Familienmitgliedern, die seine Vergangenheit repräsentieren und erzählen. Auch *Reenactments* werden genutzt, um Schlüsselmomente in Charles' Vergangenheit darzustellen.

Der Film *Searching for Sugar Man* teilt sich ebenfalls in zwei Handlungsstränge auf. Der erste Handlungsstrang wird aus der subjektiven Sicht des Plattenladenbesitzers Sugar erzählt, der seine Suche nach dem Sänger Sixto Rodriguez rekonstruiert. Bei dieser Erzählung werden ehemalige Produzenten und Mitsuchende interviewt, während der zweite Handlungsstrang vor allem vom bisherigen Lebensweg des Sängers und seinem beschwerlichen Leben in Detroit erzählt. Die Erzählung des zweiten Handlungsstrangs wird in erster Linie von den Töchtern des Sängers und ehemaligen Arbeitskollegen übernommen und ergänzt den ersten Handlungsstrang chronologisch.

Durch die zahlreichen Zeit- und Raumsprünge der Filme, müssen über die Montage weiche Übergänge geschaffen werden, um dem Zuschauer die Orientierung im Film zu ermöglichen. Besonders auffällig ist, dass beide Filme oftmals Stadtpanoramen einsetzen, um sowohl einen zeitlichen als auch einen räumlichen Übergang zu markieren.

3.3.2 Musikeinsatz der Filmmusik

Zur Rezeption und Interpretation der in den Filmen eingesetzten Lieder, muss nach Werner Faulstich berücksichtigt werden, dass sich Musik „auf einem bestimmten Markt und – in Gesellschaft“¹⁷² abspielt. „Die Analyse eines Popsongs lässt [sic!] sich damit auch auf jenen globalen Kontext ein, in dem der Song produziert wurde und rezipiert wird, sprich: auf seinen

¹⁷² Faulstich, Werner: *Rock-Pop-Beat-Folk. Grundlagen der Textmusik-Analyse*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1987, S. 176.

geschichtlichen Kontext.“¹⁷³ Hier soll vor allem der filmische und gesellschaftliche Kontext des Musikeinsatzes und dessen Funktion in den ausgewählten Dokumentarfilmen thematisiert werden. Die in *Searching for Sugar Man* eingesetzten Lieder von Sixto Rodriguez verfügen über eine besondere historische Bedeutung, die im Dokumentarfilm ebenfalls thematisiert wird und einen wesentlichen Teil des Films ausmacht. Das erste Album von Sixto Rodriguez wurde 1970 in den USA veröffentlicht und kam 1971 nach Südafrika, wo es Teil der Anti-Apartheids-Bewegung der weißen, südafrikanischen Mittelschicht wurde.¹⁷⁴ So kam es dazu, dass die Schallplatte aufgrund ihrer Liedtexte, die sowohl gesellschaftskritisch waren als auch auf Drogenkonsum verwiesen, von den Zensurbehörden auf den Index gesetzt und somit für die Bevölkerung verboten wurde.¹⁷⁵ Ein Besuch des Archivs zensierter Sachmittel in Johannesburg im Film zeigt zensierte Schallplatten aus der Zeit der Apartheid. Unter vielen anderen Sachmitteln werden auch die damals zensierten Musikalben von Rodriguez verwaltet, aus deren Liedtexten die Archivarin die besonders problematischen Textstellen vorliest:



Abbildung 23¹⁷⁶ hier inklusive deutschem Untertitel, um den als problematisch angesehenen Liedtext-Ausschnitt anzuzeigen.

Eine ehemalige Apartheid Archivarin liest in den Unterlagen, die als besonders problematisch eingestuft Textzeilen aus dem Lied *Sugar Man* vor und demonstriert, was mit den damaligen zensierten Platten gemacht wurde, um sie unbenutzbar zu machen – sie wurden zerkratzt. Anschließend zeigt die Archivarin die zerkratzte Platte und eine anschließende Archivaufnahme bestätigt nochmals das Vorgehen der Zensurbehörden.

¹⁷³ Faulstich, Werner: *Rock-Pop-Beat-Folk. Grundlagen der Textmusik-Analyse*, S. 176.

¹⁷⁴ Vgl. *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video

¹⁷⁵ Vgl. *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video

¹⁷⁶ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 23'34'



Abbildung 24¹⁷⁷



Abbildung 25¹⁷⁸ Schwarz-Weiß-Archivaufnahme

Die nach Werner Faulstich für die Popsong-Analyse so wichtige historische Einordnung von Liedern findet in *Searching for Sugar Man* in zwei verschiedenen Themenwelten statt.¹⁷⁹

Neben der starken Verbindung zur Anti-Apartheid-Bewegung stehen die Lieder Rodriguez' auch für die amerikanische Folkszene der siebziger Jahre und damit für den Abstieg Detroits als blühende Automobilmetropole. So führt Detroit 2013 die Forbes Liste von *America's Most Miserable Cities 2013*¹⁸⁰ an und führte auch bis 2012 die Liste *America's Most Dangerous Cities 2012*¹⁸¹ an. Die Liedtexte stehen in ihrem historischen Zusammenhang somit für zwei gesellschaftliche Umbrüche zweier Länder und symbolisieren den Ärger, den Zustand und die Rebellion der Gesellschaft zu dem damaligen Zeitpunkt.

Die unterschiedlichen Handlungsorte und Handlungszeiträume werden in beiden Filmen über verschiedene Montagetechniken miteinander verbunden. Da es sich um Musikdokumentarfilme handelt, bildet zweifellos die Musik der Sänger die gängigste Überleitung. Wird sie in *Charles Bradley: Soul of America* vor allem auch als Mittel der Emotionalisierung eingesetzt, so übernimmt die Musik bei *Searching for Sugar Man* eine reflexive, gesellschaftskritische, kommentierende Haltung, die die Archivbilder in einen gesellschaftspolitischen Kontext stellt.

Die Musik in *Charles Bradley: Soul of America* nimmt eine ergänzende Rolle zur Bild- und Tonebene ein. Es werden hauptsächlich Lieder des Sängers verwendet, die intradiegetisch in die Erzählung eingefügt werden. Folglich wird der Sänger bei jedem Lied selbst beim Singen im Studio, bei Proben oder Auftritten gezeigt. Das Lied führt meist tiefer in die zuvor

¹⁷⁷ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 24'11''

¹⁷⁸ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 24'21''

¹⁷⁹ Vgl. Faulstich, Werner: *Rock-Pop-Beat-Folk. Grundlagen der Textmusik-Analyse*, S. 179.

¹⁸⁰ Forbes Magazine, *America's Most Miserable Cities 2013*, Quelle:

<http://www.forbes.com/pictures/mli45lmhg/1-detroit-mich/>

¹⁸¹ Forbes Magazine, *America's Most Dangerous Cities 2012*, Quelle:

<http://www.forbes.com/pictures/mlj45jggj/1-detroit/>

stattfindende Erzählung ein und verarbeitet diese musikalisch. Dies zeigt die starke biographische Verbindung zu den Liedtexten.

Besonders auffällig ist dementsprechend der Einsatz von Liedern anderer Musiker zu Beginn und zum Ende des Films. So eröffnet Charles Bradley den Film selbst mit einem Cover des James Brown Songs *it's a man's man's man's world*¹⁸² bei seinem Auftritt als James Brown-Imitator. Sowohl Charles Verkleidung als James Brown, als auch das Singen eines Liedes, das nicht von ihm stammt, markieren den Ausgangspunkt in Charles' Leben, mit dem der Film beginnt. Als James-Brown-Imitator hatte er bisher eine Einnahmequelle gefunden, die ihm sein Überleben sicherte.

Die Texte seiner Lieder behandeln meist biographische Themen, die mit gesellschaftlichen oder sozialen Konflikten verbunden sind. So heißt es zum Beispiel in einem seiner Lieder: *go back to the golden rule* – was als Verweis auf Charles' Gläubigkeit gesehen werden kann, da die goldene Regel stark kulturell und religiös verankert ist.

„Als ‚Goldene Regel‘ pflegt man ein Moralprinzip zu bezeichnen, dessen überlieferte Formulierungen (s.u. Abschnitt II) im allgemeinen auf die Forderung hinauslaufen, jedermann so zu behandeln, wie man selber an seiner Stelle wünschte behandelt zu werden. Dieses Moralprinzip kann man in beinahe allein Kulturbereichen und Religionen antreffen.“¹⁸³

Das Lied *Golden Rule* wird als erstes Lied von Charles Bradley im Film eingesetzt, nachdem er seine Lebenssituation erklärt und über die Pflege seiner Mutter gesprochen hat. Er erzählt, dass es sein Hauptziel ist, seiner alten, kranken Mutter ein paar unbeschwerte letzte Lebensjahre zu bescheren und er sich um alles kümmert, obwohl er sich dabei selbst kaum erhalten kann. Es folgt ein Radiointerview, bei dem er folgende Textzeilen des Liedes *Golden Rule* singt:

„Round and round the road we go again
Where we started, nobody knows
It's a cold, cold world, it's a cold, cold world
How can we stop the changes going in America today

Come back, come back to the golden rule
Come back, come back to the golden rule“¹⁸⁴

¹⁸² Brown, James: *It's a Man's Man's Man's World*, USA: Talent Masters Studios, 1966

¹⁸³ Hoche, Hans-Ulrich: „Die Goldene Regel. Neue Aspekte eines alten Moralprinzips“. *Zeitschrift für philosophische Forschung* Bd. 32/H. 3, Jul. - Sep. 1978, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH. S. 355-375

¹⁸⁴ Charles Bradley, *Golden Rule, No Time For Dreaming*, Daptone Records, 2010, <http://www.songlyrics.com/charles-bradley/golden-rule-lyrics/#IKDdvkbb04q1fU54.99>

Das Lied verweist auf Charles' Glaube an die Nächstenliebe und seine Aufopferung, die er für seine Mutter aufbringt. Zudem kommentiert es seine gesellschaftliche Situation, da er im Interview zuvor erzählt, dass er in einer kleinen Sozialwohnung lebt, und referiert dabei auf die gesellschaftlichen Lebensstandards der Unterschicht in Amerika. Diese Themen werden durch das Lied wieder aufgegriffen und als kritische Aussagen über die aktuelle Situation formuliert. Im auf das Lied folgende Radiointerview sagt er über sein bald erscheinendes Album, dass es ihm so vorkomme, als hätte Gott seine Gebete erhört und er, trotz seines fortgeschrittenen Alters noch viel vor habe.¹⁸⁵ Anschließend wird von ihm noch ein Ausschnitt des Liedes *The World (is going up in flames)* gespielt:

„This world is going up in flames
And nobody wants to take the blame
Don't tell me how to live my life
When you never felt the pain

Oh, oh, oh, ooh, come on, baby
Ooh, they don't hear me cry“¹⁸⁶

Das Lied referiert ebenfalls auf Charles' aktuelles Leben und seinen bisherigen beschwerlichen Lebensweg durch die mutterlose Kindheit und Armut. Die Liedzeilen können sich besonders auf Charles' Jugend beziehen, da sich niemand für ihn verantwortlich fühlte und er alleine auf der Straße lebte. Nach der Erläuterung wie Charles zu seinem aktuellen Produzenten gelangte, folgt eine Bandprobe des Liedes *In You (I Found A Love)* von dem die ersten Zeilen vor der Kamera gesungen werden.

„In you I found a love
Make me feel so real, oh, man
Sometimes when I'm sleeping at night
I wake up and you're nowhere to be found
You said you love me and you'll always be around

In you I thought I found a love that's true
But you used me, I guess I'm just somebody's fool
I don't wanna be a fool no more“¹⁸⁷

Im Interview danach sagt der Sänger, dass seine Liedtexte von den Erlebnissen handeln, die er in seinem Leben durchgemacht hat.¹⁸⁸ So kann man darauf schließen, dass es im Liedtext um

¹⁸⁵ *Charles Bradley: Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video, 6'40''

¹⁸⁶ Charles Bradley, *The World (Is Going Up In Flames)*, *No Time For Dreaming*, Daptone Records, 2010
<http://www.songlyrics.com/charles-bradley/the-world-is-going-up-in-flames-lyrics/#MbUV5Kr8qBSUGefl.99>

¹⁸⁷ Charles Bradley, *In You (I Found A Love)*, *No Time For Dreaming*, Daptone Records, 2010
<http://www.songlyrics.com/charles-bradley/in-you-i-found-a-love-lyrics/>

¹⁸⁸ Vgl. *Charles Bradley: Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video, 12'38''

die zwiespältige Beziehung zu seiner Mutter geht, die ihn im Stich ließ und er nun trotzdem für sie sorgt.

In den meisten Fällen wird die Musik kommentierend zur vorhergehenden Handlung eingesetzt und führt somit die Handlung weiter oder ergänzt sie mit der Gefühlsebene des Musikers, die sich in seinen Texten ausdrückt.

Als Klangteppich und Überleitungen werden oftmals die Instrumentalteile von Charles' Liedern verwendet, um das Musikgenre Soul präsent zu halten.

Der erste Auftritt als Charles Bradley zeigt den Sänger in seinem Element beim Tanzen auf der Bühne. Dazu singt er den Text *no time for dreaming, you got to get on up and do your thing*. Dieses Lied unterstreicht ebenfalls die aktuelle Handlung, da der Künstler erstmals unter seinem eigenen Namen auftritt und sich damit einen Traum erfüllt. Zum Liedtext werden Bilder der tourenden Band mit Charles montiert und damit Charles Lebenstraum zum Lied visualisiert.

“No time for dreaming (dreaming, dreaming!)
[You] gotta get on up (get up!) and do [your] thing (woooo!)
No time for dreaming (dreaming, dreaming!)
[You] gotta get on up (get up!) and do [your] thing (and do your ting!)

Dream while your sleeping
Tired of slowly creeping
[Wake up!]
Before it's too late
Try, a little harder
Stop wasting over yonder
Wake up!
You'll get your break

No time for dreaming (dreaming, dreaming!)
[You] gotta get on up (get up!) gotta do [your] thing (woooo!)
No time for dreaming (dreaming, dreaming!)
[You] gotta get on up (get up!) and gotta do [your] thing (and do your ting!)

No time for dreaming (dreaming, dreaming!)
[You] gotta get on up (get up!) gotta do [your] thing (woooo!)
No time for dreaming (dreaming, dreaming!)
[You] gotta get on up (get up!) and gotta do [your] thing (and do your ting!)”¹⁸⁹

Als der Sänger von einem Schlüsselmoment seines Lebens erzählt, wo ihn nur sein Glaube an Gott von einem Selbstmord abhalten konnte, wird danach ein Konzertmitschnitt des Liedes *Lovin' You, Baby* gezeigt.

¹⁸⁹ Charles Bradley, *No Time For Dreaming, No Time For Dreaming*, Daptone Records, 2010, Vgl. *Charles Bradley: Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video, 29'40''

“Loving you, baby
Oh I can't get enough of you baby
Can't get enough of you
I was crying when I felt your love
This time I know it's real baby
Ohh”¹⁹⁰

Er spricht danach zum Publikum und bedankt sich bei allen Freunden für ihre Unterstützung. Das Lied kann als Dankeslied an Gott gelesen werden, da Charles durch seinen Glauben damals vom Selbstmord abgehalten wurde und das Lied daher von seiner Liebe zu Gott handeln könnte.

Die Ermordung seines Bruders und die vorhergehende Erzählung dieses Schicksalsschlags wird ebenso von einem kurzen Probenmitschnitt des Liedes *Heartaches and Pain* ergänzt, das diese Tragödie in Charles' Leben thematisiert. Der Songwriter aus Charles' Band erklärt zuvor in einem Interview, dass dies eine Geschichte war, die Charles erzählen und in einem Lied verarbeiten musste. Mit dem Tod seines Bruders starb für Charles die einzige Vaterfigur, die er je hatte, und er verarbeitete diesen Schmerz im Lied.

Als der Sänger im Film am Schuldenberg seiner Mutter zu scheitern scheint, folgt ein Konzertauftritt, bei dem er das Lied *why is it so hard?* singt.

“Why is it so hard
To make it in America
So I say to myself
I got to move away from here
Why is it so hard
To make it in America
I try so hard
To make it in America”¹⁹¹

Das Lied führt gewissermaßen als innerer Monolog das Filmthema weiter und bezieht sich von Charles' persönlicher Situation weiter auf die gesellschaftliche Situation in Amerika und die Hoffnung auf den *American Dream*.

Das letzte eigene Lied von Charles im Film bildet wieder das Lied *Golden Rule* und zeigt einen Konzertschnitt der Albumveröffentlichung des Sängers, wo er das Lied auf der Bühne performt. Durch Charles' Wesen und seine religiösen Werte, kann das letzte Lied als

¹⁹⁰ Charles Bradley, *Lovin' You, Baby, No Time For Dreaming*, Daptone Records, 2010, Vgl. *Charles Bradley: Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video, 37'30''

¹⁹¹ Charles Bradley, *Why is it so hard?, No Time For Dreaming*, Daptone Records, 2010, Vgl. *Charles Bradley: Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video, 49'20''

gesellschaftliche Hauptaussage des Films gesehen werden, das zu mehr gegenseitiger Hilfe aufruft und Charles als aufopfernden Helden inszeniert. Als das Lied vorbei ist, wendet sich der Sänger zum Publikum und sagt:

Charles Bradley:

„You made me to be the person I am. Thank you, thank you. I thank you and I hope to god that I keep giving you love, decency and honesty.“¹⁹²

Den Abschluss des Films bildet ein Lied einer aktuellen Soul-Sängerin des gleichen Plattenlabels wie Charles'. Als der Erfolg von Charles' Album gegen Ende des Films bereits erahnbar wird, schließt der Film mit einem Lied ab, wo es heißt *I'll take the long road*¹⁹³. Dazu begibt sich der 62-Jährige auf den Weg zum Flughafen, um seine erste Tour zu beginnen. Der Liedtext bezieht sich sowohl auf seine erste Tournee als eigenständiger Sänger als auch auf seinen langen, beschwerlichen, persönlichen Weg bis zu diesem Erfolg. Das Lied schließt somit auch die beiden im Film behandelten Handlungsstränge, da es die Vergangenheit wie auch die Gegenwart thematisch umschließt.

Während des Abspanns ist der Tonebene ein Probenmitschnitt zu entnehmen, dessen Text mit *I thank you, for help me carry on, carrying me through the storm* beginnt. Dieser Text kann sowohl die Zuschauer und Fans als auch seine Musikproduzenten adressieren und bildet abschließende Dankesworte. So wie der Film handeln die im Film verwendeten Liedtexte von zwischenmenschlichen Beziehungen, Vertrauen zueinander und damit verbundenen Enttäuschungen im Leben eines 62-jährigen Mannes. Neben der Musik selbst, spielen Gläubigkeit und die zerrüttete Beziehung zur Mutter eine enorme Rolle im Film. Diese Themen werden auch durch die Liedtexte widergegeben, aufgefangen und weitergeführt. Sie führen zu der inneren Gefühlswelt des Musikers und vermitteln gleichzeitig unterschiedliche Lebenserfahrungen. Die Liedtexte spiegeln die Stimmung des Films wider und vertiefen und emotionalisieren meist zusätzlich die Aussagen, die auf der Tonebene gemacht wurden.

So geschieht dies auch im zweiten behandelten Film, doch wird mehr auf eine bewusste Registrierung der einzelnen Lieder gesetzt. Durch Einblendung des Titels und des Erscheinungsdatums, sollen die Lieder als Referenz auf die damaligen Ereignisse, die auch im Film kommuniziert werden, dienen. Der gesellschaftspolitische und kritische Kontext der Lieder wird stark gefördert und durch passende Bildmontagen ergänzt. Es werden während des gesamten Films ausschließlich Lieder des Sängers Sixto Rodriguez verwendet. Da stets

¹⁹² Charles Bradley: *Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video, 1h 01'00''

¹⁹³ Naomi Shelton and the Gospel Queens, *I'll take the long road*, USA: Daptone Records, 2009

die Rolle der Lieder für Apartheid-Gegner in Südafrika unterstrichen wird, werden auch viele Lieder des Sängers durch ein Zusammenfügen von Bild- und Tonebene mit dieser Zeit in Verbindung gebracht und kommentierend unter Archivaufnahmen Südafrikas gelegt. Auch für die Darstellung Detroits werden die Lieder kommentierend zu Kamerafahrten durch die Straßen Detroits entlang verlassener Häuserreihen eingesetzt.

Sixto Rodriguez wird die meiste Zeit des Films nicht beim Singen seiner Lieder gezeigt. Erst spätere Konzertmitschnitte zeigen den Sänger beim Performen vor Publikum oder bei den Proben zu den Konzerten.

Der Film beginnt mit einer Autofahrt der Küste Südafrikas entlang im Auto des Plattenladenbesitzers *Sugar*. Er erklärt, wie er zu diesem Spitznamen kam, während im Off eines der bekanntesten Lieder Rodriguez' gespielt wird: *Sugar Man*¹⁹⁴. Hier stellt das Lied nur durch seine Namensähnlichkeit mit dem Plattenladenbesitzer und dem Filmtitel eine Verbindung zur bildlichen Ebene her.

Der Sänger wird oftmals mit Musikgrößen wie Bob Dylan verglichen und dabei nicht nur mit dessen Können gleichgesetzt, sondern über diesen gestellt. Als dies das erste Mal in der Erzählung durch einen ehemaligen Produzenten des Sängers geschieht, folgt darauf das Lied *Crucify Your Mind*¹⁹⁵. Der kritische Text von *Crucify Your Mind* soll bei diesem Liedeinsatz vermutlich die Gleichstellung mit den kritischen Texten Bob Dylans begründen. So kommen folgende Zeilen parallel zu einer Kamerafahrt bei Nacht durch Detroits Straßen zum Einsatz:

„Was it a huntsman or a player
That made you pay the cost
That now assumes relaxed positions
And prostitutes your loss?
Were you tortured by your own thirst
In those pleasures that you seek
That made you Tom the curious
That makes you James the weak?

And you claim you got something going
Something you call unique
But I've seen your self-pity showing
As the tears rolled down your cheeks”¹⁹⁶

¹⁹⁴ Sixto Rodriguez, *Sugar Man, Cold Fact*, USA Sussex: März 1970

¹⁹⁵ Sixto Rodriguez, *Cold Fact*, USA Sussex: März 1970

¹⁹⁶ Sixto Rodriguez, *Crucify Your Mind, Cold Fact*, USA Sussex: März 1970, Quelle:
<http://sugarman.org/coldlyrics.html#crucify>

Die Bildebene leitet durch die Kamerafahrt die weitere Erzählung eines Barkeepers ein, der Sixto Rodriguez als einen Stadtstreicher beschreibt und somit eine mystische Person aus ihm macht.

Als sich ein Arbeitskollege an die Lieder des Sängers in einem Interview zu erinnern versucht, kann er nur das Lied *Sugar Man* angeben. Er ist es, der den Drogenbezug des Liedes thematisiert, der im Liedtext hergestellt wird:

„Sugar man, won't you hurry
'Cos I'm tired of these scenes
For a blue coin won't you bring back
All those colors to my dreams

Silver magic ships you carry
Jumpers, coke, sweet Mary Jane

Sugar man met a false friend
On a lonely dusty road
Lost my heart when I found it
It had turned to dead black coal”¹⁹⁷

Er gibt an, diesen *Sugar Man* gekannt zu haben, der in Detroit *Volkswagen-Frank* genannt wurde.

„You used to go to Volkswagen-Franks’, you are going to get a little sugar if you know what I mean.”¹⁹⁸

So stellt der Interviewte sowohl die starke Verbindung der Lieder zum Leben in der Stadt Detroit her als auch einen Realitätsbezug, da er bezeugt, dass dieser besungene *Sugar Man* zur damaligen Zeit tatsächlich existierte.

Als der Film etwas später in einem Interview mit dem Produzenten des zweiten Albums auf Sixtos’ Schreibkünste zu sprechen kommt, erzählt der Produzent vom Misserfolg, den der Sänger mit dem zweiten Album ebenfalls machte. So wurde der damalige Plattenvertrag zwei Wochen vor Weihnachten aufgelöst. Dabei wird das Lied *Cause* bereits während des Gesprächs vom Produzenten selbst vorgespielt und geht später über in die extradiegetische Form während auf der Bildebene alte Schwarz-Weiß-Fotografien des Sängers gezeigt werden. Dabei werden nur folgende Liedzeilen deutlich hörbar:

“Cause I lost my job two weeks before Christmas
And I talked to Jesus at the sewer

¹⁹⁷ Sixto Rodriguez, *Sugar Man, Cold Fact*, USA Sussex: März 1970, *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 10’00’’

¹⁹⁸ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 9’59’’

And the Pope said it was none of his God-damned business
While the rain drank champagne

My Estonian Archangel came and got me wasted
Cause the sweetest kiss I ever got is the one I've never tasted
Cause they told me everybody's got to pay their dues
And I explained that I had overpaid them
Cause the smell of her perfume echoes in my head still”¹⁹⁹

Dieser Liedeinsatz bildet ebenfalls einen starken Bezug zu realen Ereignissen im Leben des Sängers, die gleichzeitig vom Produzenten als Zeugen in ihrer Wirklichkeit belegt werden. Die Lieder scheinen aus dem Leben des Sängers gegriffen zu sein und vermitteln gleichzeitig seine damaligen harten Lebensbedingungen.

Darauf folgt über ein Schwarzbild und eine Stadtansicht Kapstadts ein thematischer und örtlicher Übergang, der durch das Lied *I Wonder* extradiegetisch eingeleitet wird. Das Lied war in den Siebzigerjahren der größte Erfolg des ersten Albums von Sixto Rodriguez in Südafrika. Es erhält damit einen starken Bezug zu Südafrikas Apartheidpolitik zu dieser Zeit und der mit Rodriguez einhergehenden Revolutionsbewegung, die stark mit dem Lied verbunden zu sein scheint. Ein interviewter Musiker dieser Revolutionsbewegung erinnert sich an seine Schulzeit und das Lied *I Wonder* zurück:

Willem Möller - Musician

„I remember I was in high school and we heard the song *I wonder, how many times you have had sex*. At that time South Africa was very conservative. It was the height of Apartheid and there was no television here, that’s how conservative it was, cause television was communist.”²⁰⁰

Er gibt dadurch dem Zuschauer die Möglichkeit, ein Gefühl für die damaligen Lebensbedingungen in Südafrika zu bekommen und erklärt gleichzeitig die Bedeutung von Sixto Rodriguez’ Musik zu dieser Zeit. Die Apartheid in Südafrika wird weiterhin beschrieben und es werden durch die Erzähler immer mehr Verbindungen zur Musik Rodriguez’ hergestellt. So wird das Lied *The Establishment Blues* gleichzeitig zu Archivbildern von Anti-Apartheid-Bewegungen und Protesten montiert und folgende Textauszüge des Liedes zusammengeschnitten:

¹⁹⁹ Sixto Rodriguez, *Cause, Coming From Reality*, USA: Sussex, November 1971, Quelle: <http://sugarman.org/afterlyrics.html#cause>

²⁰⁰ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 17’23’’

„The mayor hides the crime rate
council woman hesitates
Public gets irate but forget the vote date
This system's gonna fall soon, to an angry young tune
And that's a concrete cold fact
Woke up this morning with an ache in my head
I splashed on my clothes as I spilled out of bed
I opened the window to listen to the news
But all I heard was the Establishment's Blues”²⁰¹

Der Liedtext wurde für den Film so zusammengeschnitten, dass die Hauptaussagen des Liedes hervortreten und in optimaler Ergänzung zum filmischen Thema und Bild passen.

Ein südafrikanischer Musikjournalist betitelt das Album im Interview als Hymne der Anti-Apartheid-Bewegung:

„Because we lived in a society where every mean was used to prevent the Apartheid from becoming to an end, this album somehow had in it lyrics that almost set us free as repressed peoples. Any revolution needs an anthem and in South Africa *Cold Fact* was the album that gave people permission to free their minds and start thinking differently.”²⁰²

Motiviert durch Rodriguez' Musik entstand sogar eine Afrikaans Musikrevolution, die durch ihre Lieder gegen die Apartheid protestierte.

Das Thema der Apartheid wird weitergeführt und von verschiedenen afrikanischen Interviewpartnern erläutert, die entweder als Journalisten, Musiker oder Produzenten mit Sixto Rodriguez' Musik zu tun hatten. Die Interviews vermitteln die Einschränkungen der Gesellschaft und die Isoliertheit des Landes zu der Zeit und erzählen, dass es keinen Kontakt zur Außenwelt gab. Passend dazu werden folgende Liedzeilen von *Can't Get Away* gespielt:

„Born in the troubled city
In Rock and Roll, USA
In the shadow of the tallest building
I vowed I would break away
Listened to the Sunday actors
But all they would ever say

That you can't get away from it
No you can't get away”²⁰³

²⁰¹ Sixto Rodriguez, *The Establishment Blues, Cold Fact*, USA: Sussex, März 1970.

²⁰² *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 19'31''

²⁰³ Sixto Rodriguez, *Can't Get Away*, 1973. Quelle: <http://sugarman.org/afterlyrics.html#cant>

Die Textzeilen referieren zwar auf eine Stadt in den Vereinigten Staaten, doch drücken sie ebenfalls die zuvor beschriebenen Lebensbedingungen in Südafrika aus. So wird eine starke Verbindung der Lieder Rodriguez', die sich eigentlich direkt auf das Leben in Detroit beziehen, mit den gesellschaftspolitischen Verhältnissen in Südafrika hergestellt und ebenfalls ein großer Realitätsbezug suggeriert.

Im Film wird zu einem Zeitpunkt genauer auf die Liedtexte eingegangen, als versucht wird, durch einen Hinweis in den Texten den tatsächlichen Wohnort des Sängers herauszufinden. Durch das Lied *Inner City Blues* und die darin vorkommende Textpassage „Met a girl from Dearborn, early six o'clock this morn, A cold fact“²⁰⁴ konnte man bei der Suche nach dem Sänger damals auf Detroit aufmerksam werden.

Nachdem bereits durch einige Interviews die schwierigen Lebensumstände und die harte körperliche Arbeit des Sängers thematisiert wurden, äußert sich auch Rodriguez selbst zu seiner Arbeit. Er erzählt, dass er Abriss- und Restaurierungsarbeiten vornimmt. Als er gefragt wird, ob er noch gerne Musik mache, bestätigt er das und erzählt, dass er auch gerne Konzerte besuche und viel herumkomme. Auf diese Aussage folgt eine Kamerafahrt durch Detroit, die den Sänger beim Umherstreichen durch die Stadt zeigt.



Abbildung 26²⁰⁵

Passend zu dieser Kamerafahrt und Bezug nehmend auf die schwierigen Lebensbedingungen des Sängers werden folgende Textzeilen des Liedes *Street Boy* eingespielt:

„Street boy
You've been out too long
Street boy

²⁰⁴ Sixto Rodriguez, *Inner City Blues, Cold Fact*, USA: Sussex, März 1970. Quelle: <http://sugarman.org/coldlyrics.html#inner>

²⁰⁵ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 49'27''

Ain't you got enough sense to go home
Street boy
You're gonna end up alone
You need some love and understanding
Not that dead-end life you're planning
Street boy

You go home but you can't stay
Because something's always pulling you away
Your fast hellos and quick goodbyes
You're just a street boy
With the streetlights in your eyes
You better get yourself together
Look for something better

Street Boy²⁰⁶

Das Lied dient wieder als Verweis auf Rodriguez' Leben und ergänzt die im Interview zuvor behandelten Themen. Das Interview mit einer Tochter Rodriguez', das auf den Liedeinsatz folgt, schließt thematisch ebenfalls an das Lied an. Es könnte sogar als Verlängerung der letzten Zeile interpretiert werden. So endet das Lied mit dem Satz „You better get yourself together, look for something better, Street Boy“²⁰⁷, der mit der Aussage der Tochter weitergeführt wird:

„He never said anything about being disappointed. We just move on to continue to survive, cause you can't just give up.“²⁰⁸

Der Text des Liedes wird genutzt, um Rodriguez' Umgang mit dem Misserfolg seiner Alben in den USA abzuhandeln und seinen Weg zurück zur körperlichen Arbeit eines Bauarbeiters musikalisch umzusetzen. Es beschreibt ebenso die Rastlosigkeit des Sängers, die sich sowohl in seinem Arbeitseifer und politischen Engagement zeigt als auch bildlich in der Kamerafahrt widerspiegelt wird. In darauffolgenden Interviews mit einem ehemaligen Arbeitskollegen und einer Tochter Rodriguez' werden die Arbeitsmoral und das politische Engagement des Sängers behandelt. Außerdem wird die Herkunft der Familie in der mexikanischen Arbeiterklasse verortet und die Arbeitsbedingungen von den Töchtern wie folgt beschrieben:

²⁰⁶ Sixto Rodriguez, *Street Boy, Coming from Reality*, USA: Sussex, November 1971, Quelle: <http://sugarman.org/afterlyrics.html#street>

²⁰⁷ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 50'05''

²⁰⁸ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 50'06''

„My grandfather came from Mexico. The Mexican came to Detroit to work in the auto factories, so we were working-class people, blue-collar workers, hard labour. We lived in 26 different homes and some houses didn't have bedrooms, some houses - you know - didn't have bathrooms and they weren't homes, they were just places that we lived.“²⁰⁹

Die Töchter erzählen, dass ihr Vater sie immer an ihre Gleichwertigkeit unabhängig sozialer Schichten erinnerte und sie auch in diesem Sinne erzog, was in Verbindung mit seinem politischen Engagement gebracht werden kann. Daran schließt das Lied *Most Disgusting Song* an, dessen Textzeilen zu Archivbildern von Armen- und Arbeitervierteln montiert werden.

„I've played every kind of gig there is to play now
I've played faggot bars, hooker bars, motorcycle funerals
In opera houses, concert halls, halfway houses.

Well I found that in all these places that I've played
all the people that I've played for are the same people
So if you'll listen, maybe you'll see someone you know in this song.

A most disgusting song.“²¹⁰

Das Lied greift das Thema wieder auf und dient als Stellungnahme des Sängers selbst und als Vermittlung seiner Werte und Ansichten. Das Thema wird nach dem Lied von einer anderen Tochter weitergeführt, die von der niedrigen und harten körperlichen Arbeit ihres Vaters erzählt. Darauf folgt das Lied *Lifestyles*, das ebenfalls unterschiedliche Lebenskonzepte und den Aufeinanderprall unterschiedlicher sozialer Schichten behandelt.

„Judges with metermaid hearts
Order super market justice starts
Frozen children inner city
Walkers in the paper rain
Waiting for those knights that never came
The hi-jacked trying so hard to be pretty

Night rains tap at my window
Winds of my thoughts passing by
She laughed when I tried to tell her
Hello only ends in goodbye“²¹¹

Dazu wird auf der Bildebene wieder der Sänger beim Durchstreifen des verschneiten Detroits montiert. Als gegen Ende des Films in einem Interview zwischen dem Regisseur und der

²⁰⁹ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 52'55''

²¹⁰ Sixto Rodriguez, *A Most Disgusting Song, Coming From Reality*, USA: Sussex, November 1971. Quelle: <http://sugarman.org/afterlyrics.html#most>

²¹¹ Sixto Rodriguez, *Sandrevan Lullaby - Lifestyles, Coming From Reality*, USA: Sussex, November 1971. Quelle: <http://sugarman.org/afterlyrics.html#sun>

jüngsten Tochter die Sprache auf die aktuelle finanzielle Lage des Sängers kommt, antwortet diese:

“Tochter Regan Rodriguez:

He lives a very, very, very, very modest life. Definitely. There is definitely no excess and he definitely still works hard in order to make ends meet. And there is no glamour to his life in that sense.

Regisseur Malik Bendjelloul:
But he must be a rich man today.

Tochter Regan Rodriguez:
No, rich in a lot of things but perhaps not material things. I guess it just never got to that.”

Regisseur Malik Bendjelloul
“But he sell hundreds of thousands records in southafrica.

Tochter Regan Rodriguez:
Well yes, but I believe there is a great deal of perhaps bootlegging and piracy and such like that. Perhaps other people are rich.”²¹²

Auf diese Aussage folgt der Liedtext von *I'll Slip Away*:

“And I'll forget about the girl that said no
Then I'll tell who I want where to go
And I'll forget about your lies and deceit
And your attempts to be so discreet

Maybe today, yeah
I'll slip away

And you can keep your symbols of success
Then I'll pursue my own happiness
And you can keep your clocks and routines
Then I'll go mend all my shattered dreams

Maybe today, yeah
I'll slip away”²¹³

Dieser Text liest sich wie eine Abrechnung mit dem damaligen Misserfolg und allen Zurückweisungen. Er verdeutlicht, dass der Sänger keinen Wert auf materielle Statussymbole legt und an dieser Art des Erfolgs nicht interessiert ist.

Abschließend wird vom Protagonisten *Sugar* resümierend erzählt, dass sich für alle aus Sixtos Umfeld, auch für *Sugar*, die Lebensumstände durch den Erfolg und Rodriguez' spätere

²¹² *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 1h 14'30''

²¹³ Sixto Rodriguez, *I'll Slip Away* vom 3.unvollendetes Album, USA, 1973, Quelle:
<http://sugarman.org/afterlyrics.html#slip>

Tournee in Südafrika zum Guten verändert haben. Doch der Sänger selbst lebt noch genauso wie vorher, im gleichen Haus, unter den gleichen Lebensbedingungen. Vor dem Abspann zeigt noch ein eingeblendeter Text, dass Rodriguez seine gesamten Einkünfte aus den späteren Tourneen an Freunde und Familie verschenkt hat und noch immer im gleichen Haus lebt wie schon seit 40 Jahren. Das Ende des Films bildet ein eigens für die Kamera vorgetragenes Lied im Haus des Sängers. Es ist das Lied *Crucify Your Mind*, das bereits zu Beginn des Films für den Bob Dylan-Vergleich eingesetzt wurde. Diesmal erscheint der Text als eine Abrechnung mit der Musikindustrie, die sich an ihm bereichert hat.

„Was it a huntsman or a player
That made you pay the cost
That now assumes relaxed positions
And prostitutes your loss?
Were you tortured by your own thirst
In those pleasures that you seek
That made you Tom the curious
That makes you James the weak?

And you claim you got something going
Something you call unique
But I've seen your self-pity showing
As the tears rolled down your cheeks

Soon you know I'll leave you
And I'll never look behind
'Cos I was born for the purpose
That crucifies your mind
So con, convince your mirror
As you've always done before
Giving substance to shadows
Giving substance ever more

And you assume you got something to offer
Secrets shiny and new
But how much of you is repetition
That you didn't whisper to him too”²¹⁴

Der Text verweist auf den musikalischen Misserfolg des Sängers und die vermutlich dahinterstehenden Betrüger, die dafür verantwortlich sind, dass er niemals Einnahmen aus den Plattenverkäufen in Südafrika erhalten hatte. Es kann als Resümee seiner musikalischen Karriere und des gesamten Films gelesen werden. Hier bildet das Lied ein abschließendes Resümee über das Leben und die Karriere des Sängers. Es schafft einen mit der

²¹⁴ Sixto Rodriguez, *Crucify Your Mind*, Cold Fact, USA: Sussex, März 1970. Quelle: <http://sugarman.org/coldlyrics.html#crucify>

Vergangenheit abrechnenden Filmabschluss durch die indirekte Aussage des Sängers über den Liedtext.

Darauf folgt im Abspann wieder das Lied *Sugar Man*, das bereits als erstes Lied des Films fungierte und bildet damit eine musikalische Klammer. Der Liedeinsatz in *Searching for Sugar Man* scheint auf den ersten Blick meist kommentierend, ergänzend und kontextualisierend zu im Film behandelten Themen eingesetzt zu werden. Nach der chronologischen Analyse und unter Berücksichtigung der tatsächlichen Aussagen, die der Sänger in Interviews im Film macht, kann man die Liedtexte jedoch auch als stellvertretende Kommentare des Sängers selbst sehen, die die wortkargen Interviews ersetzen und ergänzen sollen. Sie werden meist zu den Aussagen verschiedener Interviewpartner wie eine Stellungnahme des Sängers montiert und geben einen Einblick in das Innenleben und die Gedanken des Sängers, was dem Film alleine nicht immer gelingen würde.

3.3.3 Die Rolle der Stadt

Die Städte übernehmen in den Filmen sowohl die Rolle der Kulisse als auch eine thematische Rolle. Sie sind oftmals die Themen, um die sich die Liedtexte der Sänger drehen, und treiben durch Ortwechsel die Handlung voran. Sie werden sowohl als Lebensraum als auch als natürlicher Gegner der Musiker inszeniert. Die Städte machen den Menschen, der darin lebt, klein und unbedeutend und helfen dem Film damit, die Musiker in sozialen Milieus zu verorten. Sie werden meist durch Kamerafahrten oder über gemeinsame Wege mit den Musikern erschlossen, nur selten nimmt die Kamera die Position der subjektiven Sicht des Musikers ein.

3.3.4 Struktur

Der Film *Charles Bradley: Soul of America* ist von einem sich durchziehenden Rhythmus bestimmt, bei dem sich Gegenwart und Reflexion über die Vergangenheit abwechseln. In jedem Ort, der durchquert wird, und in jedem Gebäude steckt eine Geschichte aus der Vergangenheit des Sängers. Bei *Searching for Sugar Man* ist die Handlung ebenfalls sehr

stark räumlich verknüpft und nimmt den Zuschauer in eine Zeitreise mit, die unterschiedliche gesellschaftspolitische Ereignisse zweier Länder und Städte in die Biografie eines Musikers einflechten. Dabei gehen Ortwechsel oftmals mit einem Zeitwechsel einher.

Im folgenden Abschnitt werden alle Einzelteile, aus denen sich die Filme zusammensetzen, kurz thematisiert und ihre Funktion innerhalb der Filme erklärt.

3.3.4.1 Paratexte

Beide Filme bedienen sich der Texteinblendungen und Zwischentitel zur Einteilung des Films und nutzen diese als *Paratexte*²¹⁵ zum eigentlichen Filmtext. Paratexte teilen sich in Epitexte und Peritexte: Peritexte sind räumlich direkt mit dem Filmtext verbunden – wie zum Beispiel Texteinblendungen und Zwischentitel – während Epitexte von außen auf den Filmtext referieren – wie zum Beispiel Interviews zum Film.²¹⁶ Folgender Abschnitt setzt sich neben den Filmtiteln mit den in den Filmen eingesetzten Zwischentitel und Texteinblendungen auseinander, die nach Böhnkes Definition als Peritexte, also direkt räumlich mit dem Filmtext verbunden, zu bezeichnen sind.

Sieht man somit die Filmtitel als erste Paratexte, genauer gesagt Peritexte, der Dokumentarfilme, so kann man sie nach den drei Funktionen des Titels, die von Alexander Böhnke auf den Filmtitel umgewandelt wurden, analysieren. Die drei Funktionen setzen sich zusammen aus dem Signalisieren der Differenz zu anderen Werken, der Lektüreeinweisung an den Zuschauer durch einen Kommentar, den der Titel darstellt und die Bewerbung des Films.²¹⁷ So kann man im Filmtitel *Charles Bradley: Soul of America* sowohl einen Verweis auf das Musikgenre Soulmusik lesen als auch auf den gefühlvollen Sänger, der sich im Film stets sehr emotional zeigt. Der Titel könnte zudem auch eine gesellschaftliche Aussage beinhalten und durch Charles sozialen Stand auf eine bestimmte Gesellschaftsschicht Amerikas verweisen, die die Seele Amerikas darstellt.

Mit dem Titel *Searching for Sugar Man* erhält der Zuschauer von Beginn an eine Inhaltsangabe des Films, da es im gesamten Film um die Suche nach dem Sänger Sixto Rodriguez geht, die aus vielen Perspektiven ein spannendes Portrait des Sängers

²¹⁵ Begriff und Konzept des Paratextes stammen ursprünglich von Gérard Genette und somit aus der Literaturwissenschaft, doch wurde er von Alexander Böhnke auf den Film angewendet und hier als Grundlage genutzt.

²¹⁶ Vgl. Böhnke, Alexander: *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*, Bielefeld: transcript Verlag, 2007. S. 7-8.

²¹⁷ Vgl. Böhnke, Alexander: *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*, S. 24.

zusammensetzt. Außerdem referiert der Titel auf das bekannteste Lied des Sängers, *Sugar Man*, das von der Suche nach einem Drogendealer namens Sugar Man handelt. Daher kann der Titel ebenfalls als gesellschaftlicher Verweis auf ein bestimmtes soziales Milieu gelesen werden, weil er sich auf das Milieu der Rauschgiftsüchtigen und –händler bezieht.

Kristin Thompson teilt Zwischentitel in zwei Grundtypen ein, der expositorische und der Dialog-Zwischentitel.²¹⁸ Beide Dokumentarfilme wenden ausschließlich den expositorischen Zwischentitel an, der sich wie folgt definiert: „An expository title would either describe the upcoming action – a ‚summary‘ title – or would simply establish the situation and allow the action within the images to present causes and effects.“²¹⁹ Ursprünglich aus der Stummfilmzeit ab 1910 stammend, entwickelte sich der expositorische Titel zu einem filmischen Mittel, das es ermöglichte, neue Charaktere einzuführen, Hinweise zur aktuellen Situation zu geben und anzuzeigen, wie viel Zeit zwischen den Szenen vergangen war.²²⁰ Die hier analysierten Dokumentarfilme verwenden ihre Zwischentitel hauptsächlich, um die unterschiedlichen Zeitebenen zu verbinden und dem Zuschauer eine Orientierung zwischen den vielen Ortswechseln zu geben. Zudem werden auch Texteinblendungen, auch Inserts genannt, verwendet, um die Handlung direkt zu ergänzen.

„A similar effect of placing verbal narration within the story space resulted from a related device – the insert. Inserts were not, strictly speaking, inter-titles; they were any written material in the space of the action which was shown in a separate shot – ‘inserted’ – within the main long view of the action.“²²¹

Eine Gliederung des Films *Charles Bradley: Soul of America* und eine Verortung der Figur finden durch Texteinblendungen mit erklärender Funktion statt und durch Orts- und Straßenschilder, die dem Zuschauer vermitteln, wo sich der Musiker exakt befindet. Die Texteinblendungen übernehmen zusätzlich die Funktion der Zeitlichkeit, da auf einen Höhepunkt – den Tag der Albumpräsentation – hingearbeitet wird. Die Handlung basiert auf der Begleitung des Sängers bei seinen Vorbereitungen auf die Veröffentlichung seines ersten Albums. Diese Vorbereitungen werden von Erzählungen aus seinem Leben, seien sie von ihm selbst oder von Freunden, Verwandten oder Arbeitskollegen erzählt, abgelöst. Wenn sich die Erzählung in der Gegenwart befindet, zeigen Texteinblendungen die verbleibende Zeit bis zur

²¹⁸ Vgl. Thompson, Kristin: „The formulation of the classical narrative“, In: *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*, Hg. David Bordwell; Janet Staiger; Kristin Thompson, London: Routledge, 1994. S. 183.

²¹⁹ Thompson, Kristin: „The formulation of the classical narrative“, S. 183.

²²⁰ Vgl. Thompson, Kristin: „The formulation of the classical narrative“, S. 185.

²²¹ Thompson, Kristin: „The formulation of the classical narrative“, S. 181.

Albumveröffentlichung an. So fällt es dem Zuschauer leichter, die Wechsel zwischen Reflexion und Gegenwart mitzuverfolgen, doch erzeugen sie auch den Eindruck einer konstruierten Spannung.

Searching for Sugar Man wird überwiegend aus der Sicht von Fans und Produzenten des Sängers erzählt. Die Zwischentitel und Texteinblendungen übernehmen dabei eine ergänzende, erklärende Funktion. Expositorische Titel kündigen Orts- und Zeitwechsel an und ermöglichen es dem Film, Übergänge zwischen den Städten Detroit und Kapstadt zu gestalten. Die Texteinblendungen von Jahreszahlen vermitteln dem Zuschauer zeitliche Meilensteine und dienen auch als Verweis auf die Lieder und ihr Erscheinungsjahr. Chronologisch werden die Anfänge der Gesangskarriere bis zu dem Auffinden des Sängers im dokumentarischen Stil aufgearbeitet und durch Texteinblendungen erklärend ergänzt. Diese filmspezifischen Paratexte werden in beiden Filmen eingesetzt, um Ort und Zeit zu konkretisieren und einen flüssigen Wechsel zwischen diesen zu ermöglichen, dem der Zuschauer leicht folgen kann. Denn Paratexte enthalten Hinweise, wie der Filmtext zu lesen ist und stellen immer auch Lektüren des Textes dar.²²² Sie sind als reflexiver Kommentar zum Filmtext zu verstehen.²²³

Doch unterstützen in den Filmen auch andere Textarten den Handlungsverlauf. „Letters, photographs, and newspaper headlines were commonly used for inserts.“²²⁴ So werden auch Zeitungen als andere Form der Texteinblendung genutzt: „[...] the newspaper became a universal device in Hollywood, motivation written texts realistically and compositionally as coming from the world of the story.“²²⁵

3.3.4.1.1 Zeitungsartikel

Beide Filme spielen auf unterschiedliche Weisen mit dem Einsatz von Zeitungsartikeln. In der Montage wechseln Filmbilder mit fotografischen Standbildern, die Schwarz-Weiß-Fotografien aus der Vergangenheit der Musiker zeigen und diese Momente sozusagen einfrieren, während im Off davon erzählt wird.

In *Charles Bradley: Soul of America* kommt nur einmalig ein Zeitungsartikel, der in die gegenwärtige Handlung eingebettet ist, vor. Charles hat es mit seinem Album in die Zeitung

²²² Vgl. Böhnke, Alexander: *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*, S. 23.

²²³ Vgl. Böhnke, Alexander: *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*, S. 23.

²²⁴ Thompson, Kristin: „The formulation of the classical narrative“, S. 188.

²²⁵ Thompson, Kristin: „The formulation of the classical narrative“, S. 188.

geschafft und als er den Artikel aufschlägt, trifft er auf der Straße Freunde und Nachbarn, die mit ihm diesen Erfolg feiern. Der Zeitungsartikel und seine direkte Einbindung in die Handlung sorgen für große Authentizität und Aktualität. Außerdem stellt er den Wendepunkt in Charles Karriere dar, vom James-Brown-Imitator zum eigenständigen Musiker, der in der Öffentlichkeit steht.

Searching for Sugar Man nutzt zwei verschiedene Formen des Zeitungsartikels. Einerseits werden Zeitungsausschnitte montiert, die über die Afrikanische Musikrevolution berichteten, die sich durch die Musik von Sixto Rodriguez inspiriert bildete. Andererseits wird lediglich die Imagination eines Zeitungsartikels über eine Animation als Dokument zum angeblichen Selbstmord des Sängers. Die Animation treibt die Spekulationen über die Entstehung des Mythos weiter voran und dient zur bildlichen Untermalung des Erzählten. Durch eine Animation werden die damals möglichen Schlagzeilen über seinen Mythos rekonstruiert und visualisiert.

Folglich werden die Zeitungen in den Dokumentarfilmen unterschiedlich genutzt. In *Charles Bradley: Soul of America* kommt die Zeitung sowohl als Dokument als auch in der Funktion eines *art titles* als Symbol für eine neue Entwicklung zum Einsatz, da es eine Wende in der Filmhandlung symbolisiert. „The art title could also contain a symbolic, sometimes non-diegetic object to convey an idea.“²²⁶

Der Einsatz von alternativen Textelementen ist ein weit verbreitetes Verfahren, das dabei hilft geschriebene Erzählungen weniger offensichtlich zu machen und mehr in die Erzählung selbst einzubetten. Als ein weiteres Element, das die Aufgaben eines Zwischentitels übernimmt, können die in *Searching for Sugar Man* eingesetzten Animationen gesehen werden.

3.3.4.1.2 Animationen

Der Regisseur Malik Bendjelloul bedient sich der Animationen, um eine Gliederung des Films und die Visualisierung vergangener, personenbezogener Erzählungen über Rodriguez zu vereinfachen. So werden sowohl Stadtansichten von Detroit aus vergangenen Jahren zeichnerisch rekonstruiert, als auch Zeitungsartikel oder Diagramme, die den Verlauf der Suche nach dem Sänger visualisieren und übersichtlicher machen, dargestellt. Die animierten Stadtansichten vereinfachen Übergänge und Zeitsprünge und ermöglichen einfache Ortswechsel und damit einhergehende Themenwechsel.

²²⁶ Thompson, Kristin: „The formulation of the classical narrative“, S. 187.



Abbildung 27²²⁷

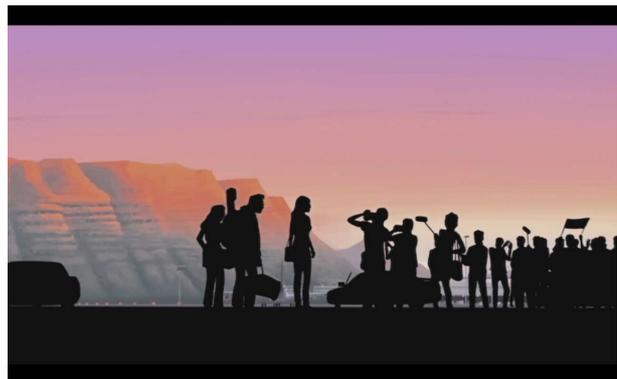


Abbildung 28²²⁸

Das rechte Bild zeigt eine Animation, die Rodriguez' erste Ankunft in Südafrika darstellt. Auf der Tonebene schildert die Tochter die Ankunft des Sängers in Südafrika, während auf der Bildebene zu Beginn die Animation und dann alte Fotografien die Erzählung unterstützen. Die linke Abbildung zeigt die oftmals als Zwischentitel eingesetzten, skizzierten Stadtansichten, die Ort und Zeit konkretisieren und Zeitsprünge ankündigen. Ebenfalls in den Animationen bemerkbar, ist die düstere Stimmung, die auf der Animation Detroit's dargestellt wird, gegenüber der warmen, hellen Töne, die bei der Animation der Ankunft in Südafrika eingesetzt werden. Der Einsatz von Animationen als Zwischentitel kann ebenfalls mit dem früheren Einsatz von „art titles“²²⁹ verglichen werden, da bemalte Flächen als Hintergrund für die Zwischentitel verwendet wurde.

„Art titles added considerable flexibility to the written texts. With a painting of a building or locale as if in ‘long-shot’ distance, the title could serve to establish the space of the scene to come. This might even mean that a set would not have to be built; the next shot could more directly to an interior.“²³⁰

Diese Art der Zwischentitelgestaltung ähnelt den animierten Stadtansichten, die oftmals eine Jahreszahl oder einen Liedtitel als Text im Vordergrund unterstützen. Auch hier können die Animationen als Ersatz einer realen Stadtansicht dienen oder Originalschauplätze ersetzen und damit mehr Abwechslung in die visuelle Gestaltung des Films bringen.

²²⁷ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 3'32''

²²⁸ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 1h00'35''

²²⁹ Thompson, Kristin: „The formulation of the classical narrative“, S. 187.

²³⁰ Thompson, Kristin: „The formulation of the classical narrative“, S. 187.



Abbildung 29²³¹



Abbildung 30²³²

In den Animationen geschieht es auch, dass eine als Animation beginnende Kamerafahrt durch die Straßen Detroit – wie auf Abbildung 24 – in einer realen Kamerafahrt endet und so den Bogen aus der Vergangenheit wieder in der Gegenwart schließt.

3.3.4.2 Interviews

Interviews lassen einen Dokumentarfilm in die Gefühlswelten und Ansichten der portraitierten Personen und ihren Begleitern blicken und bieten dem Zuschauer gleichzeitig unterschiedliche Sichtweisen auf eine Person oder ein Thema.

„Die überwiegende Zahl von Musikedokumentationen nutzt Personifikationen, um die Geschichte von Stücken zu erzählen, da leicht vorstellbar ist, wie viel attraktiver sich eine Komposition filmisch aufbereiten lässt, wenn prominente Künstler, ergriffene Zuhörer und engagierte Organisatoren ins Bild zu setzen sind.“²³³

Interviews mit Familienmitgliedern, dem Musiker selbst, Freunden und Nachbarn, Bandkollegen und Produzenten übernehmen in *Charles Bradley: Soul of America* die erzählende Funktion. Die Familienmitglieder verkörpern die Vergangenheit des Sängers und erzählen von Charles' Kindheit und Jugend und von seinen zwischenmenschlichen Beziehungen. Bandkollegen und Produzenten übernehmen im Film die Rolle der Experten und erzählen hauptsächlich von der Entdeckung des Musikers, den verschiedenen Stufen der Zusammenarbeit und Charles' Weg ins Musikbusiness.

²³¹ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 6'05''

²³² *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 6'18''

²³³ Custodis, Michael: „Die Musikedokumentation. Typologische Bemerkungen“. S. 78.

„Ein solcher Einsatz von Experten ist auch aus filmischer Sicht nachvollziehbar, da die medialen Gegebenheiten einer Dokumentation einen lebendigen Umgang mit Quellen und Fakten (ob aus Büchern oder anderen Formen der Wissensspeicherung) erfordern, zumal die Personifikation von Musik mit Gesichtern, Bildern und Gegenständen generell ein beliebtes Mittel ist, um das Nichtstoffliche der Musik darzustellen.“²³⁴

Freunde und Nachbarn repräsentieren zugleich Charles' Vergangenheit und Gegenwart, sie zeigen ihn als freundlichen Nachbarn und erleben mit ihm seinen Aufstieg zum Musiker. Jedoch bestimmen intime Interviews mit dem Sänger persönlich - an unterschiedlichen Orten und zu verschiedenen Anlässen - den größten Teil des Films. Er äußert sich zu seiner Vergangenheit und reflektiert über sein Leben genauso wie er die Kamera zu seinem Komplizen macht, indem er in aufregenden Momenten seine Nervosität zeigt und seine Gedanken mit dem Zuschauer teilt. „Tatsächlich vermeidet der Dokumentarfilm die Innenperspektive keineswegs; sie wird sehr oft auf der Bildebene im Stil der subjektiven Kamera und in Form von Gedanken- und Gefühlsäußerungen in Interviews verwirklicht.“²³⁵

In *Searching for Sugar Man* liefern Interviews mit ehemaligen Produzenten, den Töchtern des Sängers, einigen früheren Arbeitskollegen und seinen Fans, die die Suche nach ihm initiierten, Informationen zu dem Sänger. Der Sänger selbst bleibt verschwiegen und kommt nur zweimal innerhalb des Films in Interviews zu Wort. Die Erzählung seiner Lebens- und Musikgeschichte wird zwischen den interviewten Personen verteilt. Die Töchter und Arbeitskollegen erzählen von dem Menschen Sixto Rodriguez und seinem sozialen Umfeld, während ehemalige Produzenten und Fans die Musikkarriere und die Suche nach dem Sänger rekonstruieren. Besonders der Plattenladenbesitzer *Sugar*, der die damalige Suche nach dem Sänger initiiert hatte übernimmt im Film durch seine durchgehende, subjektive Erzählung die Rolle des Protagonisten. Bei den Interviews mit dem Sänger kommt es zu Situationen, in denen die Technik, Machart und Konstruiertheit eines solchen Interviews sichtbar gemacht wird. Der Musiker fragt zum Beispiel, ob er vor der Kamera ein Glas Wasser trinken solle oder antwortet dem Interviewer bei einer Frage, dass er nicht wisse, was er antworten solle. In diesen Momenten verweist der Sänger im On durch seine Blickrichtung und Adressierung des Interviewers auf das Off²³⁶ und stellt gleichzeitig die Technik des Filmemachens dar. Es

²³⁴ Custodis, Michael: „Die Musikdokumentation. Typologische Bemerkungen“, S. 68.

²³⁵ Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, Diss. Univ. München, Konstanz: UVK-Medien, 1999, S. 213. (Close Up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Band 12, Hg. Dieter Ertel; Kurt Stenzel; Rainer Wagner; Peter Zimmermann, Stuttgart: Europäisches Medienzentrum, 1999)

²³⁶ Vgl. Frahm, Laura: „Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen“, Bielefeld: transcrip, 2010, S. 132 (Reihe Urbane Welten – Texte zur kulturwissenschaftlichen Stadtforschung, Bd. 2)

betont jedoch auch die Menschlichkeit des Sängers und lässt ihn besonders authentisch wirken. Ebenso geschieht dies bei einem Interview mit dem früheren Geschäftsführer der Motown Record Company und späteren Gründer und Inhaber von Sussex Records *Clarence Avant*, der das erste Album von Rodriguez produziert hatte. Als sich der Interviewte in die Ecke gedrängt fühlt, bezieht er sich auf ein Gespräch, das der Regisseur und er bei einem Mittagessen vor dem Interview hatten. Er weist somit auf die vorangegangenen Produktionsschritte des Filmes hin und bekräftigt damit gleichzeitig den Wirklichkeitsbezug des Films.

Beide Filme führen ihre Interviews in der gleichen Form, die von Edmund Ballhaus als *außengerichtete Monologe*²³⁷ bezeichnet werden. Diese Form kennzeichnet sich durch folgende Merkmale:

„Bei dieser Interviewform verfolgt der Filmemacher eine gesprächsführende Strategie, bei der sowohl die fragende Person als auch die Fragen selbst im fertigen Film nicht mehr erkennbar sind. Der Protagonist scheint keine Gesprächspartner zu haben, er wendet sich an eine imaginäre Person, die der Rezipient oder ein unsichtbarer Ansprechpartner in der vorfilmischen Situation sein können oder er spricht in einen ‚leeren Raum‘.“²³⁸

Diese Form des Interviews wird gerne gewählt, da so die Filmerzählung weniger gestört wird und die Aussagen der Protagonisten dadurch scheinbar der natürlichen Situation entsprechen.²³⁹

„Ein anderes und viel stichhaltigeres Argument für den ‚außengerichteten Monolog‘ jedoch ist seine Eigenart, den gefilmten Menschen tatsächlich in den Mittelpunkt des Films oder jedenfalls der Gesprächssituation zu stellen.“²⁴⁰ Die Filme nutzten diese Art des Interviews, um den Zugang jeder interviewten Figur zu den Sängern zu zeigen und auch kleine, persönliche Erinnerungen in die Interviews einfließen zu lassen, die wie eine fließende, chronologische Erzählung auf den Zuschauer wirken können. So verwenden sie auch diese Interviewform bei den Hauptfiguren des Films, um möglichst viel von der Person hinter der Musik zu zeigen. Während diese bei Charles Bradley sehr gut funktioniert und seine Interviews eine begleitende, kommentierende und leitend erzählende Rolle einnehmen, stellen

²³⁷ Ballhaus, Edmund: „Rede und Antwort. Antwort oder Rede? Interviewformen im kulturwissenschaftlichen Film“, In: *Interview und Film. Volkskundliche und Ethnologische Ansätze zu Methodik und Analyse*, Hg. Ulrich Roters; Joachim Wissidlo, Münster: Waxmann Verlag, 2003, S. 11 – 51. S. 29.

²³⁸ Ballhaus, Edmund: „Rede und Antwort. Antwort oder Rede? Interviewformen im kulturwissenschaftlichen Film“, S. 29.

²³⁹ Vgl. Ballhaus, Edmund: „Rede und Antwort. Antwort oder Rede? Interviewformen im kulturwissenschaftlichen Film“, S. 29.

²⁴⁰ Ballhaus, Edmund: „Rede und Antwort. Antwort oder Rede? Interviewformen im kulturwissenschaftlichen Film“, S. 29.

sie bei Sixto Rodriguez durch seine Distanziertheit vor der Kamera nur kurze Stellungnahmen dar. Charles Bradley öffnet sich in den Interviews vollkommen der Kamera, was sich sowohl in seinen emotionalen Ausbrüchen als auch an der Nähe der Kameraeinstellung – überwiegend Großaufnahmen seines Gesichts – zeigt. Beide Filme bedienen sich zudem dem Off-Kommentar aus subjektiver Sicht.

„Der off-Kommentar [sic!] ist sehr häufig ein Nebenprodukt und damit eine Sonderform des ‚außengerichteten Monologs‘: Die für den Kommentar verwendeten Aussagen werden in diesem Fall einem gefilmten Interview entnommen, das im fertigen Film nur in anderen Passagen oder gar keine Verwendung findet.“²⁴¹

So werden hauptsächlich die Erzählungen von Charles Bradley im Film genutzt, um eine durchgehende biographische Erzählung aus seiner subjektiven Sicht wiederzugeben. *Searching for Sugar Man* nutzt diesen subjektiven Off-Kommentar aus der Sicht des Protagonisten *Sugar*, der von Beginn an den Zuschauer in die Geschichte seiner Suche nach dem Sänger Sixto Rodriguez mit einbezieht und über die Dauer des Films die einzelnen Stufen der Suche im Off-Kommentar und Interviews, erzählt. *Charles Bradley: Soul of America* erzählt somit die beschwerliche Geschichte eines Sängers aus der Sicht des Sängers selbst, während *Searching for Sugar Man* die Sicht eines glühenden Fans nutzt, um eine persönliche und emotionale Bindung zum Publikum herzustellen. Folgt man den Interviews mit dem Regisseur von *Searching for Sugar Man*, wäre ein Dokumentarfilm aus der Sicht von Sixto Rodriguez gar nicht möglich gewesen, da bereits die kurzen Interviewaufnahmen, die im Film Verwendung fanden, durch die Kamerascheue des Sängers fast nicht zustande gekommen wären:

“**Malik Bendjelloul:** The thing was I was really, really worried the first time I met him I was like “Oh my God I have a subject who doesn’t want to be on camera, who doesn’t even speak!” I was there for two weeks and he said, tomorrow, tomorrow maybe. The last day, because he knew I was going to go back and I hadn’t got what I wanted, the reason why I came there, only then, just to be polite he gave me that interview and even then he didn’t speak, except monosyllabically. And I was really worried so I came back every year and did another interview, like 60 minute interviews and none of them was any better, it was always these short answers and it was only in the very end that I watched the film and I saw how it is that I understood this is the way it should be, this is beautiful almost. This is why it happened almost, why he had this struggle, because he didn’t play the game, he couldn’t, he

²⁴¹ Ballhaus, Edmund: „Rede und Antwort. Antwort oder Rede? Interviewformen im kulturwissenschaftlichen Film“, S. 37.

was allergic to this kind of limelight and to be. He hasn't that ability, which is sort of beautiful because it tells you why it happened."²⁴²

Der Regisseur ist folglich auf einen Protagonisten ausgewichen, um dem Zuschauer einen leichteren Einstieg in die Geschichte zu ermöglichen. Zudem brauchte er nicht zwingend viele Interviews mit dem Sänger selbst, um die Geschichte der Suche nach dem Sänger zu erzählen. Durch die Bindung an den größten Fan des Sängers, schafft es der Film trotzdem den Zuschauer emotional zu involvieren. Auch die sehr persönlichen Interviews mit den Töchtern des Sängers tragen zu dieser Bindung bei.

3.3.4.3 Konzertmitschnitte

In *Charles Bradley: Soul of America* werden sowohl Konzertmitschnitte aus Charles' Zeit als James-Brown-Imitator gezeigt, als auch Ausschnitte aus der Promotiontour für sein Album und des Konzerts der Albumveröffentlichung. Dabei fällt auf, dass während des Konzertes keine *Reactionshots* auf das Publikum zu sehen sind, sondern ausschließlich Charles in Großaufnahme bei seiner Performance. Die Kamera ist seitlich an der Bühne platziert und filmt somit meist aus dem Backstage-Bereich und nur selten aus dem Zuschauerraum. Sie stellt sich folglich auf die persönliche Seite des Sängers und nicht auf die der Medien oder Fans und gibt nur dem Musiker den Raum für seine Performance. Erst nach dem letzten Song zeigt ein Schwenk ins Publikum jedes Mal die Standing Ovationen der Zuschauer. Als zweites wiederholendes Element der Konzertmitschnitte ist der auf das Konzert folgende Besuch des Publikums im Foyer des Veranstaltungsorts zu sehen. Dort gibt er Autogramme und Umarmungen und unterhält sich mit seinen Fans. Diese Aufnahmen zeigen den Musiker als sehr menschnahe und authentisch in seiner Beziehung zu anderen Personen. Die Dokumentation dieser Gespräche und Begegnungen unterstützt die Darstellung des Charakters des Musikers.

Da kaum Filmmaterial von früheren Konzerten existierte, musste beim Sänger Sixto Rodriguez auf *Homevideos* der Töchter zurückgegriffen, die bei den damaligen Auftritten in Südafrika mitfilmten. Bereits damals entstanden die *Homevideos* als Beweisdokument, um die

²⁴² Jones, Ellen E.: "A conversation with Searching for Sugar Man director, Malik Bendjelloul", *The Independent*, 21.12.2012, Quelle: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/a-conversation-with-searching-for-sugar-man-director-malik-bendjelloul-8429429.html>

Berühmtheit des Sängers bei der Rückkehr nach Detroit belegen zu können. Sie zeigen den Sänger auf der Bühne in einer ausverkauften Halle vor tausenden von Menschen auftreten. Die Ansichten wechseln und so sind die Konzertmitschnitte teilweise aus Zuschauersicht und teilweise aus dem Presse- oder Backstagebereich gefilmt. Alle Perspektiven vermitteln die große Popularität des Musikers und geben den Bildern durch die Menschenmassen starke emotionale Ausdruckskraft.

3.3.4.4 Reenactments

Zwei *Reenactments* unterstützen im Film die Aufarbeitung von Charles Vergangenheit und zeigen Schlüsselerlebnisse und soziale Verhältnisse aus dem Leben des Musikers. Sie werden eingesetzt, um diese wichtigen Momente in der Vergangenheit visuell zu vermitteln. Hier bedient sich der Dokumentarfilm einer filmischen Ästhetik des Spielfilms und überschreitet damit die Grenze zwischen Spiel- und Dokumentarfilm. „Die filmischen Strategien zielen in dokumentarischen Formen zum großen Teil auf eine Authentisierung des Dargestellten.“²⁴³ In *Searching for Sugar Man* kommen *Reenactments* nur kurz, fast fotografischen Bildern gleich, zum Einsatz, um Erzählungen von Interviewpartnern visuell zu unterstreichen.

3.3.4.5 Archivmaterial

„Der Status des Vorgefundenen, bereits Existierenden und unabhängig vom Benutzer Entstandenen fördert die Illusion unmittelbarer und ungefilterter Wiedergabe von Geschichte bzw. vergangener Wirklichkeit.“²⁴⁴ Nach Matthias Steinle handelt es sich beim Archivbild „um ein Wahrnehmungsphänomen, das sich erst im Kommunikationsakt zwischen filmischen Text und Zuschauer konstruiert.“²⁴⁵ Archivbilder werden im Film eingesetzt, um „eine ‚historisierende Lektüre‘ beim Rezipienten zu provozieren.“²⁴⁶

²⁴³ Bader Egloff, Lucie: „Rezeption und Entschlüsselung kompositorischer Authentizitätsstrategien“, S.109.

²⁴⁴ Steinle, Matthias: „Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen“, In: *MEDIEN wissenschaft*, 3/2005; S.295–309. S. 296.

²⁴⁵ Steinle, Matthias: „Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen“, S. 300.

²⁴⁶ Steinle, Matthias: „Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen“, S. 300.

„Constructed as a genre within the field of nonfiction representation, documentary has since its inception been composed of multiple representational strands, many of which frequently incorporate pre-existing footage derived from a variety of sources.“²⁴⁷

Archivmaterial spielt in *Searching for Sugar Man* eine wichtige Rolle und wird, im Gegensatz zu *Charles Bradley: Soul of America* oftmals im Film eingesetzt. Laut Matthias Steinle gibt es viele Gründe für die Verwendung von Archivmaterial.²⁴⁸ Neben der Legitimation des Gezeigten im dokumentarischen Diskurs werden Archivbilder auch oftmals selbst als Thema oder Ausgangspunkt der Handlung eingesetzt oder treiben diese voran.²⁴⁹ Außerdem ermöglicht das Archivmaterial „für Zeitkolorit zu sorgen“²⁵⁰ und dient der Orientierung, indem sie raumzeitliche Sprünge signalisieren.²⁵¹ Als abschließender Grund steht zudem die günstige Alternative des Archivmaterials im Kontrast zu den Kosten neu gedrehten Materials.²⁵²

Überwiegend wird das Archivmaterial in *Searching for Sugar Man* verwendet, um gesellschaftliche Themen der Vergangenheit zu behandeln und die Zeit der Apartheid in Südafrika darzustellen.

„Found-footage film deploys such a [critical] historiography within the writing of history from popular culture sources while simultaneously critiquing such sources. In this way, metacommentary and historiography are implicated within a process in which source of ‘found’ footage is interrogated via filmic collage to release functional and valuable ambiguities inherent in the footage as the basis of the documentary display of found-footage film.“²⁵³

Dabei scheint es sich teilweise um Privataufnahmen zu handeln, was die authentische Wirkung des Materials und dadurch auch des Dokumentarfilms verstärkt und den Bezug zur erzählenden Person steigert. Das Archivmaterial kann ebenfalls als Objekt im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie nach Bruno Latour gesehen werden und sein Einsatz im Film dadurch erklärt werden:

²⁴⁷ Beattie, Keith: *Documentary Display. Re-viewing nonfiction film and video*, London: Wallflower Press, 2008. S.82.

²⁴⁸ Vgl. Steinle, Matthias: „Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen“, S.295–309

²⁴⁹ Vgl. Steinle, Matthias: „Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen“, S.295–309

²⁵⁰ Steinle, Matthias: „Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen“, S.296.

²⁵¹ Vgl. Steinle, Matthias: „Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen“, S.295–309.

²⁵² Vgl. Steinle, Matthias: „Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen“, S.295–309.

²⁵³ Beattie, Keith: *Documentary Display. Re-viewing nonfiction film and video*, S. 85.

„Wenn die Objekte ein für allemal in den Hintergrund getreten sind, ist es immer noch möglich – wenn auch schwieriger –, sie ans Licht zu bringen, indem man Archive, Dokumente, Abhandlungen, Museumssammlungen etc. verwendet, um künstlich, durch die Bereiche der Historiker, den Krisenzustand herzustellen, in dem Maschinen, Apparate und Geräte zur Welt gekommen sind.“²⁵⁴

Dieses Verfahren ist auch in *Searching for Sugar Man* erkennbar, als versucht wird, dem Zuschauer die gesellschaftliche Situation Südafrikas während der Apartheid zu vermitteln und dafür das Objekt des Archivmaterials als Mittler eingesetzt wird. Über diesen Weg kann man „[...]die soliden Objekte von heute in die fluiden Zustände versetzen, in denen ihre Verknüpfungen mit Menschen vielleicht wieder Sinn machen.“²⁵⁵ Im Film wird das Material des Archivbilds selbst als Objekt eingesetzt, um die Zuseher in die damalige Zeit in Südafrika zurück zu versetzen und die einstigen gesellschaftlichen Zustände greifbar zu machen.

„Zusammenfassend lässt sich das ‚Archivbild‘ als Zeichenkomplex beschreiben, der aufgrund ästhetischer Markierungen zeitlich in der Vergangenheit und räumlich in einem anderen medialen Kontext situiert wird. Aufgrund der Herkunft bzw. einer Aufbewahrung im Archiv sowie der Wiederverwendung wird Archivbildern eine besondere Signifikanz zugesprochen.“²⁵⁶

Als stärker personalisierte Form des Archivmaterials treten in beiden Filmen Privataufnahmen auf, die meist die subjektive Sicht einer dem Sänger nahestehenden Person während eines Ereignisses übernimmt.

Privataufnahmen übernehmen in beiden Filmen die Funktion von Archivmaterial, da sie vergangene Auftritte der beiden Musiker dokumentieren und meist von Verwandten bei den damaligen Auftritten erstellt wurden. Die Kameraposition ist dabei meist die eines Konzertbesuchers und gibt dadurch dem Zuschauer die Möglichkeit sich mit dem Kamerablick zu identifizieren und die Konzerte wie ein Konzertbesucher zu erleben.

²⁵⁴ Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, 140.

²⁵⁵ Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, S. 141.

²⁵⁶ Vgl. Steinle, Matthias: „Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen“, S.299.

3.3.5 Erzählertypen

Wilma Kiener hat die Definitionen der Erzähltypen Genettes für den Dokumentarfilm abgewandelt und ergänzt und somit zur Bestimmung des Erzähltypen im Dokumentarfilm anwendbar gemacht. Sie wandelt Genettes Definition für nichtfiktionale Diskurse für den Dokumentarfilm so ab, dass nur beim extradiegetischen Erzähler die Gleichsetzung von Autor und Erzähler zutreffen würde.²⁵⁷ Folglich können beim Dokumentarfilm auch einzelne Interviewpartner die Rolle des intradiegetischen Erzählers einnehmen und sind nicht sofort gleichzusetzen mit dem Autor des Films.²⁵⁸

„Im Film besteht die intradiegetische Ebene aus den Elementen Bildinhalt und Originalton (Dinge und Sachverhalte, auf die Kamera und Mikrofon gerichtet werden); die extradiegetische Ebene umfasst: Kommentarstimme, Untermalungsmusik, Titel, Grafiken, Fremdmaterial (z.B. Archivbilder) und Effekte, die vom Kameraverhalten, der Tonbearbeitung und der Montage herrühren.“²⁵⁹

Nach diesen ersten Schritten unterscheidet Kiener sieben Erzähltypen im Dokumentarfilm: den nüchternen, den expressiven, den investigativen, den autobiographischen, den fiktionalisierten, den Reporter- und den Protagonisten-Erzähler.²⁶⁰

Geht man nach der Unterscheidung Wilma Kieners²⁶¹, so handelt es sich bei dem Musikdokumentarfilm über Charles Bradley um einen intradiegetischen Erzähler, da jeder Erzähler des Films, besonders Charles, der als Haupterzähler fungiert, auch selbst im Film vorkommt. Die zweite Unterscheidungsebene bezieht sich auf die Person und deren Beziehung zur dargestellten Welt. Dabei handelt es sich ebenso um einen homodiegetischen Erzähler, da Charles Vorfälle schildert, an denen er selbst beteiligt ist.

Will man den Erzählertyp in einen der sieben unterschiedlichen Erzählertypen nach Kiener einordnen, so gleicht in diesem Film der Erzählertyp am ehesten dem Protagonisten-Erzähler.

²⁵⁷ Vgl. Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, S. 237.

²⁵⁸ Vgl. Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, S. 237.

²⁵⁹ Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, S. 238.

²⁶⁰ Vgl. Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, S. 238.

²⁶¹ Vgl. Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, S. 235-239.

Da sich hier die Rolle des Werkproduzenten und Erzählers nur auf die extradiegetische Ebene indirekt über seine Gestaltungseingriffe auswirkt.²⁶²

„Filmerzählungen, die dem Protagonisten das Wort übergeben, verzichten oft auf ein wichtiges Ausdruckselement der extradiegetischen Ebene, den Kommentar, und versuchen an dieser Stelle auf die »voice-over«-Stimme des Protagonisten auszuweichen.“²⁶³

Bei diesem Erzählertypus wird häufig versucht, durch extradiegetische Erzählmittel die Innensicht des Protagonisten-Erzählers hervorzurufen. Dafür werden unter anderem „Musikmotive, die mit der Hauptfigur identifiziert werden und die Bebilderung von Voice-Over-Erzählungen der Hauptfigur „verwendet.“²⁶⁴ Dies trifft auch auf den Film *Charles Bradley: Soul of America* zu.

In *Searching for Sugar Man* übernimmt vor allem der Plattenladenbesitzer *Sugar* die Funktion des intra- und homodiegetischen Erzählers. Er erzählt die Suche nach dem Sänger Sixto Rodriguez aus seiner Sicht und schildert damit einen Vorfall, an dem er selbst beteiligt ist.²⁶⁵ Auch die weiteren Erzähler, die die Geschichte von Sixto aus ihrer Sicht ergänzen, nehmen die Rolle des intra- und homodiegetischen Erzählers ein.

Sugar nimmt zu allererst die Rolle des investigativen Erzählers²⁶⁶ ein, da er für die Kamera seine Suche nach Sixto Rodriguez nacherzählt und dabei auch gesellschaftspolitische Themen der Vergangenheit dokumentiert.

„Ein Großteil der Filme mit zeitgeschichtlichen Themen nutzt die dramaturgischen Vorteile einer solchen »kriminalistischen« Suche; je mehr Widerstände dem Filmemacher auf seiner Recherche begegnen, desto besser für die Spannung.“²⁶⁷

²⁶² Vgl. Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, S. 254.

²⁶³ Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, S. 258.

²⁶⁴ Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, S. 255.

²⁶⁵ Vgl. Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, S. 235.

²⁶⁶ Vgl. Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, S. 245.

²⁶⁷ Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, S. 245.

Doch ist *Sugar* nicht gleichzeitig der Autor des Films und daher auch als Protagonisten-Erzähler definierbar. Es handelt sich aufgrund der zwei Erzählinstanzen um eine hybride Form der Erzählfigur.

Zudem darf man bei beiden Dokumentarfilmen nicht den Einfluss des Filmemachers selbst als Erzählfigur außer Acht lassen.

„Es trifft zu, daß [sic!] auch im nicht-fiktionalen Film eine Erzählinstanz, jene auf der extradiegetischen Ebene, immer mit der Filmemacherin, dem Filmemacher, besetzt ist. Vereinfacht gesagt, ist es der Autor eines Filmes, der »die Bilder zeigt«. Bildausschnitt, Einstellungsgröße, Szenenabfolge, Montageeffekte, Kommentar, Filmmusik, Toneffekte – dies sind die Ausdrucksmittel des Filmemachers, die ihm kein anderer Erzähler aus der Hand nehmen kann. Er kann sie aber auch nicht delegieren.“²⁶⁸

So bleibt bei beiden Filmen zu berücksichtigen, dass die Regisseure - zumindest die Gestaltung betreffend - ebenfalls eine Erzählerrolle einnehmen und damit Einfluss auf die Wirkung und die Aussage des Films haben. Schließlich sind es sie, die den Bildausschnitt und die Interviews auswählen und zu einem Gesamtbild zusammenfügen. Daher stellen die Dokumentarfilme auch zu einem gewissen Teil den Blick der Filmemacher auf die Leben der Musiker dar. Den wichtigsten Bereich der ausgewählten Musikdokumentarfilme nimmt die Vermittlung der individuellen und außergewöhnlichen Lebensweisen der Sänger ein. Bei der Darstellung der Biographie greifen die Regisseure auf unterschiedliche Gestaltungsmöglichkeiten zurück, die als Ebenen der biographischen Reflexion nochmals zusammengefasst werden sollen.

3.3.6 Ebenen der biographischen Reflexion

Die biographische Reflexion des Sängers Charles Bradley findet auf unterschiedlichen Ebenen statt. Durch die fiktiven Methoden des *Reenactments* werden die Tiefen seines Lebens visuell dargestellt und dem Zuschauer zugänglich gemacht. Interviews mit dem Musiker und unterschiedlichen Zeitzeugen schaffen die Basis für die so wichtige Authentizität im Musikdokumentarfilm. Die Interviews übernehmen sowohl eine reflektierende als auch eine begleitende Rolle. Alte Fotografien unterstützen die Erzählungen über die Kindheit des Musikers. Der in die Handlung eingebettete Zeitungsartikel über den Sänger zeigt die

²⁶⁸ Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, S. 268.

Aktualität des Themas zur Zeit der Filmentstehung und unterstützt zusätzlich die Authentizität. Die Ortsverbundenheit der Erzählung nimmt einen unterstützenden Platz für die Einteilung der Handlung und die Zeitsprünge zwischen Vergangenheit und Gegenwart ein. Durch den gesamten Film führen die Erzählungen des Protagonisten über sein Leben, die durch die verschiedenen oben genannten Methoden visuell umgesetzt werden. Thematisch aufgefangen werden diese Erzählungen durch die Liedtexte des Sängers, die ergänzend durch Konzert- oder Probenmitschnitte eingefügt werden. Als zusätzliche authentische Ergänzungen der Handlung werden Telefonate direkt vor der Kamera abgehalten, die meist neue Ereignisse in der Handlung ankündigen oder aktuelle Probleme in Charles' Privatleben behandeln. *Searching for Sugar Man* baut die Biografie des Sängers vorerst um seinen Mythos als Musiker auf, um später die tatsächliche Biografie aufzudecken. Der Zuschauer wird über den Bezug des Plattenladenbesitzers *Sugar* zu dem Sänger in die Geschichte eingeführt und durchlebt mit ihm die verschiedenen Phasen der rekonstruierten Suche und damit auch die unterschiedlichen Informationsstadien zum Leben des Sängers. So werden die Phasen der Biografie sowohl durch die Zuordnung zu urbanen Räumen gegliedert als auch durch eine genaue chronologische, zeitliche Einteilung in Verbindung mit gesellschaftspolitischen Entwicklungen. Die Interviewpartner sind Puzzlestücke auf der Suche nach der wahren Biografie des Sängers und geben alle ihren kleinen Teil von Informationen weiter, über den sie verfügen. Animationen, Fotografien und *Home Videos* sorgen für die visuelle Darstellung der Erzählung und Archivbilder Südafrikas während der Apartheid-Regierung stellen den gesellschaftspolitischen Kontext des Dokumentarfilms her. Beide Filme stellen eine biografische Reise durch Raum und Zeit dar, die ein Gesellschaftsbild und verschiedene Lebensformen transportiert.

4 Der Musiker im sozialen Gefüge - Figurenanalyse

Um die Hauptfiguren und besonders ihre Wahrnehmung über ihr soziales Umfeld zu analysieren, müssen diese Darstellungen in Bezug zu filmischen Figurenmodellen und Figurenrezeptionen gesehen werden.

Figuren können nach Jens Eder auf unterschiedlichen Ebenen der Rezeption wahrgenommen werden. So stellt sich zunächst eine basale Wahrnehmung einer Figur aufgrund ihrer audiovisuellen Information ein – der Zuschauer nimmt also Formen, Rhythmen und Klänge

der Figurendarstellung wahr.²⁶⁹ Darauf folgt die mentale Modellbildung, die der Entwicklung eines mentalen Figurenmodells dient. Der Zuschauer baut sich aufgrund von wahrgenommenen Informationen und seinem Gedächtnis eine Vorstellung einer fiktiven Figur, die sich im Rezeptionsverlauf verändert und verfeinert.²⁷⁰ Anschließend folgt die Assoziation indirekter Bedeutungen, wo Assoziationen und Abstraktionsprozesse weitere Schlüsse auf indirekte Bedeutungen auslösen und somit die Figur als Symbol bestimmter Aussagen oder Bedeutungen erscheinen lassen.²⁷¹ Ein realitäts- und kontextbezogener Rezeptionsaspekt lässt den Zuschauer die Figur „als Kulturphänomen, Einflussfaktor oder Anzeichen für kommunikative und soziokulturelle Sachverhalte in der Realität“²⁷² verstehen. Abschließend lässt die ästhetische Reflexion eine Analyse der Figur auf der Ebene ihrer Darstellungsart und ästhetischen Struktur zu.²⁷³

Figuren sind nach Jens Eder „[...] im Bereich der Sozialität durch die sozialen *Rollen* und *Gruppen* beschreibbar“²⁷⁴. Diesen Gruppen werden sie vom Zuschauer durch alltagssoziologisches Wissen zugeordnet und darüber wahrgenommen.²⁷⁵

Um die in den beiden Filmen vorkommenden Figuren gegenüberstellen zu können, wurden sie nach ihrer Funktion im Film in die Gruppen Hauptfiguren, Familie, Freunde, Förderer und Gegner eingeteilt. Die Interviews mit diesen unterschiedlichsten Personengruppen ermöglichen es dem Zuschauer die Hauptfigur unter unterschiedlichen Aspekten des Alltagslebens als Freund, Sänger, Vater, Sohn oder Arbeitskollegen zu sehen.

Beide Musiker werden stark bezogen auf ihre *relational identity* dargestellt. Diese bezeichnet nach Robin Curtis „die Vorstellung, dass Identität nicht nur als Produkt der Selbsterfahrung zu verstehen ist, sondern auch durch die Erfahrung der anderen, zum Beispiel der Angehörigen geprägt wird.“²⁷⁶ Die im Film vorkommenden Personen nehmen alle eine bestimmte Funktion in den Biografien der Musiker ein und teilen die gemeinsamen Erlebnisse und ihr Wissen über die Hauptfiguren mit der Kamera. Bei *Charles Bradley: Soul of America* kommt noch hinzu, dass der Sänger in vertrauten, familiären Situationen mit seinen Familienmitgliedern gezeigt wird. Die unterschiedlichen Interviewpartner der Filme erfüllen zudem die Realismusfunktion, da sie die Welt des Films durch die Erzählung ihrer

²⁶⁹ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren, 2008, S. 135.

²⁷⁰ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 136.

²⁷¹ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 137.

²⁷² Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 137.

²⁷³ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 138.

²⁷⁴ Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 201.

²⁷⁵ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 201.

²⁷⁶ Curtis, Robin: „Selbstverortung: Räumlichkeit und filmische Autobiographie“, S. 85.

tatsächlichen Erfahrungen an die lebensweltlichen Erfahrungen annähern.²⁷⁷ Durch die Art, wie die Nebenfiguren im Film erscheinen, also durch Interviews, übernehmen sie die intertextuelle Funktion, da sie den Medienkonventionen des Dokumentarfilmgenres entsprechen.²⁷⁸ Besonders große Relevanz in den dramaturgischen Funktionen einer Figur kommt nach Jens Eder der Handlungsfunktion zu, auf die im weiteren Verlauf in Abwandlung auf den Dokumentarfilm in den einzelnen Gruppen näher eingegangen werden soll.

4.1 Hauptfiguren

Die Hauptfiguren tragen bereits drei von Jens Eder definierten dramaturgischen Funktionen in sich: indem sie beim Zuschauer Gefühle der Anteilnahme auslösen, erfüllen sie die Emotionalisierungsfunktion. Sie vermitteln auch persönliche Informationen zu ihrem bisherigen Lebensweg, was die Informationsfunktion auszeichnet. Außerdem sind sie die Träger der Filmthemen und erfüllen somit auch die Bedeutungsfunktion.

Basierend auf den verschiedenen Rezeptionsebenen nach Jens Eder sollen die Hauptfiguren der Filme analysiert und interpretiert werden, um danach die Funktionen der restlichen Filmfiguren bezogen auf die Hauptfiguren zu beschreiben.

Jens Eder zeigt, dass „Figuren fiktive Wesen mit spezifischer Körperlichkeit, Psyche und Sozialität sind, zugleich aber auch Artefakte, gestaltet durch bestimmte Darstellungsmittel und Informations-Strategien.“²⁷⁹

Charles Bradley ist als Figur gleich von Beginn an für den Zuschauer audiovisuell erlebbar. Erstmals eingeführt in James-Brown-Verkleidung und ein James-Brown-Lied singend, wird sogleich die fiktive Figur des afroamerikanischen Soulsängers, der versucht durch Auftritte als Imitator sein Leben zu finanzieren, vom Zuschauer gebaut. Als Symbol steht Charles für die amerikanische Unterschicht und wird im Verlauf des Films zur Personifikation des *American Dreams*. Der Zuschauer kann weiters die Figur als Symptom wahrnehmen und die Figur in Verbindung mit kommunikativen Kontexten sehen. Dadurch ist es dem Zuschauer möglich, reale soziokulturelle Sachverhalte aus der Figurenrezeption zu erkennen.²⁸⁰ Der Sänger wohnt in einem Sozialbau in einem sozial schwachen Viertel New Yorks und muss neben seiner Existenz auch für die Kosten seiner Mutter aufkommen. Diese Lebensumstände

²⁷⁷ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 485.

²⁷⁸ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 485.

²⁷⁹ Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 521.

²⁸⁰ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 137.

ergeben im kommunikativen Kontext Aussagen zu innerfamiliären Machtverhältnissen und der amerikanischen Gesellschaft im Allgemeinen. Obwohl ihn seine Mutter als Kind bei der Großmutter zurückließ und sich auch später nicht genügend um Charles sorgte, nimmt er nun all ihre finanziellen Altlasten auf sich und kümmert sich auch um ihr leibliches Wohl. Die Wohnsituation sowohl von Charles als auch von seiner Mutter lassen Schlüsse über das amerikanische Sozialsystem und den Lebensstandard der Unterschicht zu. So ist der Sänger froh über seine kleine Sozialwohnung, obwohl in den Nachbarwohnung des Öfteren eingebrochen wurde und auch Einschusslöcher in der Tür des Nachbarn zu erkennen sind. Zuvor war er in einer Kirche untergekommen, wo er durch die Hilfe eines Nachbarn, Strom von dessen Zugang ableiten konnte. Gute Nachbarschaft und damit einhergehende gegenseitige Hilfe scheint eine essentielle Lebensnotwendigkeit für das Überleben der sozial Schwachen in New York zu sein. Die Zielgruppe des Films muss dadurch nicht zwingend ein musikbegeisterter Zuschauer sein, sondern kann auch übergreifen auf gesellschafts- oder ethnographieinteressiertes Publikum. Der Sänger transportiert ein kindähnliches Männerbild und kontrastiert mit seiner sanften, gutmütigen und emotionalen Art die Figur der Mutter. Dies hat zur Folge, dass sich der Zuschauer schnell mit dem Sänger solidarisiert und die Figur der Mutter als Hürde, vielleicht sogar Gegenspieler wahrnimmt. Die Hauptfigur repräsentiert aber auch den Weg einer späten Identitätsfindung und den damit einhergehenden Erfolg. Auf der Ebene der ästhetischen Reflexion zeigt sich, dass der Sänger vermehrt in Großaufnahme und bei persönlichen Interviews dargestellt wird, um den Zuschauer emotional zu involvieren.

Ganz anders geht der Film *Searching for Sugar Man* bei der Einführung und Darstellung der Hauptfigur vor. Die Einführung und somit die ersten Rezeptionsebenen der Figur Sixto Rodriguez unterscheiden sich gravierend von der Figureneinführung Charles Bradleys. Zunächst wird die Figur nur über Interviews und Erzählungen Dritter und auf auditiver Ebene über die Lieder des Sängers eingeführt. Bis zur Mitte des Films geben ausschließlich alte Fotografien dem Zuschauer die Möglichkeit den Sänger zu visualisieren. Durch die vorausgegangenen Interviews und die Liedtexte wird die fiktive Figur eines gesellschaftskritischen Nationalhelden erschaffen, der von einem großen Mythos um seinen angeblichen Suizid umgeben ist. Es zeichnet sich ein Bild, dem das spätere, tatsächliche Auftreten des Sängers widerspricht. Anstatt eines redegewandten, gesellschaftskritischen Sängers zeigt die Kamera einen verschlossenen, wortkargen Mann, dem die Aufmerksamkeit der Kamera offensichtlich unangenehm ist. Über die Erzählungen der anderen Figuren wird dem Sänger ein Star-Status verliehen. Die Hauptfigur trägt als indirekte Bedeutung die

Personifikation der Arbeiterklasse und verweist durch ihre ethnischen Wurzeln im kommunikativen Kontext auf die immigrierte, mexikanische Arbeiterklasse, die nach Detroit kam, um dort in den Fabriken der Automobilhersteller zu arbeiten. Dies lässt wiederum Schlüsse auf die Vergangenheit der amerikanischen Gesellschaft und ihre ethnische Zusammensetzung zu, da durch die boomende Automobilindustrie viele Immigranten nach Detroit kamen, um in den Fabriken der Automobilhersteller zu arbeiten. In der ästhetischen Reflexion wird der Sänger hauptsächlich über alte Fotografien dargestellt und behält bei Interviews seine Sonnenbrille auf, was die emotionale Entfernung zur Hauptfigur visualisiert. Er wird als gesellschaftskritischer, poetischer Sänger und südafrikanischer Nationalheld der Sechziger und Siebzigerjahre inszeniert und daher visuell auch meist über Fotografien aus dieser Zeit dargestellt.



Abbildung 31²⁸¹



Abbildung 32²⁸²

Wie eingefroren in der damaligen Zeit und den damit verbundenen gesellschaftlichen Problemen wird der Sänger mit einer starken Verbindung zu diesen Themen und Zeiträumen inszeniert. Die Schwarz-Weiß-Fotografien symbolisieren diese starre Assoziation der erzählenden Figuren mit dem Vergangenen und dem alten Mythos um den geheimnisvollen Sänger.

Die Hauptfiguren der beiden Filme könnten sich kaum unterschiedlicher vor der Kamera verhalten. Während Charles Bradley seine Zuseher an der Hand nimmt und sie tief in sein Seelenleben blicken lässt, geschieht dies bei Sixto Rodriguez rein über die Erzählung Dritter. Der Sänger selbst agiert verschlossen und zurückhaltend vor der Kamera und lässt sich nur wenige Sätze entlocken. Unangenehm berührt behält er seine Sonnenbrille während der Interviews auf, um sich vor dem musternden Blick der Kamera und Zuschauer zu schützen. Er behält einen gewissen Abstand, wenn nicht sogar eine leichte Abwehrhaltung im Interview

²⁸¹ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 15'38''

²⁸² *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 15'14''

bei, die den gewohnten Verhaltensweisen für Interviews nicht entspricht und daher im Vergleich zu den anderen Figuren des Films auffällt.

„Die in immer stärkerem Maße auf die Befragten zulaufenden Interview- und Darstellungsformen erfordern von den Protagonisten eine mit den Ansprüchen an das Erzählmedium Film proportional wachsende Fähigkeit, sich ins Bild und ins Wort zu setzen. Rede und Antwort stehen genügt den Standards des kulturwissenschaftlichen Films nicht mehr; neben der Fähigkeit zur Selbstinszenierung müssen die dokumentarfilmgeeigneten Amateurdarsteller auch über eine gefällige Artikulationsfähigkeit verfügen: Erst diese befähigt sie zur erwünschten selbstständigen Rede.“²⁸³

Doch erinnert diese Abwehrhaltung nicht an die Abgeschottetheit eines berühmten Musikers, sondern eher an die Befangenheit einer Privatperson, die plötzlich in das Rampenlicht vor eine Kamera gerät. Hinzu kommt, dass der Sänger erst nach der ersten Hälfte des Films zum ersten Mal vor der Kamera erscheint. Zuvor wird die Person des Sängers rein durch Erzählungen aufgebaut, was einen großen Mythos um seine Person entstehen lässt. Durch das spätere Verhalten des Sängers während der Interviews und seine Verschlossenheit wird die Wirkung des Star-Mythos nochmals verstärkt, da man den Sänger charakterlich nicht wirklich fassen kann. Durch die große Aufmerksamkeit, die seiner Person zukommt und seine wichtige und dominante Stellung im Film ist der Sänger trotz seines zurückgenommenen Verhaltens als Hauptfigur zu definieren.²⁸⁴ Die Hauptfigur eines Films kann sich nach Jens Eder durch viele Techniken der Aufmerksamkeitslenkung herausbilden und somit in der Figurenhierarchie an oberster Stelle stehen.²⁸⁵ In *Searching for Sugar Man* werden folgende von Jens Eder angeführten Techniken verwendet, um die Aufmerksamkeit auf eine Figur zu fokussieren:²⁸⁶ Das Star Image des Sängers wird von Beginn an durch die Nebenfiguren kommuniziert und der gesamte Film dient alleine der Darstellung der Hauptfigur. In der gesamten Erzählung wird stets die Ungewöhnlichkeit und Normabweichung des Sängers ausgestellt und die Figur des Sängers ist durchgehend in die Handlung involviert, was eine starke Handlungsfunktionalität der Figur bedeutet. Der Sänger liegt im Fokus sämtlicher Nebenfiguren, die im Film erscheinen und trägt eine große symbolische und symptomatische Relevanz in sich, die sowohl auf die Apartheidpolitik Südafrikas verweist, als auch auf den Niedergang Detroit als Motor City. Den persönlichen Bezug und die vielen Einblicke in das Leben des Sängers stellt eigentlich der Plattenladenbesitzer *Sugar* her, der als Protagonist

²⁸³ Ballhaus, Edmund: „Rede und Antwort. Antwort oder Rede? Interviewformen im kulturwissenschaftlichen Film“, S. 45.

²⁸⁴ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 470.

²⁸⁵ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 468.

²⁸⁶ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 468 – 469.

durch den Dokumentarfilm führt. Er wird durch seine Handlungsfunktion im Film definiert und stellt den wesentlichen Motor der Handlung dar.²⁸⁷ *Sugar* übernimmt auch die Perspektivierungsinstanz im Film, da er die Suche nach dem Sänger aus seiner Sicht nacherzählt und perspektiviert.²⁸⁸ Mit der Perspektivierung des Geschehens durch ihn und der damit dem Zuschauer angebotenen emotionalen Anteilnahme, übernimmt der Protagonist zwei Aufmerksamkeitstechniken der Hauptfigur. Die Hauptfigur dient dem Protagonisten in *Searching for Sugar Man* als Zielobjekt²⁸⁹, das in einer nacherzählten, rekonstruierten Suche beschrieben und aufgespürt wird.

Im Gegensatz dazu bringt Charles Bradley vor der Kamera sein Innerstes hervor und scheut auch nicht davor zurück, seinen Gefühlen unmittelbar freien Lauf zu lassen. So sieht ihn der Zuschauer bei emotionalen Themen oftmals verzweifelt oder weinend in Großaufnahme. Auch seinen Mitmenschen gegenüber benimmt sich der Sänger sehr herzlich und gefühlsbetont und lässt kaum eine Gelegenheit aus Freunde, Bandmitglieder oder Fans zu umarmen. Der Sänger vertritt im Film die Rolle der Hauptfigur, des Protagonisten und des Helden zugleich. Es kommt ihm nicht nur die meiste Aufmerksamkeit im Film zu – so wie es bei der Hauptfigur der Fall ist – sondern die Handlung wird auch durch ihn perspektiviert und angetrieben – was nach Jens Eder auch die Funktion eines Protagonisten verkörpert.²⁹⁰ Die Rolle des Helden kommt hinzu, weil Charles eine positive moralische Position einnimmt, indem er als sehr gutmütige und hilfsbereite Person auftritt und durch sein großes Gesangstalent über eine „hoch geschätzte Eigenschaft“²⁹¹ verfügt. Als auffälligste Nebenfigur des Films, kann Charles' Mutter definiert werden, da sie innerhalb der Aufmerksamkeitshierarchie auf der mittleren Ebene liegt und sie sich durch ihre Bedeutung von den anderen Nebenfiguren abhebt.²⁹² Viele Interviews und Aussagen von Charles und auch anderer Figuren beziehen sich auf die Mutter und thematisieren sie oftmals als Ursprung vieler Probleme.

Beide Filme erreichen durch einen unterschiedlichen Ansatz eine sehr personen- und charakterbezogene Erzählung. Während in *Searching for Sugar Man* das Zentrum der Aufmerksamkeit, das emotionale Zentrum und das Handlungszentrum auf eine Hauptfigur und einen Protagonisten verteilt wird, verkörpert in *Charles Bradley: Soul of America* die Hauptfigur des Sängers all diese Funktionen in einem.

²⁸⁷ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 470.

²⁸⁸ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 470.

²⁸⁹ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 492-

²⁹⁰ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 470 – 471.

²⁹¹ Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 471.

²⁹² Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 471.

„Wenn wir andere Menschen in kurzer Zeit und mit geringem Aufwand erfassen wollen – was im Film häufig der Fall ist –, versuchen wir sie in ein kategoriales Schema einzuordnen und orientieren uns dabei an einer prototypischen oder exemplarischen Vorstellung von Mitgliedern dieser Kategorien.“²⁹³

Bei dem Versuch, die Figuren in kategoriale Schemata einzuordnen, findet folglich eine soziale Kategorisierung und Typisierung statt, die den Zuschauer bestimmte Eigenschaften und Verhaltensweisen von der Figur erwarten lassen und diese Erwartungen auch in die Entwicklung von kognitiven und emotionalen Einstellungen mit einbeziehen.²⁹⁴ Die drei sozialen Grundkategorien bilden nach Jens Eder die Gruppenkategorie, die Rollenkategorie und die Persönlichkeitskategorie.²⁹⁵ Durch die Hauptfigur alleine wird die Persönlichkeitskategorie abgedeckt, da es hier um die Persönlichkeitseigenschaften der Figuren geht.²⁹⁶ So wird Charles Bradley als extrovertierter, aufopfernder, gläubiger Gutmensch inszeniert, während Sixto Rodriguez als introvertierter, gesellschaftskritischer und von Mythen umgebener Einzelgänger wahrgenommen wird. Die Einordnung in die zwei weiteren Kategorien wird durch die anderen Figuren im Film durchgeführt.

4.2 Familie

Die Familie ermöglicht dem Zuschauer in beiden Filme eine Einordnung der Hauptfiguren in die Gruppenkategorie, die sich auf die Zuordnung zu sozialen Gruppen bezieht.²⁹⁷ Sie verkörpern die soziale Herkunft und ethnische Hintergründe der Sänger und lassen Rückschlüsse auf ihre Gesellschaftsschicht schließen.²⁹⁸ Ebenfalls erhält der Zuschauer über die Familienmitglieder Informationen zur Persönlichkeitskategorie der Sänger, da sie durch Anekdoten über das frühere Familienleben ebenfalls Ursprünge verschiedener Charaktereigenschaften freilegen können. Die Familienmitglieder erfüllen die Funktion der

²⁹³ Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 198.

²⁹⁴ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 198.

²⁹⁵ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 198.

²⁹⁶ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 198.

²⁹⁷ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 198.

²⁹⁸ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 198.

Vertrauten und damit auch eine Form der Informationsvermittlung, da sie durch Erzählungen das Innenleben der Musiker für die Zuschauer erkennbar machen.²⁹⁹

In *Charles Bradley: Soul of America* ist die Thematisierung der Familie im Film stark mit Charles' Kindheit und der Aufarbeitung seiner schwierigen innerfamiliären Beziehungen verbunden. Die einzelnen Verwandten werden eingesetzt, um einen Eindruck von Charles' harter Kindheit zu vermitteln und allen die Möglichkeit zu geben, darüber zu reflektieren und sich dazu mit ihrer Version zu äußern. Besonders die komplexe Beziehung zu Charles' Mutter nimmt im Film eine große Rolle ein und stellt auch einen wichtigen Aspekt im Rückschluss auf Charles' Wesen dar. Daher soll die Figur der Mutter in *Charles Bradley: Soul of America* hier besonders berücksichtigt werden.

Erstmals erscheint die Familie in *Charles Bradley: Soul of America* auf Fotografien, die ein Portrait von Charles' Bruder Joseph in einer Uniform zeigen und dahinter in einem Rahmen ein Bild von Charles, der seine Mutter umarmt. Diese Fotografien folgen im Film einer Nahaufnahme eines Zertifikates, dass Charles für seine außergewöhnliche James Brown Imitation auszeichnet. Dies deutet gleichzeitig auf den Stellenwert der Familie im Leben des Sängers hin und symbolisiert die große Nähe zu seiner Mutter und seinem verstorbenen Bruder. Die Fotografien, die vor einer Wand aufgestellt sind, sind bereits veraltet und zeigen Charles' engsten Familienkreis. "Das Abgebildete steht in Relation zur Narration, zum Außerhalb des Gemäldes/Fotos, wobei die Betonung auf der Differenz von Früherem und Gegenwärtigem liegt."³⁰⁰



Abbildung 33³⁰¹

²⁹⁹ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 495.

³⁰⁰ Borschtschow, Rebecca: "Bild im Rahmen, Rahmen im Bild. Überlegungen zu einer bildwissenschaftlichen Frage", S.79. http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuItem=miArchive&showIssue=54

³⁰¹ *Charles Bradley: Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video, 2'12''

Die Fotografie mit seiner Mutter zeigt Charles als liebenden, anhänglichen, gefühlsbetonten Sohn und die Fotografie des Bruders kommt der Darstellung einer Vaterfigur nahe. Seine temporäre Schlafstelle im Haus seiner Mutter, vermittelt jedoch ein anderes Bild der gegenwärtigen und tatsächlichen Mutter-Sohn-Beziehung. Charles übernachtet temporär im Keller des Hauses seiner Mutter und dieser vermittelt weder das Bild eines geborgenen zu Hauses, noch des eines stabilen familiären Hintergrund.



Abbildung 34 ³⁰²

Es handelt sich um einen verwahrlosten Keller, dessen Wände nicht fertig abgedichtet sind und in dem es eher nach einem Lagerraum mit abgestelltem Gerümpel aussieht, als nach einer Schlafstelle. Dieser Zustand macht die Lebensbedingungen des Sängers und ebenfalls die seiner Mutter deutlich und gibt zugleich einen Hinweis auf die schwierige Mutter-Sohn-Beziehung. Obwohl ihn seine Mutter als Kind verlassen hat und alleine nach New York gezogen ist, kümmert sich Charles rührend um sie. Sie ist, nun als betagte Frau, in jeglicher Hinsicht auf die Unterstützung ihres Sohnes angewiesen. Sei es bei der Zubereitung der Mahlzeiten, beim Schuheinkauf oder bei der Abbezahlung ihrer Schulden – Charles kümmert sich um alle Angelegenheiten und wird dabei von der Kamera begleitet. Um seine Mutter versorgen zu können und alle ihre Rechnungen bezahlen zu können, will er versuchen ein geregeltes Einkommen zu erwirtschaften und sieht diese Chance in einem Durchbruch im Musikgeschäft. Obwohl die Mutter in Stellungnahmen beteuert, dass Charles ihr *babyboy* sei, erkennt man Charles missliche Lage, in die er durch seine Mutter geraten ist. Er scheint ihr vollkommen untergeordnet zu sein, was auch durch seine Schlafstelle im Keller unterstrichen wird. In Interviews spricht er offen über die prekäre Situation, für seine Mutter verantwortlich zu sein:

³⁰² Charles Bradley: *Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video, 3'18''

Charles

„What she doesn't know: I have no life – my life is her. For me to be with someone, I don't know how to do it.“³⁰³

Auch seine Mutter äußert sich in Einzelinterviews über die Beziehung zu ihrem Sohn und ihren schlechten Gesundheitszustand und zeigt dabei keine Reue über vergangene Entscheidungen, durch die sie Charles oftmals ein schweres Leben bescherte.

Charles' Verwandte, die jedoch in Gainesville wohnen, werden ebenfalls durch eine fotografieähnliche Einstellung eingeführt. Nach der Großaufnahme der Ortstafel von Gainesville und einer Kamerafahrt durch die Straßen von Gainesville – die teils verwilderte, teils gepflegte Häuser nebeneinander zeigt – werden ein älterer Bruder und ein Onkel von Charles vor ihrem Haus gezeigt.



Abbildung 35³⁰⁴

Wie auch bei der Einführung von Charles selbst, werden im Inneren des Hauses zuerst die eingerahmten Auszeichnungen des Onkels und des ältesten Bruders an der Wand abgefilmt. Seine Familie findet in einem gemeinsamen Interview deutlich klarere Vorwürfe an Charles' Mutter, als der Sänger sie selbst je formulieren könnte. Sie geben einen Eindruck von Charles' Kindheit, der mit nur acht Monaten von seiner Mutter in Florida zurückgelassen wurde, um einem verheirateten Mann nach New York zu folgen. Bei ihrer Rückkehr, erkannte er sie nicht als seine Mutter, da er dachte, dass seine Großmutter seine Mutter sei. Der Film gibt auch der Mutter die Möglichkeit, sich zu diesen Vorwürfen zu äußern und zeigt in einem Gegenschnitt die Version der Mutter, die ihrer Ansicht nach, nach New York ging, um für alle

³⁰³ Charles Bradley. *Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video, 14'30'' – 14'43''

³⁰⁴ Charles Bradley. *Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video, 15'18''

die Situation zu verbessern. Über das Schnitt-Gegenschnitt Verfahren entsteht ein Dialog zwischen den beiden Familienfronten, der jeweils beide Seiten einer Geschichte gegenüberstellt. Durch alte Fotografien aus Charles' Kindheit werden die Erzählungen unterstützt und die Kindheit des Sängers visualisiert.



Abbildung 36³⁰⁵

Auch Charles erzählt, wie seine Mutter ihn später mit sieben Jahren aus seinem Heim herausriss und mit nach New York nahm. Seine Großmutter wollte Charles und seinen Bruder in Florida behalten, da sie ihnen dort eine bessere Ausbildung bieten konnte, doch Charles' Mutter nahm die zwei Brüder mit sich.

“[Charles]

My Grandmother said: “no you are not taking them”. So she stole us.

[Mutter]

„They where mine, I got them, I had created them – so I took all my creation to New York back with me.”³⁰⁶

Sein ältester Bruder sieht den Umzug der Mutter samt den zwei jüngeren Brüdern in der staatlichen Unterstützung begründet, die man erhält, um seine Kinder zu versorgen. Seine Familie verdeutlicht in den Interviews, dass Charles in Florida alles hatte, was er brauchte und diese Fürsorge verlor, als er mit seiner Mutter nach New York zog. Charles sieht seinen

³⁰⁵ Charles Bradley. *Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video, 16'25''

³⁰⁶ Charles Bradley. *Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video, 16'30 ''

Umzug nach New York ebenfalls kritisch, um seiner Mutter und den notdürftigen Wohnumständen – er schlief in einem verwahrlosten Keller, der in einem noch schlechteren Zustand war, als der Keller in dem er nun schläft – zu entfliehen, lebte er als Jugendlicher auf der Straße. In einem weiteren Interview berichtet Charles ebenfalls davon, dass er als Jugendlicher die Unterschrift seiner Schwester verwenden musste, um sich bei *Job Corbs* für eine Ausbildung anzumelden, da seine Mutter ihm die Unterschrift nicht geben wollte. Doch ist sie auch Jahre später die Person, die Charles wieder zurück nach New York holt, als es ihm in Florida, beim Versuch mit Musik erfolgreich zu werden, gesundheitlich sehr schlecht ging. Der Sänger bezieht in den Interviews keinen verurteilenden Standpunkt zu seiner Mutter.

Charles

„My mother is getting old and she has been through a lot. And it is not for me to crucify her for what she did in her life.“³⁰⁷

Das letzte Familienmitglied, das thematisiert wird, ist Charles älterer Bruder Joseph, der bereits auf den Fotografien zu Anfang des Films gezeigt wird. Er war sein Leben lang Charles' größte Stütze und Vaterersatz. Joseph wurde im Alter von 48 Jahren vor seinem Haus überfallen und ermordet. Damit starb für Charles seine einzige Vaterfigur. Nun verkörpert er die Inspiration und den Antrieb für Charles, um endlich mit seiner Musik erfolgreich zu werden. Er stellt sowohl für Charles als auch für seine Mutter durch seinen frühen Tod ein Idealbild und Vorbild dar. Gemeinsam mit der Kamera kehrt Charles zu dem Tatort zurück und spricht über den Tod seines Bruders.

So rücksichtslos und ichbezogen die Mutter in den Erzählungen aus der Vergangenheit dargestellt wird, so gegenteilig ist ihre visuelle Erscheinung und Rolle in der Familie nun als alte Frau. Gebrechlich und schwer verständlich wirkt die kranke Frau in den Interviews und auch ihre Kleidung unterstreicht die Wendung ihrer Rolle innerhalb der Familie. In hellen Rosatönen und immer mit einer Mütze auf dem Kopf wartet sie, dass ihr Sohn das Nachtmahl fertig zubereitet hat. Durch die Kleidung wird die Verwandlung der Mutter-Kind-Beziehung in ihr Gegenteil visuell hervorgehoben und stellt dar, dass nun die Mutter auf ihren Sohn so angewiesen ist, wie es Charles in seiner Kindheit auf seine Mutter gewesen wäre.

³⁰⁷ Charles Bradley. *Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video, 23'10''



Abbildung 37³⁰⁸

Die Verantwortung für seine Mutter bringt Charles auch kurz vor der Veröffentlichung seines ersten eigenen Albums in große Schwierigkeiten. Die Schulden für das Haus der Mutter müssen abbezahlt werden, doch ist das Charles mit seinen wenigen Mitteln kaum möglich. In dieser Situation verzweifelt selbst der optimistische, gläubige Musiker an seinen Lebensumständen und erzählt in einem sehr emotionalen Interview von seiner Todessehnsucht, die ihn manchmal aus Verzweiflung überkommt.

Auch bei seinem Konzert zur Albumveröffentlichung ist Charles' Mutter präsent und winkt ihrem Sohn aus dem Publikum zu, als er sie von der Bühne aus im Publikum sucht. Als er am Ende des Films mit seinem Album auf Europatournee geht, verabschiedet er sich noch von seiner Mutter und verspricht ihr, sich jeden zweiten Tag zu melden.

Charles

„Just like my mom said today: she never believed, that I would get this level.“³⁰⁹

Charles Familienmitglieder übernehmen im Dokumentarfilm die Personifikation der Vergangenheit – sie schildern, teils aus kritischer Perspektive, einzelne Lebensabschnitte, durch die sie mit ihm gegangen sind. Dies ermöglicht einen weitaus vielschichtigeren Blick auf die Vergangenheit des Sängers und die Menschen, die ihn umgeben. Zudem verkörpert die Figur der Mutter Charles harte Vergangenheit und Gegenwart gleichzeitig, da sie auf seinem Weg zum Erfolg immer noch sehr präsent ist. Sie nimmt neben der Hauptfigur von Charles die wichtigste Nebenfigur des Films ein. Sie ermöglicht dem Zuschauer, Charles der

³⁰⁸ Charles Bradley. *Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video, 23'10''

³⁰⁹ Charles Bradley: *Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video, 1h 05'40''

Figur der Mutter gegenüber zu stellen und zu vergleichen, was durch die dabei aufscheinenden Kontraste nach Jens Eder wichtig ist für die Figurenbildung: „Dieser Vergleich trägt zur Charakterisierung bei, entfaltet Alternativen des Seins, Denkens, Sich-Verhaltens und vertieft Handlung, Konflikt und Thematik des Films.“³¹⁰ Wenn man die Hauptfigur Charles und die Nebenfigur der Mutter zueinander in Relation setzt, dann stellen sie eine starke Kontrastierung dar, die die Gutmütigkeit des Sängers besonders hervorhebt und den Zuschauer einige Schlüsse auf seine Vergangenheit und seinen Charakter nahelegen.³¹¹ Die starke Präsenz, die der Mutter als Nebenfigur im Film gegeben wird, symbolisiert gleichzeitig den großen Einfluss und Raum, den die Mutter im Leben des Sängers einnimmt.

In *Searching for Sugar Man* ist die Familie nicht so stark in die Handlung integriert wie im Film zuvor. Die Handlung gelangt über die Tochter, der gleichen Chronologie der damaligen Ereignisse folgend, zum Musiker. So erzählt die Tochter einleitend von ihrem Vater und der damaligen Suche des Plattenladenbesitzers *Sugar* nach ihm, bevor erstmals Sixto Rodriguez im Film zu sehen ist und sich selbst zu seiner Geschichte äußert. Sixtos drei Töchter übernehmen zudem die Schilderung der sozialen Umstände, in denen sie als Familie gelebt hatten und vermitteln den Charakter und die Philosophie des Sängers. Sie sind es auch, die berichten, dass Sixto in seiner Kindheit mit seinem Vater in die USA kam, da viele mexikanische Arbeiter in den Automobilfabriken eine Arbeit fanden. Die Töchter ermöglichen dem Film den Einblick in Sixto Rodriguez Privatleben, was alleine über Interviews mit dem Sänger nicht möglich gewesen wäre. Sie bedienen mit ihren Erzählungen somit die Einordnung des Sängers in die soziale Kategorie der Gruppe.³¹² Durch die Erzählungen kann der Zuschauer die ethnische Herkunft, das Milieu der Arbeiterklasse und sogar die politischen Überzeugungen des Sängers erfahren und sich daraus eine Vorstellung vom Sänger machen. Die Familie macht auf die sozialen Umstände und Lebensbedingungen des Sängers aufmerksam und stellt auch die Erzählung von Sixtos' Entdeckung aus seiner Perspektive dar. Sie sind wie eine Erweiterung der Hauptfigur anzusehen, da sie die private Seite des Sängers repräsentieren und es dem Publikum ermöglichen, den Sänger in seiner Figur als Vater kennen zu lernen.

Wie in beiden Analysen zu erkennen ist, ermöglichen die Interviews mit Familienmitgliedern die Darstellung der Sänger in sozialen Gruppen, aber erlauben auch Rückschlüsse auf die Persönlichkeit der Hauptfiguren. Sie verkörpern das Privatleben der Sänger und vermitteln

³¹⁰ Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 473.

³¹¹ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 473.

³¹² Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 198.

den Eindruck einer persönlichen, authentischen Künstlerdarstellung. Außerdem dienen sie als Verkörperung des ethnischen und gesellschaftlichen Hintergrunds, aus dem der jeweilige Sänger stammt, und unterstreichen die Wirklichkeitsnähe der Filme als Beleg der einfachen Verhältnisse, aus denen die Sänger stammen.

4.3 Freunde

Interviews mit Freunden der Sänger tragen zur Einteilung in Persönlichkeitskategorien bei, da sie durch die Beschreibung der Freundschaft auch Rückschlüsse auf die Charaktereigenschaften der Sänger zulassen. Ebenso ermöglichen sie dem Zuschauer die Einteilung in Rollenkategorien, die „die Position von Personen in strukturierten Sozialbeziehungen und die damit verbundenen Handlungserwartungen“³¹³ betreffen. Rollenkategorien beziehen sich auf soziale Eigenschaften einer Figur, während Persönlichkeitskategorien stabile psychische Eigenschaften bezeichnen.³¹⁴

Bei *Charles Bradley: Soul of America* nehmen die Freunde des Sängers die Rolle der Wegbegleiter, die Charles in verschiedenen Lebensabschnitten begleitet haben, ein. Stark örtlich verbunden, tauchen sie im Dokumentarfilm scheinbar zufällig durch Begegnungen auf der Straße auf, da es sich oftmals um ehemalige oder aktuelle Nachbarn handelt. Bei Auftritten außerhalb New Yorks werden auch dort ansässige Freunde besucht, mit denen der Sänger, als er dort lebte, in engem Kontakt stand. Sie alle erzählen von Auftritten als James-Brown-Imitator, die sie mitverfolgt haben, oder davon, wie sie den Sänger immer wieder aufbauten und ihn auf seinem Weg unterstützten. Die Unterstützung zeigt sich dabei in vielen Facetten, seien es aufmunternde Worte, die Versorgung mit Strom oder gegenseitige Hilfe, um zu überleben. Durch diese Situationen aus der Vergangenheit pflegt der Sänger eine enge Verbundenheit mit seinen Freunden, die ihm meist bereits in schwierigen Situationen geholfen haben. Sie symbolisieren unterschiedliche Entwicklungsstufen aus Charles' Vergangenheit.

So erfährt die Filmhandlung einen Aufschwung, als Charles via Telefon erfährt, dass in der Zeitung *New York Post* ein Artikel über ihn erschienen ist. Bei dieser einschneidenden

³¹³ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 198.

³¹⁴ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 198.

Erfahrung vor der Kamera nehmen ebenfalls Freunde und Nachbarn teil, denen Charles zufällig auf den Straßen oder vor seinem Sozialbau begegnet ist.



Abbildung 38³¹⁵

Da er in seinem Viertel mit einigen Personen ein freundschaftliches Verhältnis pflegt, eilen sehr schnell befreundete Passanten heran, denen er stolz seinen Zeitungsartikel in der soeben gekauften Zeitung präsentiert. Die Freunde erzählen, wie lange sie Charles schon kennen und berichten über seinen harten Lebensweg. Diese Szene verfügt durch ihre Ortsverbundenheit und die zufälligen Begegnungen mit Nachbarn auf der Straße über eine sehr hohe Authentizität. Die Kommentare der Freunde und Nachbarn bilden im Film nur kurze Statements, die einen kleinen Einblick in das außerfamiliäre Umfeld von Charles erlaubt. Der Zuschauer lernt das Wesen des Sängers in der Rolle des Freundes oder des guten Nachbarn kennen.

In *Searching for Sugar Man* übernehmen ehemalige Arbeitskollegen die Rolle der Wegbegleiter. Sie alle können nur Fragmente aus ihrer gemeinsamen Zeit mit Sixto Rodriguez beitragen, um ein Gesamtbild des Sängers darzustellen. Diese wenigen Wegbegleiter repräsentieren auch die Zurückgezogenheit des Sängers. Sie erzählen vom Sänger wie von einem die Stadt durchstreifenden Phantom und beziehen sich eher auf zufällige Begegnungen oder Liedtexte, als auf persönliche, gemeinsame Erlebnisse mit dem Sänger. So erinnert sich zum Beispiel der Barkeeper der Bar, wo Rodriguez früher oftmals live seine Lieder sang, an ihn:

³¹⁵ *Charles Bradley: Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video, 54'37".

Dan DiMaggio – Bartender – The Brewery:

„He was just a wandering spirit around the city. And ah...sometimes I might catch him in the corner. [...] I would occasionally see him far away from the brewery [Bar, in der Rodriguez früher gesungen hat] and I wondered and it just added to the mythology of him. What is he doing? What does he do? [...] He just was, you know, and I say this with love, I say this with respect but – I thought he was just a – just not much more than a kind of a homeless person. He just was a drifter. He just – I don't know if he had a home. You know, he would look like he would go from shelter to shelter or something.“³¹⁶

Der Barkeeper nimmt dadurch eigentlich die Position eines Beobachters und Zeitzeugen ein, der Rodriguez zur damaligen Zeit nicht persönlich kannte und dem Zuschauer sein äußeres Wirken zu dieser Zeit vermitteln kann. Gleichzeitig schließt diese Schilderung an die Erzählung rund um den Mythos des Sängers an und lässt ihn zu einer geheimnisvollen Person werden.

Die Interviewpartner repräsentieren gleichzeitig das gesellschaftliche Umfeld des Sängers und seine arbeitsbezogene Herkunft. Ein ehemaliger Arbeitskollege erzählt von Rodriguez' Arbeitsmoral und vermittelt damit ein Bild des Charakters des Sängers.

Rick Emmerson – Construction worker colleague

„He approached the work from a different place than most people do. He took it very very seriously – sort of like a sacrament, you know. He was going to do this dirty dirty work for eight or ten hours ok? But he was dressed in a tuxedo. He had this kind of magical quality that all genuine poets and artists have to elevate things to get above the mundane, the prosaic, all the bullshit, all the mediocrity that's everywhere. The artist, the artist is the pioneer. Even as his musical hopes were dashed, the spirit remained and he just had to keep finding a place, finding the process of how to imply himself. He knew that there was something more. It was in the early 80s, he wanted to do something. Something right, just make a difference. So lo and behold – he told me that he was running for mayor. And I thought, well god bless you Rodriguez.“³¹⁷

Die Erzählung des ehemaligen Arbeitkollegen ermöglicht es dem Zuschauer nicht nur auf Rodriguez' Charakter zu schließen, sondern auch auf seine Werte und Lebenseinstellung. Zudem wird das politische Interesse und Engagement des Sängers, das auch kritisch in seinen Liedtexten zu hören ist, thematisiert und auf dessen Ursprung verwiesen.

³¹⁶ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 6'55'' – 7'48''

³¹⁷ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 50'42'' – 51'47''

4.4 Förderer

Die Rolle der Förderer nehmen in beiden Filmen Experten oder Fans der Sänger ein und beteuern und bezeugen damit gleichzeitig das große Talent der Sänger. Bei den Interviews mit Fans und Produzenten erhält der Zuschauer Informationen über die Hauptfiguren als Sänger und kann dadurch auf ihr Talent und ihren musikalischen Erfolg schließen. Dies ermöglicht eine Zuordnung des Sängers in die Rolle des Stars oder Musikers und deckt damit die soziale Kategorie der Rolle ab.³¹⁸ Sie können die Sänger als Musiker wahrnehmen und die professionelle Expertensicht als Beleg des Talents sehen und auch die begeisterte Fansicht erfahren.

Die Position der Förderer nehmen in *Charles Bradley: Soul of America* die aktuellen Produzenten und Fans des Sängers ein, doch auch die Freunde beteuern immer wieder ihren Glauben an das Talent des Sängers. Nach Konzerten äußern sich begeisterte Fans zu den Auftritten des Sängers oder werden bei Gesprächen mit Charles im Foyer des Veranstaltungsortes gezeigt. Sie ermöglichen dem Film, die Menschennähe des Sängers darzustellen, indem gezeigt wird, wie Charles' seine Fans umarmt und nach jedem Konzert diese Nähe im Publikumsraum sucht.

Die Produzenten gehören ebenfalls zu der Gruppe der Förderer und berichten von den gemeinsamen Arbeitsfortschritten, den kreativen Prozessen und der eigentlichen Entdeckung des Sängers. Durch ihre Kommentare kann der Zuschauer auf das tatsächliche Talent des Sängers schließen, das aus einer professionellen Sicht vermittelt wird.

Bei den Förderern von Charles erkennt man, dass es sich um einen Sänger am Beginn seiner Karriere handelt. Die Produzenten betonen immer wieder, wie schwer es für einen 62 Jährigen sein kann, so spät Erfolg zu haben und dass die musikalische Zukunft ungewiss ist. Sie geben sich zwar überzeugt von Charles' Talent, jedoch sehen sie dieses nicht als Garantie für Erfolg. Bei den Fans handelt es sich eher um zufällige Konzertbesucher, die Charles Bradley als Vorgruppe des eigentlichen Konzerts erstmals wahrgenommen haben, aber sich sofort begeistert von seiner Stimme zeigen. Es sind jedoch nicht die typischen Fan-Interviews, die man aus Musikedokumentarfilmen über erfolgreiche Musiker kennt. Er ist ein Sänger zum Anfassen, der sich nach seinem Auftritt wortwörtlich auf die gleiche Ebene mit seinen Fans stellt.

Ganz gegenteilig verhält sich die Funktion der Förderer in Film *Searching for Sugar Man*. Die gesamte Filmhandlung wird hauptsächlich vom Schwärmen eines Fans für seinen

³¹⁸ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 198.

Lieblingssänger angetrieben und aus dessen Sicht erzählt. Der Fan *Sugar* dient dem Zuschauer als Identifikationsfigur, die die Funktion hat, dem „[...]Zuschauer die umfassendere Übernahme einer mentalen Perspektive auf das Geschehen nahezu legen.“³¹⁹ Das Talent und der dem Sänger gebührende Erfolg sind im Film unbestritten und sollen vermutlich durch den Film bewiesen werden. Daher finden sich neben dem Fan *Sugar* und gleichzeitigen Protagonisten des Films auch viele ehemalige Produzenten, einige Musikjournalisten und südafrikanische Musiker, die den Erfolg und das Talent des Sängers beglaubigen. Geht man nach Jens Eders dramaturgischer Funktionseinteilung von Figuren, nehmen die übrigen Förderer die Funktion der Helfer des Protagonisten ein und fungieren sozusagen als *Sidekick* des Fans *Sugar* auf der Suche nach dem Sänger.³²⁰ Gleichzeitig stellen sie Zeitzeugen dar, die die damaligen gesellschaftlichen Zustände und damit teilweise verbundenen Gründe für Rodriguez' Erfolg in Südafrika und Misserfolg in den Vereinigten Staaten transportieren. Sie verstärken somit auch den Realismuseindruck des Films und vermitteln durch den gesellschaftspolitischen Bezug übergeordnete Bedeutungen.³²¹

Willam Möller – Musician

„Everything was restricted, everything was censored everything was...and here is this guy singing this song [I wonder] – who's that? – that's Rodriguez. And he became something of a rebel, sort of icon. But the strange thing was that we all brought his records, everybody I know had his records – I wonder: there was the big song everybody was singing and we all bought the record. And there he was on the cover: a sort of a hippie with shades, but nobody knew anything about him – he was a mystery.“³²²

Diese Fans und weitere Förderer dienen auch als Zeugen des Erfolgs von Sixto Rodriguez in Südafrika, während er in Amerika vollkommen unbekannt blieb. Sie sind es ebenfalls, die den gesellschaftspolitischen Bezug zu der Zeit der Apartheid in Südafrika herstellen und den Sänger als eine Art Nationalheld inszenieren. Die ehemaligen Produzenten aus den Vereinigten Staaten nehmen die Funktion der Zeugen ein, die Sixtos' Misserfolg und damaliges Leben in Detroit belegen, während er in Südafrika Erfolg hatte. So kann eine Gegenüberstellung zweier Welten erzeugt werden, die die Ereignisse zu der damaligen Zeit jeweils parallel erzählen können. Zudem dient die Gruppe der Förderer auch als Beleg und Beweis dieser unglaublichen Geschichte, die auf den ersten Blick vielleicht etwas unglaubwürdig scheint.

³¹⁹ Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 495.

³²⁰ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 493.

³²¹ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 494.

³²² *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 17'39'' – 18'06''

Die Gruppe der Förderer wird in beiden Filmen folglich als Zeitzeugen und damit Bestätigung des Wirklichkeitsbezuges eingesetzt und ermöglicht es dem Zuschauer, die portraitierten Personen in Ihrer Rolle als Star, Musiker und Sänger wahrzunehmen. Dies ist unter den interviewten Gruppen die Einzige, die zur Inszenierung der Sänger als Stars eingesetzt wird, da bei den anderen Interviewgruppen hauptsächlich der persönliche Bezug zur Hauptfigur im Mittelpunkt steht.

4.5 Gegner

Bei beiden Filmen stellt das Schicksal bereits einen Gegenspieler der Sänger sowohl auf ihrer musikalischen Laufbahn als auch in ihrem Privatleben dar. Doch lassen sich auch in den anderen Figuren der Filme Gegenspieler finden. Sie nehmen indirekt die Antagonisten-Position ein und sind die Verkörperung, mitunter vielleicht sogar der Grund, des bisherigen Misserfolgs der Sänger. Dabei werden sie im Film nicht dezidiert als Antagonist betitelt, doch deutet einiges die Rolle des Antagonisten an.

In *Charles Bradley: Soul of America* erscheint kein augenscheinlicher Gegner, der am bisherigen Misserfolg des Sängers Schuld trägt. Doch verkörpert die Mutter des Sängers zu einem Teil auch den größten Gegner, da ihre Schulden und ihre Betreuung Charles in seinem Leben sehr bremsen. Dies wird deutlich, als Charles kurz vor der Albumveröffentlichung die Schulden seiner Mutter einholen und ihn vor ein großes Geldproblem stellen. Das Publikum kommt nicht umher, die Mutter als Gegner und hilfsbedürftige, ältere Dame gleichzeitig zu sehen. Auch, dass der Sänger so gut wie keine Kritik an seiner Mutter übt, drängt den Zuschauer eventuell in eine noch größere Abwehrhaltung der Mutter gegenüber. Hinzu kommt die beschwerliche Lebensgeschichte des Sängers, an der seine Mutter ebenfalls einen großen Anteil hat. Die Mutter erhält im Film neben der Hauptfigur die größte Aufmerksamkeit, was ihre Rolle als Antagonist nach Jens Eder bestätigen könnte.

„Üblicherweise stehen Protagonist und Antagonist an der Spitze der Aufmerksamkeits-Hierarchie. Sie tragen den Konflikt aus, der die Handlung antreibt und die Thematik des Films prägt.“³²³ So steht neben der Musikkarriere von Charles auch ein zweites Thema als zentraler Handlungsantrieb im Mittelpunkt des Films - Charles' Verhältnis zu seiner Mutter, die seiner Identitätsfindung und damit seiner Karriere im Wege steht.

³²³ Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 498.

Bei *Searching for Sugar Man* stellt die ausbeuterische Musikindustrie den großen Gegner des Sängers dar, da der Sänger jahrelang in Armut lebte, während sich andere vermutlich an seinem Erfolg in Südafrika bereicherten. Der ehemalige Besitzer des Plattenlabels *Motown*, der auch Rodriguez in einem Tochterunternehmen unter Vertrag hatte, wird im Film als Personifizierung dieser ausbeuterischen Branche inszeniert. In einem Interview wird er auf die verschwundenen Geldflüsse aus Südafrika angesprochen und reagiert unmittelbar mit einem etwas ungehaltenen Verhalten. Als der Interviewer weiter nachhakt, wandelt sich das zuvor abwehrende Verhalten in ein einschüchterndes Gespräch. Der ehemalige Plattenboss beugt sich nach vorne und kommt damit der Kamera und somit auch dem Zuschauer unangenehm nahe und wirkt dadurch bedrohlich.



Abbildung 39³²⁴

Er macht dem Interviewer in einem verschwörerischen, gereizten Ton klar, dass er mit den Geschäften nichts mehr zu tun habe und, da er sich bereits aus der Branche zurückgezogen habe auch nicht mehr zur Verantwortung gezogen werden könne. Diese Sequenz weckt das Misstrauen des Zuschauers und lässt ihn eine kritische Haltung gegenüber der Musikindustrie einnehmen. Das Interview bleibt auch danach unkommentiert, jedoch wird durch ein Schwarzbild ein Bild- und Themenwechsel vollzogen, der die Wirkung der Aussagen nochmals verstärkt und nachwirken lässt. Der Zuschauer kann und soll sich vermutlich aus diesen Aussagen seine eigene Meinung bilden. Als versteckter Gegenspieler dient weiters die damalige Apartheidpolitik in Südafrika, da die Lieder von Rodriguez durch den Staat zensiert und verboten wurden. Da zudem der Nachrichten- und Kommunikationsfluss durch die Apartheidpolitik kontrolliert wurde, konnte auch kein Kontakt zu Stars und Musikern außerhalb Südafrikas aufgenommen werden.

³²⁴ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 37'55''

4.6 Resümee

Die vielen Figuren, die neben den Hauptdarstellern in den Filmen zu Wort kommen und teilweise eine wichtige Rolle einnehmen, dienen dazu, die unterschiedlichsten Aspekte der portraitierten Personen herauszuarbeiten. Sie ermöglichen es, die Hauptfiguren sozial einzuschätzen und in verschiedene Kategoriegruppen einzuteilen. Die Kategoriegruppen umfassen soziales Handeln, das durch Interaktion und soziale Beziehungen dargestellt wird. Außerdem zeigen sie soziale Systeme auf, die durch Gruppen und Strukturen vermittelt werden, und soziale Positionen, die sich durch Rollen und Status ausdrücken. Durch die vermittelten Werte und Normen können die sozialen Repräsentationen dargestellt werden und schließlich die Identität der Hauptfigur herausbilden.³²⁵

Nach Jens Eder ist das Soziale mit dem Mentalen eng verbunden: „Die Sozialität menschlicher Personen liefert einen wesentlichen Inhalt für ihr Innenleben und formt ihre Persönlichkeit; umgekehrt sind soziales Handeln und soziale Beziehungen psychisch motiviert.“³²⁶ Die Filme zielen besonders darauf ab, soziale Typen zu kreieren, die nach Jens Eder durch soziale Rollen oder Gruppenzugehörigkeit bestimmt werden.³²⁷ Aus diesen Typen entstehen oft kollektive Stereotypen, die bereits zu verschiedenen Ethnien existieren. So listet Jens Eder fünf Stereotypen von Afroamerikanern nach Donald Bogle auf, die als „Onkel Tom, die Mammy, den komischen Trottel, die Tragische Mulattin und den brutalen geilen Bock“³²⁸ bezeichnet werden. Versucht man dies auf den Film *Charles Bradley: Soul of America* anzuwenden, so erkennt man, dass nicht nur keine Übereinstimmung mit den angeführten Stereotypen zu finden sind, sondern sogar eine Umkehrung der Stereotypen stattfindet. So könnte man sagen, dass Charles einige Eigenschaften der *Mammy* gegenüber seiner Mutter einnimmt und somit den Stereotyp kontrastiert. Jens Eder zitiert ebenfalls frei nach Charles Ramírez Berg die „fünf Latino-Stereotypen: den Bandido, den Latin Lover, die Dark Lady sowie die männliche und die weibliche Witzfigur“³²⁹. Verglichen mit *Searching for Sugar Man* ist ebenfalls keine Übereinstimmung mit einer der angeführten Stereotypen erkennbar. Dies lässt bei beiden Filmen darauf schließen, dass auf eine authentische, dem dokumentarischen Sinne unterstellte Darstellung der Hauptfiguren abgezielt wurde, die sich durch ihre eigenen Charaktere präsentieren sollten und so realitätsgetreu wie möglich

³²⁵ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 307.

³²⁶ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 307.

³²⁷ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 309.

³²⁸ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 201.

³²⁹ Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 201.

wiedergegeben werden sollten. Die Gestaltung der Hauptfiguren über so viele verschiedene, personalisierte Blickwinkel sollte wohl auch der möglichst objektiven dokumentarischen Darstellung dienen und somit alle Facetten eines Menschenlebens abdecken. Alle Nebenfiguren vereint die Fokussierung auf die Hauptfigur und die Beschreibung verschiedener Lebensabschnitte. Im Film *Searching for Sugar Man* dienen sie sozusagen als einzelne Puzzlestücke, um die Geschichte des Sängers und die Suche nach ihm zu rekonstruieren, um am Ende ein umfassendes Lebensportrait des Sängers zusammengesetzt zu haben.

5 Musikerinszenierung

Unterschiedlichste Medienkanäle dienen mittlerweile der Darstellung und Vermarktung von Musikern. Der Musikdokumentarfilm hat sich schon lange in die Reihe dieser Mittel zur Starinszenierung und –konstruktion eingereiht.

„Der Star-Komplex setzt sich zusammen aus den konkreten Produkten und ihrer Promotion, der medialen Berichterstattung (Interviews, Biographien) und den Bewertungen des Publikums. Des Weiteren gehört zum Starimage auch der Transfer in einen anderen Kontext (z.B. Werbung) und die Integration in die Alltagssprache (z.B. Rauchen wie Humphrey Bogart).“³³⁰

Ein Star ist nach Werner Faulstich „die Inszenierung des Außerordentlichen, des Elitären, des Unerhörten.“³³¹ Silke Borgstedt verwendet die Definition Dyers, um den Star aus einer analytischen Perspektive nicht als reale Person, sondern als in der Realität existierend, aber fast ausschließlich über mediale Texte und damit als Image präsent zu beschreiben. „Auch wenn also über den Star als »private Person« berichtet wird, erleben wir immer nur eine Konstruktion von Persönlichkeit. [...] Persönlichkeitskonstruktion realisiert sich bei Stars in der Ausprägung intertextueller Muster, die als Images wirksam werden.“³³²

Wie sich jedoch bereits in den vorangegangenen Kapiteln zeigte, zielen die beiden Filme selten auf eine solche Starkonstruktion ab. Es wird folglich keine Erhöhung der Sänger

³³⁰ Borgstedt, Silke: *Der Musik-Star: Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*, S.58.

³³¹ Faulstich, Werner: *Medienkulturen*, S. 207.

³³² Borgstedt, Silke: *Der Musik-Star: Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*, S.57.

angestrebt, sondern die Hervorhebung der Gleichwertigkeit und der gesellschaftlichen Nähe zum Publikum, zum Fan.

„Als künstlerische Strategie sind Medienpräsenz und Unnahbarkeit für singende Stars nichts Neues. Im Fernsehen, auf Postern, in Anzeigen auf Handzetteln, T-Shirts und Devotionalien anderer Art zeigen Stars der Unterhaltungsindustrie Präsenz und bleiben, weil nur im Medium greifbar, dabei doch immer auf Distanz.“³³³

Doch die analysierten Filme scheinen auf eine tatsächliche Nähe zum Publikum abzielen und zwar nicht über physische Nähe, sondern über gesellschaftliche Ansiedelung der Musiker nahe des Publikums. Beide Filme verfolgen genau die gegensätzliche Strategie zur Unnahbarkeit und versuchen durch die Ausstellung des Alltäglichen eine Identifikations- und Empathiemöglichkeit zu bieten, während die außergewöhnlichen Lebensgeschichten der Sänger erzählt werden. Sie zeigen die Sänger als in der Gesellschaft existierende Mitmenschen und machen sie damit greifbar und realitätsnahe.

5.1 Zeichen der Starinszenierung nach Jens Thiele

Im folgenden Abschnitt sollen die Filme nach Zeichen der Starinszenierungen untersucht werden. Jens Thiele beschreibt insgesamt sechs künstlerisch-mediale Zeichen der Starinszenierung, die üblicherweise benutzt werden, um Stars als solche darzustellen. Dafür benötigt man eine besondere visuelle Hervorhebung, die der Fokussierung auf die Erscheinung des Stars im Blickfeld des Zuschauers dienen sollte.³³⁴ „Diese personalisierte Außeralltäglichkeit oder Außeralltäglichkeit von Personen ist das langfristig Gemeinsame von Halbgöttern, Heldinnen und Stars.“³³⁵ Die Filme jedoch versuchen das alltägliche Wesen der Sänger hervorzuheben und gegen das „Außeralltägliche“³³⁶ und seine verschiedenen Inszenierungsformen zu arbeiten. Jens Thiele führt als erstes Mittel die örtliche Heraushebung des Stars aus einem Umfeld an, die als Abgrenzung zur Masse oder seinem Publikum dient.³³⁷ Dies wird etwa durch die Darstellung des Sängers auf der Bühne oder durch besondere

³³³ Schwarz, Michael: „Das Phänomen des Künstlerstars“, In: *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*, [Hg] Faulstich, Werner; Korte, Helmut, München: Fink, 1997. S. 195.

³³⁴ Vgl. Thiele, Jens: „Künstlerisch-mediale Zeichen der Starinszenierung“, In: *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*, Hg Werner Faulstich; Helmut Korte, München: Fink, 1997, S. 136 – 145.

³³⁵ Ludes, Peter: „Aufstieg und Niedergang von Stars als Teilprozeß der Menschheitsentwicklung“, S. 88.

³³⁶ Vgl. Ludes, Peter: „Aufstieg und Niedergang von Stars als Teilprozeß der Menschheitsentwicklung“

³³⁷ Vgl. Thiele, Jens: „Künstlerisch-mediale Zeichen der Starinszenierung“, S. 136 – 145.

Beleuchtung bewirkt. Bei beiden Filmen fällt auf, dass im Verhältnis zu gängigen Musikdokumentarfilmen wenige Konzertausschnitte der Sänger zu sehen sind. Dies ist einerseits vermutlich bedingt durch das fehlende Archivmaterial bei Sixto Rodriguez und den wenigen gefilmten Auftritten von Charles Bradley als eigenständigen Sänger. Andererseits könnte die Begründung auch darin liegen, dass beide Filme ihren Fokus absichtlich nicht auf der Überhöhung der Musiker durch ihre Abgrenzung zum Publikum setzen und dadurch ganz bewusst weniger Konzertmitschnitte einsetzen.

Die Nähe oder Distanz zum Publikum beschreibt bereits den zweiten Aspekt der Starinszenierung nach Thiele. „Der Star benötigt eine Differenz zwischen sich und dem Publikum, eine Distanz, die wohl präziser als ‚unerreichbare Nähe‘ zu bezeichnen ist.“³³⁸ Natürlich sind Auftritte der Sänger in den Dokumentarfilmen zu sehen, die auch die jubelnde Menge vor der Bühne zu den Sängern aufschauend zeigt. Doch sieht man genauso nach jedem Auftritt den Sänger Charles Bradley im Publikumsraum zwischen seinen Fans stehen und diese ohne Berührungsängste umarmen und mit ihnen sprechen. Ebenso erkennt der Zuseher Sixto Rodriguez’ offensichtliches Unbehagen vor der Kamera, das er mit einer abgewandten Körperhaltung oder wortkargen Interviewantworten zum Ausdruck bringt. Außerdem erfährt der Zuseher durch Erzählungen früherer Produzenten, dass Rodriguez bei seinen ersten Konzerten immer abgewandt vom Publikum auf der Bühne stand. In einem Zeitungsinterview von 2009 kommen dieses Bühnenauftreten und andere Konzertfauxpas zur Sprache, die vielleicht einer der Gründe für den musikalischen Misserfolg sein könnten:

„But he did himself few favours. He’d alienate fans by always playing his gigs with his back to the audience. ‘I was concentrating on the music, thinking of the lyrics,’ he claims now. And at a key music industry showcase in Los Angeles, he invited a member of the Brown Berets – the Hispanic equivalent of the Black Panthers – to join him on stage and sound off about injustice, which wasn’t what the suits wanted to hear at all.“³³⁹

Sein damaliges Verhalten auf der Bühne verweist jedoch im gleichen Augenblick auf einen anderen Musikstar, Jim Morrison, dessen Abwendung vom Publikum bei seinen anfänglichen Konzerten zu seiner überlieferten Starlegende gehört. Daher stellt diese Erzählung über Sixto Rodriguez gleichzeitig eine Verbindung zur Starinszenierung dar, da die Assoziation mit Jim Morrison sehr nahe liegt. Sie kann sowohl vom Zuseher als Schwäche und Beweis seiner Gewöhnlichkeit als auch als starähnlicher Mythos, der sich in die Reihe der großen

³³⁸ Thiele, Jens: „Künstlerisch-mediale Zeichen der Starinszenierung“, S. 137.

³³⁹ Delingpole, James: „Sixto Rodriguez interview: the rock’n’roll Lord Lucan“, *The Telegraph*, 11 Aug 2009, Quelle: <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandpop/features/6004307/Sixto-Rodriguez-the-rocknroll-Lord-Lucan.html>

Starüberlieferungen eingliedert, interpretiert werden. In beiden Filmen lassen sich jedoch keine Zeichen einer starähnlichen Unnahbarkeit finden, die den Star in einer anderen Welt als der realen Wirklichkeit verorten.

Thiele sieht besonders das Medium Film, durch seine Herstellung von gleichzeitiger Nähe als auch Distanz, der Spezifik der Starinszenierung als besonders entgegenkommend.³⁴⁰ Die ausgewählten Filme bedienen sich bei den Konzertmitschnitten dieser Methoden und zeigen den Musiker in langen Nahaufnahmen oder über eine Totale, die ihn auf der Bühne vor seinem Publikum zeigt. So bedienen sich die Filme in der Darstellung der Musiker als Künstler auf der Bühne und bei der Ausübung dieser Kunst der gängigen Konventionen der Starinszenierung. Doch bleibt auch stets das Gefühl der Nähe durch die gesellschaftliche Verortung der Sänger, die durch die Lebensgeschichten und das soziale Umfeld der Sänger über Interviews hergestellt wird, erhalten.

Als ästhetische Starinszenierungen durch das Medium Film beschreibt Thiele Blickachsen, Einstellungsgrößen, Filmschnitt, Licht und letztendlich das abgelöste Starbild durch Künstlichkeit und Farbe.³⁴¹ „Die Filmkamera scheint Stars bevorzugt aus einer leichten Untersicht zu erfassen, um das hierarchische Verhältnis des Stars zur Menge, um Erhöhung und Erhabenheit zu definieren.“³⁴² Die Konzertmitschnitte von Sixto Rodriguez zeigen den Sänger bei seinen Auftritten in Südafrika aus den unterschiedlichsten Positionen. Es handelt sich dabei um Archivmaterial, das hauptsächlich aus Privataufnahmen der Töchter, die ihn bei seiner Tour begleiteten, stammt. So sieht man die Konzerte sowohl aus unterschiedlichsten Publikumssichten, als auch aus der Backstage-Sicht eines Bandmitgliedes. Ähnlich verhält es sich bei Charles Bradley, der meist aus einer Position an der Vorderkante der Bühne oder aus der Backstage-Sicht gefilmt worden zu sein scheint. Die Kamera bietet dem Zuschauer folglich verschiedene Blickwinkel auf den Musiker und beschränkt sich nicht nur auf die Untersicht des Publikums.

„Die Kamera sucht die Nähe zum Star. Die Nahaufnahme führt uns die plastischen, mimischen, sinnlichen, erotischen Qualitäten und Reize eines Gesichts und seiner Merkmale vor Augen.“³⁴³ Besonders bei Charles Bradley wird die Einstellung der Nahaufnahme bis aufs Äußerste ausgereizt, so werden emotionale Interviews und Gefühlsausbrüche direkt auf den Zuschauer übertragen und bis ins Detail dokumentiert. Sixto Rodriguez wird in den wenigen Interviews ebenfalls meist durch eine Nahaufnahme gezeigt, doch wirkt es hier durch seine

³⁴⁰ Vgl. Thiele, Jens: „Künstlerisch-mediale Zeichen der Starinszenierung“, S. 138.

³⁴¹ Vgl. Thiele, Jens: „Künstlerisch-mediale Zeichen der Starinszenierung“, S. 136 – 145.

³⁴² Thiele, Jens: „Künstlerisch-mediale Zeichen der Starinszenierung“, S. 139.

³⁴³ Thiele, Jens: „Künstlerisch-mediale Zeichen der Starinszenierung“, S. 139.

Zurückhaltung eher wie ein Versuch der Kamera den Sänger zu lesen und die wortkargen Aussagen auf ihre tiefer liegende Bedeutung hin zu deuten. „Die Nahaufnahme rahmt und begrenzt das Gesicht, sie isoliert es, läßt [sic!] es im Dunkel des Raumes aufscheinen, sie macht es zum Bild. Das Bild des Stars hat einen Rahmen.“³⁴⁴ Die Nahaufnahmen können auch als Symbol für die Konzentration auf ihre Hauptfiguren hin gedeutet werden und bilden den Versuch eine direkte emotionale Verbindung zwischen dem Zuschauer und der Hauptfigur herzustellen.

Filmschnitt und Kameraschwenk stellen nach Thiele Beziehungsachsen zwischen Star und Publikum dar, da das Starbild über direkte und indirekte Verbindungen entsteht, das aus dem Zwischenbild hervorkommt.³⁴⁵ Der Zuschauer ist durch den Film Teil der betrachtenden Gruppe, jedoch aus einer privilegierten Position, über die er die Intimität des Blickdialogs auf der Leinwand mitverfolgen kann, während die Blicke des Publikums auf den Star wieder auf den Zuschauer zurückstrahlen.³⁴⁶ Dieses Dreiecksverhältnis entsteht in *Searching for Sugar Man* vor allem indirekt durch *Sugars* Erzählung von der Suche nach dem Sänger, da hier der Zuschauer den Blick des Fans und die Bedeutung des Stars für den Fan direkt vermittelt bekommt. Montagebezogen werden bei den Konzertmitschnitten *reaction shots* verwendet, um die direkte Wirkung des Stars auf sein Publikum zu visualisieren. Den Sänger Charles Bradley lernt der Zuschauer hauptsächlich über eigene Erzählungen aus der Sicht des Stars auf sich selbst oder durch Erzählungen der Familienmitglieder kennen. So entsteht bereits ab dem Beginn des Films ein sehr intimer Einblick in das Privatleben des Sängers. Durch die Montage der Konzertmitschnitte werden diese immer mit einem *reaction shot* auf das Publikum, das bei Konzertende mit *standing ovations* vor der Bühne steht, beendet – während der Konzerte werden keine Aufnahmen des Publikums gezeigt. Kameraschwenks werden sonst in beiden Filmen hauptsächlich zur Darstellung der Heimatstädte der Musiker verwendet und nicht bei den Konzerten. Dies könnte dahingehend interpretiert werden, dass die Städte auch Teile des im Film übermittelten Starbildes darstellen. Daher könnten die Kameraschwenks über die Stadtpanoramen eine indirekte Beziehungsachse zwischen Star und Publikum darstellen.

Licht spielt nach Thiele meist bei der geheimnisvollen oder erhabenen Darstellung eines Stars eine große Rolle, um die Idee der Gottesähnlichkeit zu evozieren. Einzig in der filmischen Darstellung von Sixto Rodriguez ist eine besondere Lichtgestaltung gegeben. Durch die Platzierung des Sängers vor einem Fenster und über den Kamerablick von innen auf das

³⁴⁴ Thiele, Jens: „Künstlerisch-mediale Zeichen der Starinszenierung“, S. 140.

³⁴⁵ Vgl. Thiele, Jens: „Künstlerisch-mediale Zeichen der Starinszenierung“, S. 140.

³⁴⁶ Vgl. Thiele, Jens: „Künstlerisch-mediale Zeichen der Starinszenierung“, S. 141.

Fenster, versinkt alles außerhalb der Fensterrahmen in Dunkelheit, während die Silhouette des Sängers durch den Lichteinfall durch das Fenster stark akzentuiert und hervorgehoben wird. Der Körper des Sängers ist ebenfalls kaum erkennbar im Dunkeln und transportiert damit den durch vorangegangene Erzählungen entstandenen mystischen Charakter des Sängers. Charles Bradley wird lediglich auf dem Filmplakat in der Lichtgestaltung auffallend dargestellt. Mit nacktem Oberkörper und einem Mikrofon an die Brust gedrückt ist er vor der amerikanischen Flagge zu Boden blickend abgelichtet. Ein heller Lichtstrahl scheint von oben herab und erhellt sein Gesicht und teilweise seinen Körper, der Rest bleibt im Dunkeln verborgen. Der Lichteinfall von oben könnte ebenfalls als Metapher auf die Gottesähnlichkeit abzielen oder die Bedeutung einer besonderen Auserwählung bezüglich des Gesangstalents in sich tragen. Gleichzeitig kann es auch für die im Film oftmals thematisierte Gläubigkeit des Sängers stehen. Eine weitere Interpretationsmöglichkeit wäre die Visualisierung des Wandels, der vom Sänger vollzogen wird, von den Schattenseiten des gesellschaftlichen Lebens entwickelt sich der Sänger während des Films zu einem Star, der im Rampenlicht steht.



Abbildung 40³⁴⁷

³⁴⁷ Elabbady, Ali: "Movie Review: 'Charles Bradley:Soul of America'", *Greenroom Magazine*, o.J. Quelle: <http://greenroommagazine.com/lifestyle/movie-review-charles-bradley-soul-of-america/>

Das aus diesen beschriebenen Formen der medialen Inszenierungen entstandene künstliche Starbild neigt nach Thiele zur Ablösung von der tatsächlichen Person des Stars.

„Über das Bild des Stars und das seines Ambientes werden vielfältige, komplexe Zeichen- und Zeichenketten der Kulturgeschichte (und damit auch einer Stargeschichte) transportiert, die sich an das Bild eines Stars heften und es mit neuen, alten Merkmalen versehen können.“³⁴⁸

Schließlich entsteht aus einem Zusammenspiel der Zeichen, der Kameraeigenschaften und der Körpersprache des Stars ein komplexes Wirkungsgebilde, das den Star ver- oder enthüllen kann.³⁴⁹ So gibt Charles Bradley sowohl durch seine Körpersprache als auch durch die vielen Naheinstellungen alles von sich preis, während Sixto Rodriguez eine abgewendete, verhaltene Körperhaltung zur Kamera einnimmt, die die Kamera wieder durch verschiedene Einstellungen versucht auszugleichen und zu deuten. Auch die Sonnenbrille, die der Sänger während des gesamten Interviews aufbehält, erschwert es dem Zuschauer seine wahren Emotionen über die Mimik lesen zu können. Einzig ein Kommentar am Ende des Films bildet eine Ausnahme, da hier der Sänger ohne Sonnenbrille vor der Kamera sitzt. Doch ist weder sein Blick, noch sein Körper zur Kamera gerichtet.



Abbildung 41³⁵⁰

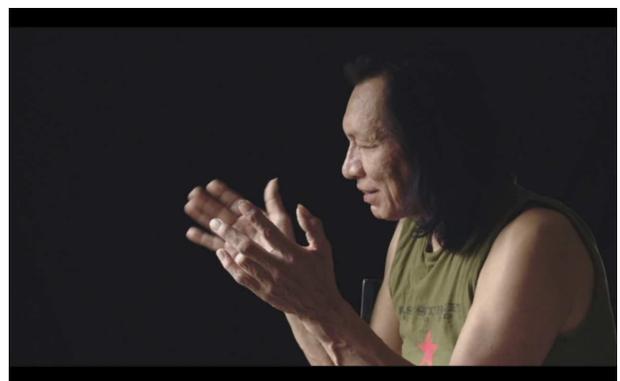


Abbildung 42³⁵¹

Trotz seiner abgewandten Körpersprache gibt der Sänger in diesem letzten, kurzen Kommentar durch seine Körpersprache etwas von sich preis: die Hälfte seines Ringfingers fehlt. Dieser Umstand wird im Film durch keine Erläuterung thematisiert und kommt nur zufällig in einer Einstellung zum Vorschein. In einem Zeitungsinterview von 2009 findet man

³⁴⁸ Thiele, Jens: „Künstlerisch-mediale Zeichen der Starinszenierung“, S. 143.

³⁴⁹ Vgl. Thiele, Jens: „Künstlerisch-mediale Zeichen der Starinszenierung“, S. 143.

³⁵⁰ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 47'34''

³⁵¹ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 1h 11'48''

einen Betriebsunfall im Alter von 21 Jahren als Ursache.³⁵² Der Sänger gibt folglich im Film nur unbewusst durch seine Körpersprache Informationen über seinen Charakter oder seine Empfindungen preis und lässt sonst die Kamera nicht an seinen Emotionen teilhaben. Er vermittelt mit seiner Körpersprache daher eher das Verhalten einer Privatperson, als das eines erhabenen Starbilds.

Die Entgrenzung des Starbilds wird als letztes künstlerisch-mediales Zeichen der Starinszenierung von Jens Thiele genannt und meint damit die Abwendung von der traditionellen und stereotypen Darstellung von Stars, hin zu einem Bruch mit Erwartungen und festgeschriebenen Inszenierungsformen.³⁵³

„Immer häufiger treten in Filmen, im Fernsehen und im Videoclip Stars auf, die ihre Aura jenseits eindeutiger Starkonturen verströmen. Es scheint so, als ob in den verschobenen Zeichen des Starbildes die Suche nach neuen, glaubwürdigeren, wahrhaftigeren Identitäten und Projektionen stattfindet. Damit verbunden sind dann auch die Brüche im sichtbaren Bild des Stars.“³⁵⁴

Dieser Bruch mit Konventionen ist in beiden Filmen erkennbar und wird auch durch den Charakter der Sänger bedingt. Durch Erzählungen wird auf der Textebene ein mystisches, überhöhtes Bild des Sängers Sixto Rodriguez erschaffen, das beim späteren tatsächlichen Zusammentreffen mit dem Sänger nicht erfüllt wird und damit den Bruch mit dem aufgebauten Starbild herbeiführt. Charles Bradley vollzieht ebenso diesen Bruch, da die Darstellung seines Talents immer im Kontrast zu seiner realen Umwelt steht, die von ärmlichen sozialen Verhältnissen zeugt und nicht dem Glanz eines konventionellen Starimages entspricht. Besonders offensichtlich kommt dieser Kontrast zu tragen, als Charles zu Beginn des Films in seiner Verkleidung als James Brown Imitator im maroden Keller seiner Mutter zu sehen ist (Siehe 3.1.1. Bildfeld, Abbildung 1).

Folglich entsprechen die Starinszenierungen der beiden ausgewählten Dokumentarfilme der Wende hin zu einer glaubwürdigeren und realitätsbezogeneren Darstellung einer Staridentität. „Diese Demokratisierung und Trivialisierung, Profanisierung und Routinisierung des Transzendentalen, das Herunterholen der Stars auf die Erde, das Leuchten ohne Dunkel herum, ist Kennzeichen moderner Marketingstrategien.“³⁵⁵ Den Star, in diesem Fall den Sänger, auf die gleiche gesellschaftliche Ebene des Publikums und damit des Fans

³⁵² Vgl. Delingpole, James: „Sixto Rodriguez interview: the rock’n’roll Lord Lucan“, *The Telegraph*, 11 Aug 2009, Quelle: <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandpop/features/6004307/Sixto-Rodriguez-the-rocknroll-Lord-Lucan.html>

³⁵³ Vgl. Thiele, Jens: „Künstlerisch-mediale Zeichen der Starinszenierung“, S. 144.

³⁵⁴ Thiele, Jens: „Künstlerisch-mediale Zeichen der Starinszenierung“, S. 145.

³⁵⁵ Ludes, Peter: „Aufstieg und Niedergang von Stars als Teilprozeß der Menschheitsentwicklung“, S. 93.

herunterzuholen, könnte folglich einer neuen Vermarktungsstrategie von zukünftigen Stars entsprechen. In einer Funktion jedoch erfüllen beide Sänger letztendlich die Anforderungen an einen Star, da sich ihre Leidensgeschichte zum Ende des Films ins Positive wendet. „Der Star ist die Verkörperung unserer Sehnsüchte als erfüllt.“³⁵⁶ Und so wird dem Zuschauer der Wunsch nach Gerechtigkeit und Erfolg für die portraitierten Sänger durch den Film erfüllt.

5.2 Verortung im Musik-Genre und damit verbundene Erwartungshaltungen

Die Hauptfiguren beider Filme identifizieren sich sowohl mit der Rolle des Musikers als auch mit der gesellschaftlichen Rolle des *Handymans*³⁵⁷, der Gesellschaftsschicht der Arbeiterklasse. Sie arbeiteten beide den Großteil ihrer Lebenszeit als Bauarbeiter oder hielten sich mit Gelegenheitsjobs als Koch oder Handwerker über Wasser und verkörpern damit gesellschaftliche Probleme des Scheiterns und der Mittellosigkeit. Diese Identifizierung mit dem Handwerker, der sich als Hilfsarbeiter durchs Leben schlägt, wird auch stark durch die soziale Verortung in bestimmten Stadtvierteln unterstützt. Sie stellt eine wichtige Funktion im Bezug auf die Musik-Genres dar, in denen sich die Musiker bewegen. Als gesellschaftskritischer Folksänger und besonders als Soul-Sänger, muss der Musiker, um vor seinem Publikum glaubhaft zu wirken und bestimmte mit dem Musik-Genre verbundene Erwartungen zu erfüllen, über eine gewisse Erfahrung und Lebensgeschichte verfügen. Beide singen über das harte Leben am Rande der Gesellschaft und die verpassten Chancen und gescheiterte Träume. Dies erwartet folglich der Fan auch in der tatsächlichen Lebensgeschichte eines authentischen Soul-Sänger und somit auch in einem Dokumentarfilm über den Musiker. Charles Bradley kann diese Authentizität durch seine autobiographischen Lieder und folglich auch sehr persönlichen Dokumentarfilm erfüllen. „Wenn noch Afroamerikaner im Soul weltweit reüssieren, dann wunderliche, aus der Zeit gefallene Sänger wie Charles Bradley und Lee Fields. Sie haben jene Glaubwürdigkeit, die als ausgestorben gilt.“³⁵⁸ Durch sein Alter und seine Lebensgeschichte bringt der Sänger die Glaubwürdigkeit mit, die die tragischen Lieder als Quelle fordern. Daher ist auch das Hauptaugenmerk des

³⁵⁶ Faustich, Werner: *Medienkulturen*. S. 207.

³⁵⁷ Bedeutet übersetzt Mädchen für alles, Vgl. *Charles Bradley: Soul of America*, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video

³⁵⁸ Köck, Samir H.: „Soul: Die Politik des Glücklicheins“, *Die Presse*, 12.11.2013, Quelle: http://diepresse.com/home/kultur/popco/1475639/Soul_Die-Politik-des-Gluecklicheins

Films in der Leidensgeschichte des Sängers zu finden. Ebenso vermittelt dieser bei Auftritten seine Gefühle direkt durch seine Mimik. „Was die Popularität eines Interpreten vielmehr neben der Musik am deutlichsten und unmittelbarsten ausmacht, ist seine mimische und vor allem seine gestische Präsentation der Musik, durch die diese wiederum entscheidend geprägt wird.“³⁵⁹ Der Sänger weint, schreit und fällt auf seine Knie, während er seine Lieder auf der Bühne performt, und geht damit bei jedem Lied von Neuem seinen persönlichen Leidensweg, den er über die Musik erzählt. Auch in Interviews betont er, dass seine Lieder autobiographisch sind und von seinen bisherigen Erlebnissen erzählen. „In musikalischer Hinsicht erzählt Soul meines Erachtens die Geschichte, wie ein Sound, der aus der schwarzen Kirche kam, universelle Akzeptanz fand.“³⁶⁰ Im Laufe des Dokumentarfilms ist auch dieser Wandel gut erkennbar, obwohl der Musikstil Soul nicht neu entstanden ist, sondern nur seinen zweiten Aufschwung hat. Der Musiker selbst beruft sich mit seinen Bitten und Gebeten immer wieder auf Gott und so sieht man auch im Film den starken Bezug der Soul-Musik zur Kirche. „Soulmusik ist eine Message, die aus dem Herzen kommt, und durch die Geschichte der Soulmusik, wie ich letztendlich erkannt habe, zieht sich ein spiritueller, roter Faden [...]“³⁶¹

Als klassische Definition von Soul Musik könnte man auch Clive Andersons Erklärung sehen, die besagt „Soul setzt auf gemeinsame Erfahrungen, auf eine direkte Beziehung zwischen Sänger und Zuhörer, wobei der Sänger, wie im Blues, die Gefühle des Publikums bekräftigt und zum Vorschein bringt. In diesem Sinne behält Soulmusik durchaus sakramentale Züge bei.“³⁶²

Der Soul-Sänger Charles Bradley erfüllt also mit seinen Liedtexten und seinem gesamten Auftreten die Erwartungen des Publikums, besonders seine Biographie macht die Lieder und den Musiker so authentisch.

Sixto Rodriguez ist in die Reihe der Folksänger einzureihen, deren Musikgenre ab 1958 mit dem Chart-Hit *Tom Dooley* von *The Kingston Trio* einen enormen Auftrieb bekam.³⁶³ Folk hat eine lange Tradition in der amerikanischen Kultur und wurde selten rein zur Unterhaltung,

³⁵⁹ Faulstich, Werner: *Rock-Pop-Beat-Folk. Grundlagen der Textmusik-Analyse*, S. 122.

³⁶⁰ Guralnick, Peter: *Sweet Soul Music*, Deutsche Erstausgabe, Berlin: Bosworth Music GmbH, 2008. S. 30.

³⁶¹ Guralnick, Peter: *Sweet Soul Music*, S. 26.

³⁶² Anderson Clive, zit. Nach Guralnick, Peter: *Sweet Soul Music*, S. 12.

³⁶³ Vgl. Gill, Andy: *Classic Bob Dylan 1962 – 1969, My Back Pages*, Zürich: Edition Olms, 1998, S. 9.

sondern meist mit einer bestimmten Funktion oder aus einem gegebenen Grund gesungen.³⁶⁴

„Folk music had joined jazz as the hip musical choice of bohemian beatniks and students through the late Fifties, as a more ‘authentic’ response to what was increasingly perceived as the gaudy insincerity of rock’n’roll[...].“³⁶⁵

Rodriguez’ Liedtexte kommentieren damalige gesellschaftliche Umstände in Amerika und erzählen von seinem Leben in dieser Gesellschaft. Damit fügt sich der Sänger in die Konventionen des Folkmusik-Genres ein und spielt auch mit der Gitarre, eines der häufigsten Instrumente der Folkmusik.

„If a generation ever needed a spokesman, they needed one in 1968. The social and political unrest that had been building throughout the Sixties reached critical mass that year, with the assassinations of Robert Kennedy and Martin Luther King, and widespread protests against American involvement in Vietnam sparking violent demonstrations in Paris, London and Chicago.“³⁶⁶

Die Rolle eines gesellschaftlichen Sprachrohrs übernahm zur damaligen Zeit der wohl erfolgreichste Folksänger Bob Dylan, im Film vergleicht man oftmals die kritischen Liedtexte Rodriguez’ mit denen von Bob Dylan. Sixto Rodriguez übernahm sozusagen in Südafrika die Rolle des Sprachrohrs einer Generation, der Generation weißer Südafrikaner, die gegen die Apartheid protestierten. Aus heutiger Sicht wird Rodriguez oftmals als „the latin Bob Dylan“³⁶⁷ bezeichnet. „For the more serious-minded young adult, American folk music offered a comparatively clean breath of righteous fresh air, having served as the rallying cry of liberals, lefties and outsiders through the conservative Eisenhower era.“³⁶⁸

Der Zuschauer erwartet folglich eine gesellschaftlich interessierte, gebildete, kritische Person hinter dem Musiker, die auch jetzt noch authentisch ist und nicht verschwenderisch im Luxus lebt. Dies bekommt der Zuschauer auch über den Dokumentarfilm geliefert, mehr noch, erhält er doch einen extrem genügsam lebenden Sänger, der sich von seinem plötzlichen Erfolg kaum beeindruckt zeigt. Zudem erfährt der Zuseher am Ende des Films, dass der Sänger noch immer kaum Geld von den verkauften Alben in Südafrika erhalten hat und das Geld aus Konzerttourneen hauptsächlich an Freunde und Familie verteilt. Er wohne auch noch im

³⁶⁴ Vgl. Berger, Melvin: *The Story of Folk Music*, New York: Phillips, 1976

³⁶⁵ Gill, Andy: *Classic Bob Dylan 1962 – 1969, My Back Pages*, S. 9.

³⁶⁶ Gill, Andy: *Classic Bob Dylan 1962 – 1969, My Back Pages*, S. 137.

³⁶⁷ Delingpole, James: „Sixto Rodriguez interview: the rock’n’roll Lord Lucan“, *The Telegraph*, 11 Aug 2009, Quelle: <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandpop/features/6004307/Sixto-Rodriguez-the-rocknroll-Lord-Lucan.html>

³⁶⁸ Gill, Andy: *Classic Bob Dylan 1962 – 1969, My Back Pages*, S. 9.

gleichen Haus in Detroit, in dem er bereits seit 40 Jahren lebt. So entsteht ein authentisches Bild eines Sängers, der die kritischen Inhalte seiner Lieder auch tatsächlich lebt und somit die Erwartungshaltung des Zuschauers durch seine extreme Bescheidenheit fast übertrifft.

5.3 Glaubhaftigkeit und Authentizität

Die mit dem Musik-Genre einhergehenden Erwartungen der Fans und Zuschauer an den Sänger, müssen über die Darstellung im Film erfüllt werden, um ein authentisches Bild des Sängers zu erschaffen. Oftmals entspricht das der Öffentlichkeit vermittelte Bild nicht dem tatsächlichen, wahren Charakter einer berühmten Person. Die Beispiele für eine solche Dichotomie treten in den vergangenen Jahrzehnten immer häufiger auf und werden den Fans dadurch immer bewusster.

„Die Dichotomie von »öffentlicher« und »privater« Identität lässt sich daher nicht auflösen, sondern ist im Gegenteil konstruierter Bestandteil des Starphänomens. Entsprechend etabliert sich der Begriff des »Images«, der das Spannungsfeld von Realität und Fiktion optimal abbildet und mit dessen Hilfe sich sowohl strukturelle wie auch fiktionale Aspekte beleuchten lassen, als zentrales Konzept für das Verständnis von Startum im (film)wissenschaftlichen Diskurs.“³⁶⁹

Musiker oder andere berühmte Personen nutzen die Erstellung eines Images, um sich öffentlich möglichst entsprechend ihres Berufes zu vermarkten. Diese Imagevermittlung läuft über viele mediale Kanäle und vermittelt ein Bild der Person, das einem Idealbild entspricht.

„So liefern auch im Bereich der Musik diverse Medien Einzelinformationen über einen Interpreten, die sich erst durch Einbeziehung einer Vielzahl verschiedener Reizeinheiten (Fotos, Interviews, Kritiken etc.) zu einem mehr oder weniger kohärenten Bild verknüpfen lassen. Dieses (mediale) Image ist dabei durchaus mit einem Puzzle zu vergleichen, bei dem das letzte Teilchen allerdings fehlt.“³⁷⁰

Das fehlende Teilchen ist oftmals der wahre Charakter der berühmten Person. Da die Konstruiertheit dieser Images in den letzten Jahren immer offensichtlicher wurde und im

³⁶⁹ Borgstedt, Silke: *Der Musik-Star: Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*, S.53

³⁷⁰ Borgstedt, Silke: *Der Musik-Star: Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*, S.55.

gesellschaftlichen Bewusstsein bereits angekommen ist, erhält Authentizität bei Musikern sowie bei anderen berühmten Personen vermehrt höhere Bedeutung. In dieser Authentizität könnte auch Charles Bradleys' späterer Erfolg begründet sein:

„Nach einigen Singles folgte 2011 im Alter von 62 endlich sein Albumdebüt ‚No Time For Dreaming‘ - ein fragendes, klagendes, oft zum Verzweifeln düsteres Genre-Werk aus der Stax-Schule, das sich thematisch ohne Schnörkel und Charaden aus Bradleys Leben speist: das Trauma, dass sein Bruder vor Bradleys Elternhaus auf offener Straße erschossen wurde, das stete Mühen und Scheitern im ‚land of milk and honey‘. Deep Soul von existenzieller Schwere, der ihm überschwängliche Kritiken, Headliner-Touren in den USA und Europa und ein euphorisches Publikum bescherte, das sich von der Bühnenpassion des ‚Screaming Eagle of Soul‘ gerne überwältigen ließ.“³⁷¹

Durch die Realitätsnähe der Liedtexte, die Charles' Leben erzählen, entsteht auch ein authentisches Bild des Sängers, das über den Dokumentarfilm vermittelt wird. Bei dem Soulsänger handelt es sich nicht um einen jungen, unerfahrenen Musiker, der im Soul-Genre sein Glück versucht, sondern um einen Sänger, der das Image des Genres bereits durch seine Person repräsentiert.

„Hinter ihnen [den Sängern Lee Fields und Charles Bradley] stehen allerdings recht junge, weiße Musiker, denn nur die sind derzeit in der Lage, all die delikaten Licks und Grooves der goldene Ära zu spielen. Sie haben Geschichtsbewusstsein und gehen auf, als wären sie einst in Memphis oder Detroit dabei gewesen, als Soul zur emanzipatorischen Musik der Ghettabewohner wurde.“³⁷²

Während Charles die Seele der Lieder darstellt, unterstützen ihn junge Musiker, die mit ihrem Bewusstsein für die Soul-Ära und die neu aufkommende Soul-Bewegung den passenden Rahmen für die Inhalte aus Charles' Leben bieten. Daraus entsteht auch für den Zuschauer ein glaubhafter Eindruck des Sängers, der sich über seine Musik ausdrückt. Musik, Biografie und Charakter des Sängers ergeben im Dokumentarfilm zusammen ein konstantes, rundes Bild. „Der authentische Künstler selbst verkörpert Wahrheit und daraus resultieren seine absolute Souveränität und Autorität. In dieser Gleichstellung mit der Wahrheit findet der Heroismus des modernen Künstlers seinen adäquaten Ausdruck.“³⁷³ Charles Bradley schafft es, dieser Wahrheit gerecht zu werden, da es im Dokumentarfilm so scheint, als würde er das, was er in

³⁷¹Castenholz, Frank: „Von einem, der nie mehr James Brown sein will“, Die Welt, 14.05.2013, Quelle: <http://www.welt.de/kultur/pop/article116176497/Von-einem-der-nie-mehr-James-Brown-sein-will.html>

³⁷²Köck, Samir H.: „Soul: Die Politik des Glücklicheins“, Die Presse, 12.11.2013, Quelle: http://diepresse.com/home/kultur/popco/1475639/Soul_Die-Politik-des-Gluecklicheins

³⁷³Borchardt, Stefan: *Heldendarsteller. Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2007. S. 120.

seinen Liedtexten singt, auch selbst verkörpern und weitertragen. Er stellt durch sein Durchhaltevermögen und seine Gutmütigkeit zugleich einen Alltagshelden dar, der als gesellschaftliches Vorbild präsentiert werden kann. „In der Figur des modernen Künstlers formt die moderne bürgerliche Gesellschaft ihren Heros. In dieser Figur spiegelt sich der eigene heroische Anspruch der Gesellschaft.“³⁷⁴

5.3.1 Experten

Eine besondere Technik zur glaubwürdigen Darstellung von Sängern und ihrem Talent ist die Einbeziehung von Experten. Beide Filme setzen Interviews mit Experten ein, um das Talent der Musiker zu bezeugen.

„Wie in vielen anderen Bereichen der (theoretischen) Beschreibung von Musik, genießen Experten auch in Dokumentationen hohes Ansehen. Als Garanten von Zuverlässigkeit vertreten sie den aktuellen Stand der Forschung, geben Einsichten in Themen, die in ihren Verästelungen von Außenstehenden kaum mehr zu überblicken sind, oder berichten von ihren Erfahrungen im direkten Umgang mit Künstlern und Werken (als praktische Anwendung des eigenen Könnens und Spezialwissens).“³⁷⁵

Dabei greifen sie auf ein Mittel des Erzählens zurück, das beim Zuschauer für besonders hohe Authentizität sorgt. Die rekonstruktive Darstellung wird in beiden Filmen verwendet, um Schlüsselmomente in der Geschichte der Entdeckung der Sänger wiederzugeben und dabei so real wie möglich von den Ereignissen zu erzählen.

„Zusammenfassend läßt [sic!] sich feststellen, dass rekonstruktive Darstellungen nach dem Muster „Ich tat gerade X, als Y“ zugleich die Ungewöhnlichkeit des Ereignisses indizieren, die Objektivität der Darstellung beanspruchen und gleichsam prophylaktisch ein Distanzierungsmoment geltend machen. Alle drei Elemente zusammen machen dieses Muster zu einem Authentisierungsformat, dessen Einsatz besonders dort angebracht ist, wo ein Sprecher mit Zweifeln an seiner Glaubwürdigkeit rechnen muss.“³⁷⁶

³⁷⁴ Borchardt, Stefan: *Heldendarsteller. Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler*, S.114.

³⁷⁵ Custodis, Michael: „Die Musikdokumentation. Typologische Bemerkungen“. S. 68.

³⁷⁶ Bergmann, Jörg R.: „Authentisierung und Fiktionalisierung in Alltagsgesprächen“. In: *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, Hg. Willems, Herbert Opladen[u.a.]: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 111-112.

Die rekonstruktive Darstellung nach dem oben angeführten Muster wird bei *Charles Bradley: Soul of America* verwendet, als ein Produzent des Albums von der Entdeckung des Sängers erzählt. In *Searching for Sugar Man* ist es ebenfalls ein Produzent des ersten Albums von Sixto Rodriguez, der in Verwendung dieses Satzmusters von einem Telefonat mit dem Musikjournalisten erzählt, der nach dem Sänger suchte. Sowohl die Erzählung des Karrierebeginns, als auch die Nacherzählung der Suche nach Sixto Rodriguez sind wichtige Bestandteile der Filme, die durch eine hohe Authentizität gestützt sein müssen. Daher bedienen sich beide Filme dieser Erzählkonventionen, um den Wirklichkeitsbezug der Dokumentarfilme zu unterstreichen und zu vermitteln. Besonders beim Film *Searching for Sugar Man* scheint dies von hoher Wichtigkeit, da die rekonstruierte Suche nach dem Sänger oftmals wie eine erfundene Geschichte wirkt.

„Dem Künstler ist es also gemäß dieser Vorstellung gegeben, ein authentisches und wahres Leben zu leben, was der Allgemeinheit nicht möglich ist, und dieses vollständig in sein Werk eingehen zu lassen, und deshalb werden er und sein Werk zu Vorbild und Modell des richtigen Lebens schlechthin.“³⁷⁷

Die Filme stellen mit der Portraitierung unbekannter Musiker Ausnahmen des Genres dar, da Musikedokumentarfilme in der Regel vom Aufstieg und Fall berühmter Musiker erzählen und selten späte, unbekannte Aufsteiger in den Fokus stellen. “So pop biopics are often pilgrims’ progresses, for the most part brimming with hope, and the more mundane the pre-stardom lives seem, the more remarkable the rise and fall.”³⁷⁸ Selten stehen dabei reale Lebensmodelle im Vordergrund und machen gleichzeitig auf soziale und gesellschaftliche Verhältnisse aufmerksam. Nicht nur die Musik und ihr Ursprung werden hier wiedergegeben, sondern besonders der Mensch und die Identität, die hinter den Werken steht.

“The pop biopics dealing with pre-Elvis phenomena – such as *The Glenn Miller Story*, *The Benny Goodman Story*, *Young Man with a Horn* – centre on either hit songs or tearful comeback chronicles, and we’re never asked to understand their protagonists as charismatic pop idols. What they did – how they played – mattered most; who they were, and why they were popular, mattered least.”³⁷⁹

³⁷⁷ Borchardt, Stefan: Heldendarsteller. *Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler*, S. 113.

³⁷⁸ Atkinson, Michael: „long black limousine: pop biopics“, In: *celluloid jukebox: popular music and the movies since the 50s*, Romney, Jonathan; Wootton, Adrian [Hg.], London: BFI, 1995. S. 20. – 32. S. 28.

³⁷⁹ Atkinson, Michael: „long black limousine: pop biopics“, S. 26.

Sie portraituren nicht voyeuristisch den Fall eines einstmals berühmt gewesenen Stars, sondern zeigen den lange andauernden, oftmals beschwerlichen Weg zum Erfolg, der von vielen privaten und gesellschaftlichen Ereignissen gekreuzt und geprägt wird.

5.4 Scheitern als Teil der Musikerbiographie und Künstlerinszenierung

Der Begriff des Scheiterns, der eigentlich aus der Schifffahrt als eine Bezeichnung für das Erleiden von Schiffbruch stammt, beschreibt ab dem 18. Jahrhundert im übertragenen Sinn das Nichterreichen eines Lebenszieles, ein In-Stücke-Gehen einer Biografie und behält seine negative Konnotation bei.³⁸⁰ „Beschränkt man sich rein auf die Fakten, bedeutet zu scheitern, ein Ziel nicht zu erreichen.“³⁸¹

„Mit Erfolg können wir wesentlich unverkrampfter umgehen und blicken auch auf eine lange Erzähltradition zurück. Die Bandbreite reicht von den Heldensagen bis zu Autobiografien prominenter Persönlichkeiten. Dabei ist der wahrlich große Mensch erst jener, der aus dem Scheitern lernt, sich weiterentwickelt. Darin liegt die Kraft des Scheiterns.“³⁸²

Der Zustand des Scheiterns bildet in beiden Filmen eine wichtige Stufe auf den Lebenswegen der Musiker. Diese Lebensphasen bieten die größte Identifikationsfläche für den Zuseher, da der Zustand des Scheiterns ein allgemeines Lebensereignis in der heutigen Gesellschaft geworden ist. Zudem wird das Scheitern der Musiker in den Filmen besonders ausgestellt und ermöglicht auch eine hohe Authentizität, da es sie nicht zu Übermenschern oder unfehlbaren Stars werden lässt. Es stellt sie auf die gleiche Stufe wie das Publikum, da Scheitern als elementarer Bestandteil jedes Lebenslaufes gesehen werden kann.³⁸³ „Und Scheitern ist eine höchst persönliche und sehr individuelle Erfahrung. Was für den einen eine ärgerliche Niederlage darstellt, bedeutet für einen anderen totales Scheitern.“³⁸⁴ Diese unterschiedlichen Auffassungen und Umgangsweisen mit Scheitern kommen auch in den beiden Filmen stark zum Vorschein. So vertreten die Filmemacher die Position derer, die durch den Film Gerechtigkeit für ihre entdeckten Musiker schaffen. Sixto Rodriguez kehrt nach seiner gescheiterten Musikkarriere einfach wieder zu seinem vorherigen Beruf zurück und meint

³⁸⁰ Scheucher, Gerhard; Steindorfer; Christine: *Die Kraft des Scheiterns*, Graz: Leykam Verlag, 2008, S. 34.

³⁸¹ Scheucher, Gerhard; Steindorfer; Christine: *Die Kraft des Scheiterns*, S. 73.

³⁸² Scheucher, Gerhard; Steindorfer; Christine: *Die Kraft des Scheiterns*, S. 35.

³⁸³ Vgl. Scheucher, Gerhard; Steindorfer; Christine: *Die Kraft des Scheiterns*, S. 230.

³⁸⁴ Scheucher, Gerhard; Steindorfer; Christine: *Die Kraft des Scheiterns*, S. 19.

auch in einem Interview: „It’s the musicbusiness, so there’s no guarantees.“³⁸⁵ Er hadert nicht mit seinem damaligen Misserfolg in der Musikindustrie. Im Gegensatz zu Charles Bradley, der sein Scheitern und Leiden sowohl in der Musik als auch im Dokumentarfilm verarbeitet und zelebriert.

Nach Gerhard Scheucher und Christine Steindorfer ist in der heutigen Gesellschaft durch das Überangebot an Möglichkeiten und den dadurch bedingten Verlust der Perspektive das berufliche Scheitern des Menschen so gut wie vorprogrammiert. „Die Chance, statt in einer Erfolgsbiografie eine ‚Scheiterbiographie‘ zu leben, war noch nie so groß.“³⁸⁶ Diesen Gedanken könnte man auch in den Darstellungen der Musikerbiographien durch die Dokumentarfilme wieder aufgegriffen sehen und damit eine starke Verbindung zur aktuellen Gesellschaftssituation erkennen. Da es dem Zuseher ermöglicht, sich mit dem Musiker, der ebenfalls in seinem Leben gescheitert ist, zu identifizieren und Empathie zu empfinden. Die Filme zelebrieren somit eine „Kultur der zweiten Chance“³⁸⁷ und ermöglichen es dem Zuseher, durch die spät erworbene zweite Chance der Musiker auch selbst Hoffnung aus den Biographien zu schöpfen. Da Gescheiterte oftmals aus ihren bisherigen Kreisen ausgeschlossen werden und somit einen sozialen Tod sterben, weil sich ihre gesellschaftliche Wahrnehmung ändert, ist nach Scheucher und Steindorfer das Scheitern nicht nur als persönliche Erfahrung, sondern auch als gesamtgesellschaftliche Erfahrung zu sehen.³⁸⁸ Die Einstellungen zum Scheitern sind jedoch kulturbedingt und verhalten sich unterschiedlich. So wird Burkhard Neumayer im Buch zitiert: „Das ist ein konkreter gesellschaftlicher Unterschied zwischen den USA und Europa: In Amerika kann Scheitern zum Erfolg gehören, damit passiert dieses gesellschaftliche Stigma nicht.“³⁸⁹ So handeln beide Filme mit der gesellschaftlichen Überzeugung Amerikas, da dort Scheitern als Chance für einen Neuanfang gesehen wird, der die Verwirklichung des American Dreams ermöglicht.³⁹⁰ „Scheitern und nicht mehr auf die Beine zu kommen bringt in den USA dramatische soziale und wirtschaftliche Konsequenzen mit sich, wesentlich dramatischer als in Europa. [...] Die Amerikaner haben ihren eigenen Weg gefunden, mit den widrigen Umständen der Eigenverantwortung umzugehen: Scheitern wird nach dem Überwinden zur großen Geschichte hochgespielt und so zur Legende.“³⁹¹ Diese Vorhergehensweise ist in den Filmen zu erkennen, Sixtos gesamtes Wesen wird als großer Mythos um sein Scheitern und seinen

³⁸⁵ *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 58’42’’

³⁸⁶ Scheucher, Gerhard; Steindorfer; Christine: *Die Kraft des Scheiterns*, S. 19.

³⁸⁷ Vgl. Scheucher, Gerhard; Steindorfer; Christine: *Die Kraft des Scheiterns*

³⁸⁸ Vgl. Scheucher, Gerhard; Steindorfer; Christine: *Die Kraft des Scheiterns*, S. 20.

³⁸⁹ Scheucher, Gerhard; Steindorfer; Christine: *Die Kraft des Scheiterns*, S. 153.

³⁹⁰ Vgl. Scheucher, Gerhard; Steindorfer; Christine: *Die Kraft des Scheiterns*, 155.

³⁹¹ Scheucher, Gerhard; Steindorfer; Christine: *Die Kraft des Scheiterns*, S. 159.

angeblichen Suizid inszeniert und Charles Bradley Lebensverlauf als emotionaler Leidensweg dargestellt. „Die Medien führen diese Fiktion, dass man beliebig oft scheitern könne, beständig weiter. Zu sehr hängt die amerikanische Gesellschaft an ihrem American Dream und dem Pursuit of Happiness. Daher wird auch vielerorts davon gesprochen, dass Scheitern das große unterdrückte Thema Amerikas, auch dort das große Tabu der Gegenwart ist.“³⁹² Diese besondere Darstellung des Scheiterns kann als verbindendes Element zum Zuschauer gelesen werden, da das Scheitern zu einem alltäglichen Phänomen geworden ist und die Musiker somit als reale Personen zeigt. „Sie [die Künstler] werden ebenfalls als etwas ‚außerhalb der Norm‘ gesehen, da ihr Beruf nur wenige Berührungspunkte mit denen anderer Menschen aufweist.“³⁹³ Über das Scheitern gelingt dem Zuschauer eine Verbindung zum Musiker, die sich in den Liedtexten fortsetzt. „Eigene Kultur- und Unterhaltungsformen würden ohne Scheitern nicht existieren.“³⁹⁴ Sowohl die Soul-Musik, also auch Folksongs können wie Klagelieder über aktuelle Umstände wahrgenommen werden, da sie im Fall der Soul-Musik von einem Leidensmoment handeln oder im Falle der Folksongs Kritik an aktuellen sozialen Umständen üben. Auch andere Kunstformen haben sich innerhalb der letzten Jahre stark mit dem Thema des Scheiterns auseinandergesetzt.³⁹⁵ Es wurden eigene Festivals, Ausstellungen und sogar Vereine zum Thema Scheitern gegründet, die verschiedene Umgänge mit Scheitern präsentieren. So widmen sich in Deutschland verschiedene Kulturprojekte wie der *Club der polnischen Versager*, Festivals wie das *Festival des gescheiterten Films* oder Vereine wie *Schöner scheitern* den unterschiedlichen Aspekten des Scheiterns, das auch 2007 in Ausstellungshallen und Museen in der Schweiz und Österreich als Thema Einzug fand.³⁹⁶ „Künstler, die scheitern, können auf eine lange Tradition zurückblicken: Im Europa des ausgehenden 19. Jahrhunderts scheiterte die Boheme mit Stil. [...] Kunst und Scheitern bleiben weit nach dem Niedergang der Boheme gedanklich verknüpft.“³⁹⁷ Die Filme stellen durch den spät einsetzenden Erfolg der Musiker einen ungewöhnlichen und späten Weg des *American Dreams* dar, doch entsprechen sie gleichzeitig dem natürlichen Verlauf der Starentwicklung in Amerika, die immer dem gleichen Schema folgt: „Für die allermeisten Stars der Popmusik gilt eben dieser Hintergrund: die ärmlichen Verhältnisse, die Begeisterung für Musik, der Zufall des Entdecktwerdens.“³⁹⁸ In beiden Filmen wird gegen Filmende die eintretende Anerkennung der Sänger als Musiker gezeigt,

³⁹² Scheucher, Gerhard; Steindorfer; Christine: *Die Kraft des Scheiterns*, S 159.

³⁹³ Scheucher, Gerhard; Steindorfer; Christine: *Die Kraft des Scheiterns*, S. 223.

³⁹⁴ Scheucher, Gerhard; Steindorfer; Christine: *Die Kraft des Scheiterns*, S. 224.

³⁹⁵ Vgl. Scheucher, Gerhard; Steindorfer; Christine: *Die Kraft des Scheiterns*, S. 223.

³⁹⁶ Vgl. Scheucher, Gerhard; Steindorfer; Christine: *Die Kraft des Scheiterns*, S. 223 – 232.

³⁹⁷ Scheucher, Gerhard; Steindorfer; Christine: *Die Kraft des Scheiterns*, S. 225.

³⁹⁸ Faulstich, Werner: *Rock-Pop-Beat-Folk. Grundlagen der Textmusik-Analyse*, S. 127.

was den Wunsch des Zuschauers nach einem guten Ausgang erfüllt. Es wird jedoch nicht vollständig das Klischee des American Dreams befriedigt. Trotz des nochmaligen Aufschwungs seiner Musikkarriere nach dem Film und dem Gewinn des Oscars für den besten Dokumentarfilm, behält der Sänger als einzige Person des Films seinen Lebensstil auch nach jeglichem Erfolg bei und verändert nichts an seinen Lebensumständen. So wie der Ursprung des Dokumentarfilms, legt auch der Sänger besonderen Wert auf das Leben in der realen Welt.

5.5 Auf der Bühne

Die Filme bilden eine unkonventionelle Gattung des Musikedokumentarfilms, da Aufnahmen von Konzertmitschnitten eher eine Ausnahme darstellen. „Der Wunsch, an bisher unbekannt Facetten von Musikern teilhaben zu dürfen, wird daher in vielen Dokumentationen als Blick hinter die Kulissen umgesetzt und führt zu unterschiedlichen Ergebnissen[...]“³⁹⁹ So konzentrieren sich viele Musikedokumentarfilme hauptsächlich auf eine Zusammenstellung aus als Privatsphäre titulierten Backstage-Aufnahmen und Bühnenshows der Musiker. „Like most rockumentaries the film begins with the backstage preparations for a gig.“⁴⁰⁰

Bereits der Beginn von *Charles Bradley: Soul of America* macht diese Abgrenzung zu der beschriebenen, gängigen Machart klar. Charles wird zwar bei den Vorbereitungen für einen Auftritt gezeigt, doch finden diese Vorbereitungen in einem Keller statt und das spätere Konzert in einer kleinen Bar in Brooklyn. Er ist nicht ein bereits etablierter Star auf den ein kreischendes Publikum in einer ausverkauften Konzerthalle wartet, sondern tritt als Imitator eines tatsächlichen Soul-Stars, James Brown, auf. Dies wirkt auf den ersten Blick vielleicht wie eine Persiflage auf die üblichen Musikerinszenierungen, doch stellt es zugleich eine Kontrastierung dieser Darstellungsweise und die reale Ausgangslage des Sängers dar. Die Backstage-Aufnahmen des Films werden nur wie einzelne Stationen einer Tour gestreift, aber nicht auszelebriert, wie dies gerne bei klassischen Musikedokumentarfilmen passiert.

„This powerful conceptual metaphor of the ‘un-staged’ behaviour off stage seems to have organized most rockumentaries until today, following the blueprint laid out by Pennebaker and Dylan: the camera constantly goes

³⁹⁹ Custodis, Michael: „Die Musikedokumentation. Typologische Bemerkungen“, S. 75.

⁴⁰⁰ Huck, Christian: „Rockumentaries: Documenting Music on Film“, S. 160.

where the normal fan (and the normal media) can never go – to the almost mythical ‘backstage’ area [...].”⁴⁰¹

Hier werden die Backstage-Aufnahmen nur als Möglichkeit für kurze Konzertresümees und Selbsteinschätzungen des Sängers verwendet, aber nicht als Gelegenheit der inszenierten Privatsphäre oder Stardarstellung genutzt. Anstatt der Backstage-Aufnahmen finden sich als wiederholendes Element Charles’ Besuche im Publikumraum, um sich mit seinen Fans auszutauschen. Im Film zielt dies vermutlich darauf ab das Wesen des Sängers und seine Menschen- und Realitätsnähe zu zeigen und ihn nicht als übergeordneten Star zu inszenieren, sonder als einen Mann des Volks.

In *Searching for Sugar Man* treten ebenfalls kaum Konzertmitschnitte oder Backstage-Aufnahmen auf. Dies liegt jedoch vermutlich hauptsächlich in der Tatsache begründet, dass kaum Filmmaterialien seiner Auftritte existieren und diese daher nur ganz gezielt in kleinen Dosen gegen Ende des Films zum Einsatz kommen. Der Abschluss des Films wird mit aneinander gereihten Konzertmitschnitten eingeläutet, deren Aufnahmen aus den Privataufnahmen der Tochter stammen. Die Aufnahmen wurden bei Rodriguez’ erster Tour in Südafrika gemacht und dokumentieren die Erfahrung des Sängers, plötzlich vor einem Riesenpublikum zu stehen, aus der Sicht der Tochter. Es handelt sich also um viele verschiedene Ansichten, sowohl aus dem Publikum, als auch von der Bühne. Sie zeigen Stadien voller jubelnder Menschen, die den großen späteren Erfolg und das Talent des Sängers darstellen sollen. Eine interessante Entdeckung macht der Zuschauer, wenn er das Konzertpublikum der Südafrika-Tour 1996 vor dem geschichtlichen Hintergrund ansieht und die Rolle von Rodriguez’ Musik im Südafrika der 1970er Jahre bedenkt. Die Konzerthallen sind überwiegend mit weißem Publikum gefüllt, was bei einem Interview des Independent Magazins mit dem Regisseur ebenfalls zur Sprache kommt:

„Independent: Was it only white South Africans that were fans of Rodriguez? When you watch the concert footage, it seems like all or mainly white faces in the audience.

M[alik] B[endjelloul]: There was. It was definitely a predominantly white audience. There was also this screening in Durban where it came up and someone in the audience said: "I was in the ANC and I was a friend of Steve Biko and Steve Biko was a big Rodriguez fan." But you’re right, it was very

⁴⁰¹ Huck, Christian: „Rockumentaries: Documenting Music on Film“, S.159.

much still an apartheid society. It was very separate cultures and Rodriguez was mainly famous among whites.“⁴⁰²

Die Konzertaufnahmen bestätigen folglich die vorangegangenen Erzählungen, da immer wieder unterstrichen wurde, dass Rodriguez' Musik die Hymne der weißen Afrikaans Musikrevolution war. Das Konzertmaterial bestärkt zudem den über den Film transportierten Mythos des Ausnahmesängers, der endlich seine verdiente Anerkennung vor Publikum erhält. „Live music documentaries above all continue to affirm the myth of the star as glittering repository for the fantasies of fans struggling under the burden of their own supposedly humdrum existence.“⁴⁰³ Für diese Darstellung als Musiker auf der Bühne bedient sich der Regisseur der zu Beginn des Kapitels behandelten Zeichen der Starinszenierung, da eine große Entfernung zwischen dem Sänger auf der Bühne und den Konzertbesuchern herrscht. Gleichzeitig wird der Sänger auf der Bühne vorwiegend in einer Totalen gemeinsam mit dem Publikum gezeigt. Es werden also die Konventionen des Nähe-Distanz-Verhältnisses für die Bühnenszenierung eingehalten. Die Berühmtheit des Sängers kann nur mit der gleichzeitigen Abbildung der kreischenden Menge vermittelt und dargestellt werden.

„Zusätzlich zur Vertrautheit, die eine Identifizierung überhaupt erst ermöglicht, existiert daher immer auch das Moment der Andersartigkeit, die wiederum die geheimnisvolle Attraktivität des Stars ausmacht. Denn im Unterschied zu ihren Fans können sie die idealisierten Werte und Eigenschaften tatsächlich leben und besitzen – zumindest in der öffentlichen Darstellung, wodurch sie als optimale Projektionsflächen für eigene unerreichbare Träume genutzt werden können.“⁴⁰⁴

Die Darstellung auf der Bühne folgt somit den Techniken der Starinszenierung und zeigt einen pathetischen Auftritt in dem der Mythos um den Sänger endet und er schließlich in greifbarer Nähe für seine Fans singen kann. Den Abschluss des Films bildet jedoch die Rückkehr des Sängers in sein normales Leben als Abrissbauarbeiter in den Straßen Detroit, entsprechend der realen Lebensgeschichte des Sängers.

„Eine für die USA besonders wichtige Variante des Helden ist durch das Merkmal des Alltagsheroismus gekennzeichnet. Es handelt sich dabei nicht um eine übermenschlich strahlende Gestalt, sondern um den average citizen,

⁴⁰² Jones, Ellen E.: „A conversation with Searching for Sugar Man director, Malik Bendjelloul“, *The Independent*, 21.12.2012, Quelle: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/a-conversation-with-searching-for-sugar-man-director-malik-bendjelloul-8429429.html>

⁴⁰³ Romney, Jonathan: „Access all areas; the real space of rock documentary“, In: *celluloid jukebox: popular music and the movies since the 50s*, Romney, Jonathan; Wootton, Adrian [Hg.], London: BFI, 1995. 83 – 93. S. 83.

⁴⁰⁴ Borgstedt, Silke: *Der Musik-Star: Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*, S.68

der eine Gefährdung der Gemeinschaft als Herausforderung begreift, über sich selbst hinauswächst, kämpft – und danach wieder in einen unauffällige Alltagsexistenz zurückkehrt.“⁴⁰⁵

Diese Rückkehr zum Alltag inszeniert den Sänger verstärkt als Alltagshelden, der durch Ruhm seine Bodenständigkeit und extreme Bescheidenheit nicht verliert, sondern vielmehr in diesem Alltag verwurzelt bleibt, anstatt sich im Erfolg zu verlieren.

5.6 Resümee

Mit der Begleitung und Rekonstruktion des Weges hin zum Erfolg ist vielleicht ein glaubwürdiges Bild eines Musikers und der Musikindustrie zu erschaffen, als mit der Konstruktion eines genreangepassten Images, das es über alle Medien zu verbreiten gilt. Auch die Natürlichkeit der Musiker im Umgang mit Medien stellt die Besonderheit der Filme dar und zeichnet auch ihr authentisches Wirken aus. Die Unbekanntheit der Musiker gibt den Filmen die Chance, das tatsächliche Bild des Menschen zu vermitteln, der hinter der Musik steht, und dabei alle sozialen und gesellschaftlichen Einflüsse zu zeigen. Zudem bietet *Searching for Sugar Man* die Möglichkeit, das Gefühl für einen Musiker und dessen gesellschaftliche Relevanz über die Sicht eines Fans kennen zu lernen. Das Gefühl für die Lieder ist stark mit dem geschichtlichen Hintergrund der Entstehungszeit und den Persönlichkeiten der Musiker verbunden, was der Film zu transportieren versucht.

⁴⁰⁵ Dörner, Andreas: „Zivilreligion als politisches Drama“, In: *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, Hg. Herbert Willems, Opladen [u.a.]: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 548.

6 Fazit

Die zu Beginn der Arbeit gestellten Fragen dienten der Untersuchung der filmischen Darstellungsweisen sozialer Realitäten im Musikdokumentarfilm. Diese sollten durch die Gegenüberstellung der beiden Filme und die Betrachtung aus unterschiedlichen Perspektiven herausgearbeitet und beantwortet werden. Daher soll hier nochmals zusammenfassend auf die Fragen eingegangen und damit die Ergebnisse der Arbeit präsentiert werden.

Welche Einblicke in soziale, politische und kulturelle Strukturen und Prozesse vermitteln diese zwei Musikdokumentarfilme neben der Einsicht in das künstlerische Schaffen der Musiker? Welche Gesellschaftsentwürfe werden dabei gezeigt und wie werden diese dargestellt? Wie werden die Musiker selbst innerhalb dieser Gesellschaft im Film positioniert?

Über die Filme erhält der Zuschauer ein Bild der amerikanischen Gesellschaft aus dem Blickwinkel der Arbeiterklasse und sozial schwacher Gesellschaftsschichten. Es wird nicht nur der Weg zum musikalischen Erfolg begleitet, sondern auch auf aktuelle Gesellschaftszustände verwiesen. Bei *Searching for Sugar Man* kommt der historische Aspekt hinzu, der sowohl den Abstieg Detroits als Motor City thematisiert, als auch die politische Revolution gegen die Apartheid in Südafrika mit der gesellschaftlichen Bedeutung und Biografie des Sängers in Beziehung setzt. Dem Film gelingt es über Interviews mit Zeitzeugen und Archivmaterial einen Einblick in damalige gesellschaftliche Denkweisen in Südafrika zu geben und den Sänger in Verbindung mit Protesten und gesellschaftlichen Umbrüchen zu setzen. Es wird auf nicht funktionierende und diskriminierende Gesellschaftsstrukturen verwiesen und die Zeit der Apartheid in Südafrika historisch und kritisch aufgearbeitet.

Die Musiker werden durch die sozialen Bezüge als Sprachrohr der Unterdrückten oder sozial Schwachen inszeniert und dabei selbst stark in diesem Umfeld verortet. Die Sänger sind somit Personifizierung der benachteiligten Bevölkerung und gleichzeitig Hoffnung spendende Ikonen.

In welchem Kontext stehen die Lieder und wie werden sie im Film eingesetzt?

Die Liedtexte von Charles Bradley sind stark autobiographisch und behandeln meist einschneidende Erlebnisse. Daher werden die Lieder als Vertiefung oder thematische Fortsetzung im Film passend zu den behandelten Themen eingesetzt. Sie stellen sowohl eine emotionale Beziehung zum Zuschauer her als auch den inneren Monolog des Sängers dar. Die Lieder von Sixto Rodriguez dienen im Film der Verbindung von Detroit und Südafrika und werden auch stark in Bezug auf ihren historischen und gesellschaftlichen Kontext eingesetzt. Außerdem ersetzen sie die Interviews mit dem Sänger und werden wie persönliche Kommentare des Sängers im Film montiert, um seine Ansichten und Denkweisen zu kommunizieren.

Welche ästhetischen und filmischen Mittel werden verwendet, um auf die Musiker zu verweisen und strukturelle Bezüge zwischen Bildwelten und Erzählwelten zu erstellen?

Beide Filme bedienen sich der Zwischentitel und Texteinblendung, um eine zeitliche und örtliche Gliederung herzustellen. Dabei übernehmen die Texteinblendungen bei *Charles Bradley: Soul of America* zusätzlich die Funktion des Countdowns bis zur Albumveröffentlichung. Die Texteinblendungen ermöglichen durch ihre örtliche Zuordnung Verweise auf den Lebensraum der Sänger. Zudem dienen Fotografien der Darstellung der Kindheit und familiärer Verhältnisse. Interviews mit Familienmitgliedern und Freunden geben dem Zuschauer zusätzliche Informationen zur Lebensgeschichte des Sängers. Bei der Bildgestaltung wird Charles im Kontrast zu seinem Umfeld dargestellt oder seine Außenseiterposition unterstrichen. (Siehe 3.1.1. Bildfeld, Abbildung 1 und 2) In *Searching for Sugar Man* tragen vor allem die Interviews mit südafrikanischen Zeitzeugen dazu bei, die gesellschaftliche Relevanz des Sängers zu bekräftigen und ihn als Ikone darzustellen. Auch die Konzertaufnahmen, mit durch Schnitte aneinandergereihten Aufnahmen jubelnder Massen, bestätigen den Status des Sängers in Südafrika. Das Archivmaterial der Anti-Apartheid-Demonstrationen dient der Verbindung des Sängers mit den gesellschaftlichen Umbrüchen in Südafrika sowie Archivmaterial über frühere Arbeiterviertel Detroits und Fotografien ermöglichen die Zuordnung zur amerikanischen Arbeiterklasse.

Welche Funktion nimmt der urbane Raum in diesen Filmen ein und wie findet eine räumliche oder kulturelle Verortung durch diesen statt?

In *Charles Bradley: Soul of America* ist es besonders der urbane Raum, der als Erinnerungsraum oder visueller Kontrast dient, um strukturelle Bezüge herzustellen. Die Dokumentation der Wohnumstände und die genaue Verortung im Stadtviertel durch Straßenschilder ermöglichen eine Zuordnung des Sängers zu einem sozialen Milieu, einer Gesellschaftsschicht und einer bestimmten Klasse. Bei *Searching for Sugar Man* werden die beiden Städte Detroit und Kapstadt als Gegenspieler inszeniert. Im Fall Detroits wird die Stadt - sowohl durch die visuelle Inszenierung mittels Nachtaufnahmen und Nebelschwaden als auch durch die Erzählung von Zeitzeugen - als kriminelle Schattenwelt dargestellt, in der der Sänger sein hartes Leben lebt. Kapstadt dient nach der Befreiung von der Apartheid-Regierung als Verkörperung der Sonnenseite des Lebens, was sowohl durch die sonnenüberfluteten Küstenfahrten, als auch durch den musikalischen Erfolg des Sängers in dieser Stadt suggeriert wird. Sie verkörpern zwei mögliche Biographien einer Person, die sich am Ende des Films in eine gemeinsame Geschichte verschränken.

Was tragen die verschiedenen Gegenstände und Objekte in diesen Räumen zur Darstellung der sozialen Identität der Musiker bei? Was transportiert die Alltagskleidung der Musiker für Bedeutungen?

Betrachtet man die Funktion der Gegenstände beider Filme, unter Berücksichtigung der Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours, so erkennt man, dass sie dem Sänger ermöglichen eine weitere, soziale Seite von sich zu zeigen. Die Sänger gehen durch die Benutzung der Gegenstände eine Handlungsbeziehung ein, die ihnen ermöglicht, eine Aktion auszuführen.⁴⁰⁶ So kann Sixto Rodriguez mit seiner Gitarre seine Schüchternheit ablegen und vor einem großen Publikum auftreten und Charles Bradley gelingt es, unter Zuhilfenahme von Küchenutensilien, seine Mutter zu versorgen. Die Kleidungsstücke ordnen die Sänger durch die kulturellen Konnotationen, die sie in sich tragen, ebenfalls bestimmten sozialen Typen zu und unterstützen den Ausdruck der eigenen Identität.⁴⁰⁷

Beide Filme werfen einen kritischen Blick auf die Musikindustrie und streifen dabei auch einige gesellschaftspolitische Themen. Sie verorten die Musiker im gleichen sozialen Milieu,

⁴⁰⁶ Vgl. Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*

⁴⁰⁷ Vgl. Franzen, Jutta, zitiert aus Svendsen Lars *A Fashion Philosophy*, London: Reaktion Books, 2006, S.37, In: *Spurensuche: Dressed for Success. Spiegel und Kleidung als Medien der Selbstinszenierung*, S. 7. http://www.digitaldiva.de/labor/reinigung/juttafranzen_kleidung07_05_17.pdf

verwenden jedoch unterschiedliche Umsetzungen und Zugänge in der Erzählung der Lebensgeschichten. Doch widmet sich der Fokus eindeutig der Darstellung und emotionalen Übermittlung außergewöhnlicher Lebensgeschichten, die aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit stammen und einen vergleichbaren Ausgangspunkt haben. Sie vermitteln dem Zuschauer damit ein anderes Wertesystem, als man es womöglich von konventionellen Erfolgsstorys über erfolgreiche Musiker gewohnt ist. Damit erfüllen sie den aufklärerischen Anspruch, der dem Genre des Dokumentarfilms im Allgemeinen zu Grunde liegt. Diese *hard-luck stories* zielen besonders auf die emotionale, empathische Beziehung zwischen Zuseher und Hauptfigur ab, was den Fokus auf die sozialen Bedingungen und persönlichen Geschichten begründet. Viel mehr Wert wird darauf gelegt, den Menschen hinter der Musik zu erfassen und ihn in seinen familiären und alltäglichen Momenten zu zeigen. Während dies bei *Searching for Sugar Man* über Erzählungen und Verbindungen zu gesellschaftlichen Umbrüchen versucht wird, stellt *Charles Bradley: Soul of America* eine enge Bindung zu seiner Hauptfigur über persönliche Interviews und begleitende Aufnahmen her. Die Filme erzählen die Leidensgeschichten zweier Männer der amerikanischen Arbeiterklasse, die beide in einem glücklichen Ende resultieren. Der Aspekt der Musik tritt dabei stellenweise in den Hintergrund und wird von sozialen Themen überdeckt. Dabei handelt es sich doch um Musikedokumentarfilme, die die musikalische Perspektive besonders nutzen und herausarbeiten sollten. Statt Musikerportraits entstehen Gesellschaftsportraits, die eine hybride Form des Musikedokumentarfilms darstellen. Sie betrachten die Musiker in einem gesellschaftlichen Kontext und bringen dabei eine ethnologiebezogene Form des Musikedokumentarfilms hervor, der die Kluft zwischen erfolgreichen Stars und sozial schwachen Menschen besonders sichtbar macht. Jedoch nutzen die Filme nicht die Sicht des Stars, sondern die des kleinen Mannes auf die Musikindustrie und zeigen oder rekonstruieren den Weg zum musikalischen Erfolg. Dabei greifen sie auf unterschiedliche Mittel zurück, um auf soziale Realitäten zu referieren. Dieser soziale Alltagsbezug bildet für den Zuschauer einen großen Unterschied zu bisherigen, erfolgreichen Musikedokumentarfilmen, die vor allem die Besonderheit und Extravaganz des Musikers ausstellen und ihn als Überperson positionieren. Der Fokus der Filme wählt genau den entgegen gesetzten Weg - in den kleinen, realen, alltäglichen Beziehungen und gesellschaftsrelevanten Handlungen der Musiker, die sie im sozialen Gefüge verorten, liegt die Eigenart der Filme. Ihre Besonderheit erhalten die beiden Filme vor allem durch die realen Lebensgeschichten, die sie auch über die Musik erzählen können. Sie bedienen durch ihren starken Realitätsbezug das wachsende Bedürfnis des Publikums nach Authentizität und Identifikationsmöglichkeiten.

Während *Searching for Sugar Man* einen Bezug zur sozialen Realität über gesellschaftliche Prozesse und Umbrüche in Südafrika und Amerika herstellt, wählt der Film *Charles Bradley: Soul of America* seinen Zugang über die detaillierte Betrachtung eines Einzelschicksals, von dem auf gesellschaftliche Umstände in Amerika geschlossen werden kann. So nutzt Malik Bendjelloul den geschichtlichen Bezug von Rodriguez' Liedern, um eine komplexe Biografie zu erarbeiten. Der Regisseur Poull Brien hingegen verfolgt einen sehr nahen, emotionalen Weg, der es ihm nicht nur erlaubt, aktuelle Gesellschaftszustände sichtbar zu machen, sondern auch auf innerfamiliäre Machtstrukturen und die Organisation des amerikanischen Sozialsystems zu verweisen. All diese Bezüge zeigen sich innerhalb der Filme neben dem eigentlichen, thematischen Schwerpunkt, der Musik, und schaffen damit starke, personenbezogene Musikerbiographien, die durch ihren sozialen Schwerpunkt eine besondere Identifikationsmöglichkeit für den Zuschauer schaffen und von hoher Authentizität geprägt sind.

„My story isn't a rags to riches story," Rodriguez says. "It's rags to rags and I'm glad about that. Where other people live in an artificial world, I feel I live in the real world. And nothing beats reality."⁴⁰⁸

⁴⁰⁸Delingpole, James: „Sixto Rodriguez interview: the rock'n'roll Lord Lucan“, *The Telegraph*, 11 Aug 2009, Quelle: <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandpop/features/6004307/Sixto-Rodriguez-the-rocknroll-Lord-Lucan.html>

7 Quellenverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

7.1 Literaturverzeichnis

- Atkinson, Michael: „long black limousine: pop biopics“, In: *celluloid jukebox: popular music and the movies since the 50s*, Romney, Jonathan; Wootton, Adrian [Hg.], London: BFI, 1995. S. 20. – 32. S. 28.
- Bader Egloff, Lucie: „Rezeption und Entschlüsselung kompositorischer Authentizitätsstrategien“, In: *subtexte 02: Wirklich? – Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm*, Hg. Bader Egloff, Lucie; Rey, Anton; Schöbi, Stefan, Zürich: ipf, 2009.
- Ballhaus, Edmund: „Rede und Antwort. Antwort oder Rede? Interviewformen im kulturwissenschaftlichen Film“, In: *Interview und Film. Volkskundliche und Ethnologische Ansätze zu Methodik und Analyse*, Hg. Ulrich Roters; Joachim Wissidlo, Münster: Waxmann Verlag, 2003, S. 11 – 51.
- Bartel, Stefanie: *Farben im Webdesign: Symbolik, Farbpsychologie*, Berlin[u.a.]:Springer, 2003.
- Beattie, Keith: *Documentary Display. Re-viewing nonfiction film and video*, London: Wallflower Press, 2008.
- Beck, Christian: „Fotos wie Texte lesen. Anleitung zur sozialwissenschaftlichen Fotoanalyse“, In: *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch*, Ehrenspeck, Yvonne; Schäffer, Burkhard [Hg.], Opladen: Leske + Budrich, 2003.
- Berger, Melvin: *The Story of Folk Music*, New York: Phillips, 1976
- Bergmann, Jörg R.: „Authentisierung und Fiktionalisierung in Alltagsgesprächen“. In: *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, Hg. Willems, Herbert Opladen[u.a.]: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 111-112.
- Böhnke, Alexander: *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*, Bielefeld: transcript Verlag, 2007.

- Borchardt, Stefan: *Heldendarsteller. Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2007. S. 120.
- Borgstedt, Silke: *Der Musik-Star: Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*. (Studien zur Populärmusik) Bielefeld: transcript Verlag 2008.
- Curtis, Robin: „Selbstverortungen. Räumlichkeit und filmische Autobiographie“, In: *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*, Hg. Gertrud Koch, Berlin: Vorwerk 8, 2005.
- Custodis, Michael: „Die Musikdokumentation. Typologische Bemerkungen“. In: *Musik im Fernsehen. Sendeformen und Gestaltungsprinzipien*, Hg. Peter Moormann, Wiesbaden: VS Verlag, 2010.
- Decker, Christof: *Die ambivalente Macht des Films: Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995.
- Dörner, Andreas: „Zivilreligion als politisches Drama“, In: *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, Hg. Herbert Willems, Opladen [u.a.]: Westdeutscher Verlag, 1998.
- Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren, 2008
- Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte [Hg.]: *Filmtheorie. Zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 2008.
- Faulstich, Werner: *Rock-Pop-Beat-Folk. Grundlagen der Textmusik-Analyse*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1987.
- Frahm, Laura: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld: transcript, 2010 (Reihe Urbane Welten – Texte zur kulturwissenschaftlichen Stadtforschung, Bd. 2)
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*, 2.Auflage, München: Fink, 1998.
- Giebler, Sven: *Amerikanischer Dokumentarfilm: Einfluss des Dokumentarfilms auf die Bürgerrechtsbewegung der 60er Jahre in den USA*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2008.
- Gill, Andy: *Classic Bob Dylan 1962 – 1969, My Back Pages*, Zürich: Edition Olms, 1998
- Guralnick, Peter: *Sweet Soul Music*. Deutsche Erstausgabe, Berlin: Bosworth Music GmbH, 2008.
- Heller, Eva: *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*, Hamburg: Reinbek Verlag, 2004.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler, 2012.

- Hoche, Hans-Ulrich: „Die Goldene Regel. Neue Aspekte eines alten Moralprinzips“.
Zeitschrift für philosophische Forschung Bd. 32/H. 3, Jul. - Sep. 1978, Frankfurt am
 Main: Vittorio Klostermann GmbH. S. 355-375
- Hohenberger, Eva: „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und
 Probleme.“ In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Hg. Eva
 Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8. 1998.
- Huck, Christian: „Rockumentaries: Documenting Music on Film“, In: *Proceedings*,
 Anglistentag 2007 Münster, Hg. Klaus Stierstorfer, Trier: WVT, 2008.
- Kappelhoff, Hermann: „Der Bildraum des Kinos: Modulationen einer ästhetischen
 Erfahrungsform.“ In: *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*,
 Hg. Gertrud Koch, Berlin: Vorwerk 8, 2005, S. 143.
- Kenneweg, Anne Cornelia: *Städte als Erinnerungsräume*, Berlin: Frank und Timme, 2009.
- Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und
 ethnographischen Filmen*, Diss. Univ. München, Konstanz: UVK-Medien, 1999, (Close
 Up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Band 12, Hg. Dieter Ertel; Kurt
 Stenzel; Rainer Wagner; Peter Zimmermann, Stuttgart: Europäisches Medienzentrum,
 1999)
- Koch, Gertrud: *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*. Berlin:
 Vorwerk 8, 2008.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am
 Main: suhrkamp, 1985.
- Kracauer, Siegfried: „Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“. In:
Siegfried Kracauer Werke, Hg. Inka Mülder-Bach, Bd 3, Frankfurt a.M.:Suhrkam, 2005.
- Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-
 Netzwerk-Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2010.
- Lipp, Thorolf: *Spielarten des Dokumentarischen: Einführung in Geschichte und Theorie des
 Nonfiktionalen Films*, Marburg: Schüren Verlag GmbH, 2012.
- Ludes, Peter: „Aufstieg und Niedergang von Stars als Teilprozeß der
 Menschheitsentwicklung“, In: *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*, .Hg Werner
 Faulstich; Helmut Korte, München: Fink, 1997.
- Mai, Manfred; Winter, Rainer: *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos.
 Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: Herbert von Halem Verlag,
 2006.

- Majchrzak, Holger: *Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film*. Bochum: Brockmeyer, 1987. (Bochumer Studien zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaften, Hg. Prof. Dr. Fischer, Heinz-Dietrich, Bd 61)
- Mehnert, Hilmar: *Filmfotografie. Bildgestaltung. Lichtgestaltung. Farbgestaltung*, Halle: VEB Fotokino Verlag, 1963.
- Miggelbrink, Judith: „Verortung im Bild“, In: *Mediengeographie. Theorie – Analyse – Diskussion*, Hg. Jörg Döring; Tristan Thielmann, Bielefeld: transcript, 2009, S. 179 – 203.
- Mikos, Lothar: „Zur Rolle ästhetischer Strukturen in der Filmanalyse“, In: *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft*, Hg. Ehrenspeck, Yvonne; Schäffer, Burkhard, Opladen: Leske + Budrich, 2003.
- Niney, Francois: *Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*, übers. und herausg. von Heinz-B. Heller, Marburg: Schüren 2012.
- Prokop, Dieter: *Soziologie des Films*, Niewald [u.a.]: Luchterhand, 1970
- Rohmer, Eric: *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll* [L'organisation de l'espace dans le »Faust« de Murnau, deutsch], Aus dem Franz. von Frieda Grafe und Enno Patalas, München: Carl Hanser Verlag, 1980.
- Romney, Jonathan: „Access all areas; the real space of rock documentary“, In: *celluloid jukebox: popular music and the movies since the 50s*, Hg. Jonathan Romney; Adrian Wootton, London: BFI, 1995. 83 – 93.
- Scheucher, Gerhard; Steindorfer; Christine: *Die Kraft des Scheiterns*, Graz: Leykam Verlag, 2008, S. 34.
- Schwarz, Michael: „Das Phänomen des Künstlerstars“, In: *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*, [Hg] Faulstich, Werner; Korte, Helmut, München: Fink, 1997.
- Sierek, Karl: „Eye-Memory und mimische Entladung. Der Warburg-Kreis und die Darstellung des Gesichts im bewegten Bild“, *Montage AV 13/1*, 2004, S. 60-89.
- Steinle, Matthias: „Das Archibild. Archibilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen“, In: *MEDIEN wissenschaft*, 3/2005; S.295–309.
- Thiele, Jens: „Künstlerisch-mediale Zeichen der Starinszenierung“, In: *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*, Hg Werner Faulstich; Helmut Korte, München: Fink, 1997, S. 136 – 145.
- Thompson, Kristin: „The formulation of the classical narrative“, In: *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*, Hg. David Bordwell; Janet Staiger; Kristin Thompson, London: Routledge, 1994.

Wootton, Adrian: „the do’s and don’ts of rock documentaries“, In: *celluloid jukebox: popular music and the movies since the 50s*, Hg. Jonathan Romney; Adrian Wootton, London: BFI, 1995. 94 – 105.

Zimmermann, Stefan: „Filmgeographie“, In: *Mediengeographie. Theorie – Analyse – Diskussion*, Hg. Jörg Döring; Tristan Thielmann, Bielefeld: transcript, 2009, S. 291 – 315.

7.2 Filmographie

Charles Bradley: Soul of America, Regie: Poull Brien, US 2012; DVD-Video.

Searching for Sugar Man, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video.

“Extras”, *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video.

“Making Of”, *Searching for Sugar Man*, Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video.

7.3 Onlinequellen

Der letzte Zugriff auf alle in dieser Arbeit angeführten Onlinequellen erfolgte am 19.05.2014.

Beil, Benjamin: „Mindsapes. Erinnerungsräume im zeitgenössischen Film“, In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung Nr. 2*, 2010, S. 4-18.

http://www.rabbiteye.de/2010/2/beil_erinnerungsraeume.pdf

Borschtschow, Rebecca: “Bild im Rahmen, Rahmen im Bild. Überlegungen zu einer bildwissenschaftlichen Frage“, In: *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, Hg. Rebecca Borschtschow; Lars C.Grabbe; Patrick Rupert-Kruse, Ausgabe 17, 7.1.2013, S. 74-38. S.79. Quelle: http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuItem=miArchive&showIssue=54

Busse, Beatrix: „We are moving to Brooklyn! Sprachmuster und Mobilität“, In: *Ruperto Carola Forschungsmagazin: Ordnung und Chaos Nr.3*, Hg. Bernhard Eitel, Universität Heidelberg, 2013, S. 80. Quelle: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/rupertocarola/article/view/11396/5251>

Castenholz, Frank: „Von einem, der nie mehr James Brown sein will“, *Die Welt*, 14.05.2013, Quelle: <http://www.welt.de/kultur/pop/article116176497/Von-einem-der-nie-mehr-James-Brown-sein-will.html>

Delingpole, James: „Sixto Rodriguez interview: the rock’n’roll Lord Lucan“, *The Telegraph*, 11 Aug 2009, Quelle:

<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandpopfeatures/6004307/Sixto-Rodriguez-the-rocknroll-Lord-Lucan.html>

"Feature", *Lexikon der Filmbegriffe*, Universität Kiel, Quelle: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=156>

Elabbady, Ali: "Movie Review: 'Charles Bradley:Soul of America'", *Greenroom Magazine*, o.J. Quelle: <http://greenroommagazine.com/lifestyle/movie-review-charles-bradley-soul-of-america/>

Forbes Magazine, *America's Most Miserable Cities 2013*, Quelle:

<http://www.forbes.com/pictures/mli45lmhg/1-detroit-mich/>

Forbes Magazine, *America's Most Dangerous Cities 2012*, Quelle:

<http://www.forbes.com/pictures/mlj45jggj/1-detroit/>

Franzen, Jutta: *Spurensuche: Dressed for Success. Spiegel und Kleidung als Medien der Selbstinszenierung* (Tagung Mediologie als Methode Humboldt-Universität Berlin 17.-19.Mai 2007)

http://www.digitaldiva.de/labor/reinigung/juttafranzen_kleidung07_05_17.pdf

Heinze, Carsten; Schoch, Bernd: „Musikfilme im dokumentarischen Format. Zur Geschichte und Theorie eines Subgenres des Dokumentarfilms“ In: *Rundfunk und Geschichte*. 38. Jahrgang, Nr. 1/2 - 2012. Online: <http://rundfunkundgeschichte.de/artikel/musikfilme-im-dokumentarischen-format/> (<http://rundfunkundgeschichte.de/artikel/musikfilme-im-dokumentarischen-format/>)

Interview mit Regisseur Poull Brien beim Salem Film Fest 2013. Quelle:

<http://www.youtube.com/watch?v=Okkl1hCoVAA>

Jones, Ellen E.: "A conversation with Searching for Sugar Man director, Malik Bendjelloul", *The Independent*, 21.12.2012, Quelle: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/a-conversation-with-searching-for-sugar-man-director-malik-bendjelloul-8429429.html>

Köck, Samir H.: „Soul: Die Politik des Glückhseins“, *Die Presse*, 12.11.2013, Quelle:

http://diepresse.com/home/kultur/popco/1475639/Soul_Die-Politik-des-Glueckhseins

McCormick, John: "Der Aufstieg und Fall der Motor City Detroit", *Die Welt*, 2008

<http://www.welt.de/motor/article1593227/Der-Aufstieg-und-Fall-der-Motor-City-Detroit.html>

POLYFILM: *Searching for Sugar Man. Ein Film von Malik Bendjelloul*. Wien: POLYFILM
Pressemappe, o.J.

http://verleih.polyfilm.at/Searching_for_Sugarman/POLYFILM_PH_Searching_For_SugarMan.pdf

Sugrue, Thomas J.: „Motor City: The Story of Detroit“, *The Gilder Lehrman Institute of American History*, o.J., <http://www.gilderlehrman.org/history-by-era/politics-reform/essays/motor-city-story-detroit>

Studie der New York Times, Quelle: <http://projects.nytimes.com/census/2010/explorer?ref=us>
„The Sould Of Detroit – Der Klang einer Stadt: Premiere bei ByteFM Themenwoche“,
ByteFM, 06.03.2011, Quelle: <http://byte.fm/magazin/blog/2011/03/06/the-sound-of-detroit-der-klang-einer-stadt-die-bytefm-themenwoche/>

Voigt, Dave: “Director Poull Brien talks ‘Charles Bradley: Soul of America’”, *Criticize This*,
31.03.2013, Quelle: <http://www.criticizethis.ca/2013/05/interview-director-poull-brien-talks-charles-bradley-soul-of-america.html>

Wulff, Hans J.: „Die signifikativen Funktionen der Farben im Film“, Quelle:
<http://www.derwulff.de/2-19>

7.4 Musikquellen

Brown, James: *It's a Man's Man's Man's World*, USA: Talent Masters Studios, 1966

Charles Bradley, *Golden Rule, No Time For Dreaming*, Daptone Records, 2010,

<http://www.songlyrics.com/charles-bradley/golden-rule-lyrics/#1KDdvkbb04q1fU54.99>

Charles Bradley, *In You (I Found A Love), No Time For Dreaming*, Daptone Records, 2010

<http://www.songlyrics.com/charles-bradley/in-you-i-found-a-love-lyrics/>

Charles Bradley, *Lovin' You, Baby, No Time For Dreaming*, Daptone Records, 2010,

Charles Bradley, *No Time For Dreaming, No Time For Dreaming*, Daptone Records, 2010-

Charles Bradley, *The World (Is Going Up In Flames), No Time For Dreaming*, Daptone
Records, 2010, <http://www.songlyrics.com/charles-bradley/the-world-is-going-up-in-flames-lyrics/#MbUV5Kr8qBSUGefl.99>

Charles Bradley, *Why is it so hard?*, *No Time For Dreaming*, Daptone Records, 2010.

Sixto Rodriguez, *Can't Get Away*, 1973. Quelle: <http://sugarman.org/afterlyrics.html#cant>

Sixto Rodriguez, *Cause, Coming From Reality*, USA: Sussex, November 1971, Quelle:
<http://sugarman.org/afterlyrics.html#cause>

Sixto Rodriguez, *Cold Fact*, USA Sussex: März 1970

Sixto Rodriguez, *Crucify Your Mind, Cold Fact*, USA: Sussex, März 1970. Quelle:
<http://sugarman.org/coldlyrics.html#crucify>

Sixto Rodriguez, *I'll Slip Away* vom 3.unvollendetes Album, USA, 1973, Quelle:
<http://sugarman.org/afterlyrics.html#slip>

Sixto Rodriguez, *Inner City Blues, Cold Fact*, USA: Sussex, März 1970. Quelle:
<http://sugarman.org/coldlyrics.html#inner>

Sixto Rodriguez, *The Establishment Blues, Cold Fact*, USA: Sussex, März 1970.

Sixto Rodriguez, *A Most Disgusting Song, Coming From Reality*, USA: Sussex, November
1971. Quelle: <http://sugarman.org/afterlyrics.html#most>

Sixto Rodriguez, *Sandrevan Lullaby - Lifestyles, Coming From Reality*, USA: Sussex,
November 1971. Quelle: <http://sugarman.org/afterlyrics.html#sun>

Sixto Rodriguez, *Street Boy, Coming from Reality*, USA: Sussex, November 1971, Quelle:
<http://sugarman.org/afterlyrics.html#street>

Sixto Rodriguez, *Sugar Man, Cold Fact*, USA Sussex: März 1970, *Searching for Sugar Man*,
Regie: Malik Bendjelloul, S/GB 2012; DVD-Video, 10'00''

Naomi Shelton and the Gospel Queens, *I'll take the long road*, USA: Daptone Records, 2009

8 Abstract

8.1 Abstract Deutsch

Why is it so hard to make it in America? Dies ist nur eine der vielen Fragen, die sich die Regisseure Malik Bendjelloul und Poull Brien in ihren dokumentarischen Musikerportraits stellen. Um den späten musikalischen Erfolg und den langen, beschwerlichen Weg dahin zu dokumentieren, greifen die Regisseure auf unterschiedliche Darstellungsmittel zurück. So spielen in beiden Filmen die persönlichen Lebensgeschichten und damit der starke Verweis auf die soziale Realität der früheren und gegenwärtigen Gesellschaft eine tragende Rolle. Eine Gegenüberstellung der Filme *Charles Bradley: Soul of America* und *Searching for Sugar Man* ermöglicht die Beleuchtung der unterschiedlichen filmischen Repräsentationen sozialer Realität im zeitgenössischen Musikdokumentarfilm. Ausgehend von den gesellschaftlichen Zuständen in Südafrika zur Zeit der Apartheid rekonstruiert Malik Bendjelloul die Suche nach dem als Ikone der weißen südafrikanischen Anti-Apartheid-Bewegung gefeierten Sänger Sixto Rodriguez. In einem 83-minütigen Dokumentarfilm entstehen so zwei Seiten einer Geschichte, die am Ende zusammenlaufen. Poull Brien begleitet in seinem Dokumentarfilm *Charles Bradley: Soul of America* den 62-jährigen Soulsänger Charles bei den Vorbereitungen für die Veröffentlichung seines Debütalbums. Dabei gelingt dem Regisseur ein emotionales und persönliches Portrait des gefühlvollen Sängers, der im Film über seine ereignisreiche Lebensgeschichte reflektiert. Der Dokumentarfilm begleitet den Weg des Sängers aus der Sozialwohnung in Brooklyn auf die Spitze der Retro-Soul-Bewegung. Beide Dokumentarfilme haben ihren Ausgangspunkt in der amerikanischen Arbeiterklasse und kommen damit nicht umher, auch soziale und gesellschaftliche Themen zu behandeln. Die folgende Arbeit zeigt durch die Beleuchtung aus unterschiedlichen Blickwinkeln die verschiedenen filmischen Darstellungsformen sozialer Realitäten auf und stellt diese gegenüber. Ausgehend vom Material wird auf unterschiedliche Theorien zurückgegriffen, die eine Gegenüberstellung aus spezifischen Perspektiven ermöglichen.

8.2 Abstract English

Why is it so hard to make it in America? That is just one of the many questions posed by Directors Malik Bendjelloul and Poull Brien in their documentaries. While both describe a long and painful artistic journey that culminates in late-career success, each showcases their own means of illustrating this question. The personal story of the artist in the context of the social reality plays a fundamental role in both works. A comparison of the films *Charles Bradley: Soul of America* and *Searching for Sugar Man* enables an illustration of the different representations of social realities in contemporary music documentary film. Malik Bendjelloul follows the search for Sixto Rodriguez, an icon of the white anti-apartheid movement in South Africa. The resulting 83 minute documentary gives both an account of South Africa during the period, illustrating the relevance of the artist, as well as documenting the search to find him, bringing the two strands together at the end. Poull Brien's *Charles Bradley: Soul of America* follows the 62 year old Soul singer during his preparations for the release of his first album. In doing so, the director creates an emotional and personal portrait of the artist, who is given a platform to reflect on his eventful journey from Brooklyn social housing to the top of the Retro-Soul movement. With both subjects rooted in the American working-class the movies necessarily also discuss wider social and societal themes. This study analyses the varied ways in which social realities are portrayed by the directors. A contrast between different representations is made based on the analysis of both documentaries and recourse to theory.

9 Lebenslauf

Angaben zur Person

Name: Verena Klöckl
Geburtsort: Wien
Kontakt: verenakloeckl@hotmail.com
vkloeckl@gmail.com

Auslandsaufenthalt

02/2011 – 07/2011 Auslandssemester in Rom an der Universität Roma Tre, Institut DAMS: scienze e tecnologie delle arti, della musica e dello spettacolo

Bildungsweg

10/2008 – 06/2014 Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien (Abschluss als Mag.phil.) Diplomarbeitstitel: „Why is it so hard to make it in America? – Zur filmischen Repräsentation sozialer Realitäten im Musikedokumentarfilm“

02/2011 Leistungsstipendium der Universität Wien

09/2006 – 06/2008 Absolvierung und Abschluss des Fachlehrgangs für Marktkommunikation an der Werbe Akademie, WIFI Wien

09/2001 - 06/2006 Absolvierung und Abschluss mit Matura der Vienna Business School, Handelsakademie der Wiener Kaufmannschaft, Akademiestraße 11, 1010 Wien

Berufserfahrung

Ab 08/2013	Leitung Sponsoring bei VIS Vienna Independent Shorts
10/2013	Produktionsassistenz und Recherche für ORF-Portrait über Roland Düringer
10/2012 – 01/2013	Praktikum in der Jugendredaktion des ORF (Sendungen u.a.: Willkommen Österreich, Die Sendung ohne Namen, Schlawiner)
07/2012	Praktikum bei Modelabel LILA
Winter 2010	DSCHUNGEL WIEN: Ausstattungs-, Bühnenbild- und Produktionsassistentin
04 – 08/2010	Regiehospitantz bei den Sommerspielen Melk
2009 – 2010	Produktionsassistentin bei Werbedrehs – CloseUp, Die Filmemacher
2009 – 2012	Wiener Festwochen – Kreditkarten-Ticketabholung
07/2007	Praktikum bei Werbeagentur DRAFTFCBi als Texterin

10 Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 21.05.2014

Verena Klöckl