

Oliver Jahraus

Sie haben mich zum Weinen gebracht! Lisa Azuelos Dalida-Film, mit einem Seitenblick auf Olivier Dahans Piaf-Film La vie en rose

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22543>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jahraus, Oliver: Sie haben mich zum Weinen gebracht! Lisa Azuelos Dalida-Film, mit einem Seitenblick auf Olivier Dahans Piaf-Film La vie en rose. In: *Medienobservationen*, Jg. 21 (2017). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22543>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://www.medienobservationen.de/2017/jahraus-dalida-la-vie-en-rose/>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Oliver Jahraus

Sie haben mich zum Weinen gebracht! Lisa Azuelos *Dalida*-Film, mit einem Seitenblick auf Olivier Dahans Piaf-Film *La vie en rose*

Abstract

Der Film Dalida von Lisa Azuelos, der im Sommer des Jahres 2017 auf dem Münchner Filmfest als deutsches Preview lief und die Geschichte der italienisch-französischen Schlagersängerin Dalida erzählt, kam in der Kritik bisweilen nicht gut weg. Seine Strategie, die Zuschauer emotional anzusprechen, so der Tenor einiger Rezensionen, versagte. Die folgenden Überlegungen wollen zeigen, dass ein solches Urteil wohl eher auf die analytische Betrachtung einzelner Komponenten dieser Strategie zurückzuführen ist; betrachtet man hingegen das Zusammenspiel aller Komponenten dieser Affektsteuerung, die erzählte Geschichte, die Erzählweise und die Funktionalisierung der Musik, so muss man von einer perfekten Strategie sprechen, die kaum ihr Ziel, die Zuschauer emotional anzusprechen, verfehlen wird. Das lässt sich durch einen Seitenblick auf einen ähnlichen, aber doch anders argumentierenden Film – Olivier Dahans La vie en rose über Edith Piaf – zusätzlich erhellen. Der Artikel liefert so einen kleinen Beitrag zur Rezeptions- und Emotionstheorie der Medien am Beispiel von Filmmusik, genauer: am Beispiel von biopics einer Sängerin und Künstlerin in der Gattungsform des fiktionalen Spielfilms auf der Basis einer realen Biographie. Und einen Beitrag zur Frage, wie der Film Musik in Szene setzen kann.

Am Rande des Münchner Filmfests 2017 lief als Preview ein französischer Spielfilm über die italienisch-französische Schlagersängerin (zu diesem Begriff gleich mehr) Dalida (1933-1987), der in Frankreich schon in den Kinos lief, in Deutschland erst später in die Kinos und erst im Dezember 2017 in den freien Verkauf kommen sollte. Es handelt sich um den Film mit dem Titel *Dalida* von Lisa Azuelos mit Sveva Alviti in der Titelrolle (Frankreich 2017, 124 min). Das Drehbuch schrieb die Regisseurin zusammen mit Orlando, dem Bruder, ehemaligen Produzenten und Nachlassverwalter von Dalida, und mit Jacques Pessis. Der Film selbst kam nicht gut bei der Kritik an. In einer Fernsehkritik heißt es: „Dalida weint und unsere Augen bleiben trocken.“¹ Damit wird ein Tenor wiederholt, der schon in der französischen Kritik zu hören war. Eine solche Kritik unterstellt dem Film ein hohes Emotionalisierungspotenzial, das allerdings nicht aktualisiert werden konnte. Ersteres stimmt, zweiteres wohl eher nicht.

Wie bedeutsam eine solche Emotionalisierungsstrategie ist, verdeutlicht ein anderes biopic zur Biographie und zur Musik einer berühmten Sängerin im selben Gattungsformat, der Film *La vie en rose* von Olivier Dahan (2007, 140 min.), der sich Edith Piaf widmet. Nimmt man beide Filme zusammen, so wird deutlich, dass der Film das Potenzial der Emotionalisierung, das jeweils mit der Musik, den Liedern gegeben ist, aufnimmt, narrativ zu verstärken sucht und als Disposition einer eigenen – audiovisuellen – Emotionalisierungsstrategie aufgreift und nutzt. Interessanterweise, aber vor diesem Hintergrund nicht überraschend, wird der Vorwurf, den die Kritik dem Dalida-Film machte, dass näm-

¹ <http://www.mdr.de/kultur/dalida-film-artour-100.html>.

lich diese Strategie nicht aufgegangen sei, im Piaf-Film ausgesprochen, allerdings ins Gegenteil und ganz positiv gewendet. In New York trifft Edith Piaf auf Marlene Dietrich. Paris spielt für Edith Piaf, ihre Musik und kulturelle Verortung immer schon die größte Rolle. Als sie in Kalifornien interviewt wird, lässt die Interviewerin die Frage einfließen, wie es ihr, Piaf, so fern von Paris gehe. Piaf antwortet, sie sei nie fern von Paris. Und in der besagten Szene sagt Marlene Dietrich ihr, sie, die Dietrich, sei schon lange nicht mehr in Paris gewesen, und an jenem Abend, als sie die Piaf in New York gehört habe, sei sie wieder in Paris gewesen. Und sie schließt mit dem Satz: „Sie haben mich zum Weinen gebracht!“ In der Begegnung der beiden Künstlerinnen wird damit das strategische Geheimnis des Films selbst in einer *mise en abyme* verraten.

Filme dieser Art haben eine ausgeklügelte Strategie, die Gefühle der Zuschauer anzusprechen, und diese Strategie kann erfolgreich sein. Und erklären lässt sich diese Strategie, wenn man das Zusammenspiel aller Komponenten richtig würdigt. Denn ob ein Film seine Zuschauer bewegen und bestimmte Gefühle hervorrufen kann, beruht auf einem Komplex von Voraussetzungen, zu denen nicht nur genuine Momente der Affektsteuerung gehören, sondern eben auch der Gegenstand der Erzählung und die Erzählweise sowie medienspezifische Mittel des Films, z.B. der Einsatz von Musik als Emotionalisierungsinstrument und das Zusammenspiel von Musik und Bild und von Musik und erzählter Geschichte. Im Folgenden soll dieses Zusammenspiel am Beispiel *Dalida* erhellt werden, um deutlich zu machen, wie der Film emotionalisieren will und kann.

Ein erster Blick gilt der Gattungsform. Man hat diesen Film sehr unscharf als biopic bezeichnet. Tatsächlich erzählt er die Biographie einer realen Person nach, aber er tut dies in der Form eines fiktionalen Spielfilms und insbesondere auch mit dem Erzählgestus eines fiktionalen Spielfilms. Gerade die Verwerfung zwischen leichter Muse und tragischer Existenz stellt für Geschichten über Schlagersänger oder Popkünstler einen Sujetkern dar, wie man an vielen Beispielen und biopics feststellen kann, so zu Alexandra, Rex Gildo, Roy Black oder selbst auch zu Jim Morrison oder jüngst zu Amy Winehouse, doch haben diese biopics vorrangig dokumentarischen und nicht fiktionalen Charakter.² Das Verfahren, ein solches biopic als Spielfilm zu inszenieren, stellt besondere Anforderungen zuallererst an die Drehbuchschreiber, dann auch an die Regisseure. Dass Orlando, der Bruder, ehemalige Produzent und Nachlassverwalter der Sängerin hierbei mitwirkte, garantiert zum einen intime Einblicke in das Leben der Sängerin, legt aber für den Film auch auf ein bestimmtes Bild dieses Lebens fest. Auch in den Biographien jenseits des Films fungiert der Bruder als Objektiv auf dieses Leben, so in dem Buch von Catherine Rihoit: *Dalida „Mon Frère, tu écriras mes mémoires.“* (Plon 2016)

² Judith Königer definiert in ihrer Dissertation zu Biopics eben jene als Filme, "die in fiktionalisierter Form historisch belegbare Persönlichkeiten porträtieren". (Judith Königer: *Authentizität in der Filmbiographie*. Würzburg 2015, S.22) (Für den Hinweis danke ich Anna-Maria Babin.)

Doch der Film funktioniert aber keineswegs durchweg hagiographisch, was sicherlich auf bestimmte Vorentscheidungen seiner dramaturgischen Aufbereitungen zurückzuführen ist. Will man also ein solches biopic drehen, müssen bestimmte Fragen beantwortet sein: Gibt ein solches Leben genügend Stoff her, und wenn ja, wie kann der Stoff so in eine dramaturgische Form gebracht werden, dass er einen narrativen Spannungsbogen eines Spielfilms trägt?

Blickt man auf den ersten Aspekt, so kann die Biographie Dalidas – und mithin später auch der Film – genügend Material liefern. Dalidas Leben und insbesondere ihr Liebesleben war auf unglücklichste Art und Weise von Leichen gepflastert. In den meisten Liebesbeziehungen, die Dalidas Leben begleiteten oder prägten, starben die Männer, weil sie es nicht ertrugen, dass diese Liebe erloschen war, oder weil sie es nicht ertrugen, neben Dalida jenes Männlichkeitskonzept zu leben, das für sie lebensnotwendig war, oder weil sie dem Betrieb, in dem sich Dalida bewegte, nicht standhalten konnten. Aus dem Rückblick ergibt sich so das Bild und die Geschichte eines tragischen und unglücklichen Lebens: Dalida war es nicht vergönnt, das, was sie sich am meisten wünschte, trotz ihrer Erfolge, ihres Geldes und ihrer Berühmtheit, oder vielleicht auch wegen all dieser Umstände, zu finden: eine dauerhafte Liebe. Dalidas Schicksal war ihre Einsamkeit. Sie sah die Männer, die sie geliebt hatten und liebte, geradezu reihenweise sterben. Das ist schon ein erstes Moment, das der Film besonders heraushebt; die Erzählweise wird geradezu enumerativ, weil sie die Abfolge unglücklicher und tragischer Liebesbeziehungen zu einem Erzählprinzip macht.

Doch das ist nicht der entscheidende Punkt, an dem sich Erzählgegenstand und Erzählweise berühren, denn Enumeration ist bestenfalls eine rhetorische und kaum eine dramaturgisch tragfähige narrative Struktur. Der Film wählt ein anderes Prinzip, um diese Tragik, die sich in einer Folge von unglücklichen Liebesbeziehungen ausdrückt, dramaturgisch zu verdichten, indem er eine unglückliche Beziehung besonders herausgreift. Das geschieht durch ein – nennen wir es so – halb analytisches Verfahren. Der Film beginnt mit einem Ereignis mitten in der Biographie Dalidas, aber mit einem Ereignis, das durch diese Voranstellung als bestimmend, als entscheidende Verdichtung vorgeführt wird. Dalida befindet sich in den ersten Einstellungen auf dem Flughafen Orly in Paris, sie will nach Italien fliegen zu den Eltern und Verwandten Luigi Tencos, eines italienischen Sängers. Mit ihm hatte sie zuvor in San Remo an einem Gesangswettbewerb teilgenommen, der eine bestimmte Regel hatte: Das Lied eines italienischen Autors und Sängers (cantautore) sollte von diesem und zusätzlich von einem nicht-italienischen Star aus der internationalen Musikszene vorgetragen werden. Die Plattenfirma hatte dieses erfolversprechende Gespann arrangiert: Luigi Tenco und Dalida. Darüber hinaus waren Dalida und Tenco auch privat ein Paar. Doch dieser Wettbewerb schuf für Tenco eine ideologische Problemsituation, ein Paradox, das er selbst nicht mehr lösen konnte: Auf der einen Seite versprach ein Sieg im Wettbewerb größtes Ansehen und künstlerische Möglichkeiten, auf der anderen Seite drohte der Cantautore seinen Ruf zu verlieren, indem er sich an den Kommerz, an den Schlager verkaufte und dabei all die politischen Implikationen, die er mit seiner Musik verbinden wollte, verraten musste. Das hatte sich schon in seinem Lied *Ciao amore, ciao* niedergeschlagen, das zunächst einen sehr politischen Text hatte, dann aber – von ihm

selbst, in vorauseilender Anpassung an die Konventionen des Musikgeschäfts – entschärft und eher als Liebeslied neu vertextet wurde. Nicht nur im Vorfeld, sondern auch beim Auftritt war es Tenco unmöglich, für sich selbst einen Weg durch diese Scylla und Caribdis des Musikgeschäfts zu finden, dementsprechend machte er eine schlechte Figur auf der Bühne und gab sich eigentümlich trotzig in San Remo. Die perfekte Interpretation seines Liedes durch Dalida konnte die Sache nicht mehr retten. Der sicher geglaubte Sieg war verspielt. Tenco kommt nun seine paradoxe Situation voll zu Bewusstsein – mit Dalida im Auto rast er selbstmörderisch durch das nächtliche San Remo. Sie ist nicht bereit, diese erneute und extreme Gefühlsschwankung mitzumachen und geht allein ins Hotel. Auch Tenco kehrt in sein Hotelzimmer zurück – und erschießt sich dort, wobei er eine Nachricht hinterlässt, dass sein Selbstmord nicht auf Lebensmüdigkeit zurückzuführen, sondern als Zeichen des Protests gegen den Musikbetrieb zu verstehen sei. Dalida ist zutiefst getroffen.

Das alles wird die Erzählung des Films später nachholen. Tage später will Dalida also von Paris nach Italien reisen, um an den Trauerfeierlichkeiten teilzunehmen. Doch statt sich in den Flieger zu setzen, mietet sie sich in einem Hotel ein und begeht einen Selbstmordversuch. Das ist dann Ende der erste großen Sequenz des Films, die am Flughafen beginnt. Sie wird gerettet. In der psychiatrischen Klinik spricht der Arzt später mit den Angehörigen, um mehr über das Leben seiner berühmten Selbstmordpatientin zu erfahren. Diese Gespräche bilden im ersten Teil des Films die Rahmenhandlung, um das Leben Dalidas bis zu diesem Zeitpunkt erzählerisch zu rekapitulieren.

Einen großen Raum nimmt die Beziehung zu ihrem ersten Mann ein. Es ist ihr Produzent, er verliebt sich in sie, sie sich in ihn. Beide heiraten und sind einen kurzen Moment glücklich, bis sich herausstellt, wie unterschiedlich ihre Vorstellungen von Liebe sind. Sie will (wie unrealistisch das auch immer sein mag) eine glückliche Variante ihrer unglücklichen kleinbürgerlichen Herkunft, eine Ehe mit Kindern und Kochen (wie sie sagt), er hingegen will seinen neuen Star perfekt vermarkten. Als beide Perspektiven endgültig unvereinbar erscheinen, geht die Ehe in die Brüche. Im Zorn behauptet ihr Mann noch, er, der sie groß gemacht habe, könne sie auch wieder vernichten, nicht ahnend, dass hier ein kometenhafter Aufstieg unaufhaltsam begonnen hat, den weder er noch sie ganz begreifen können. Es kommt anders. Er wird auch nach der Trennung nicht von Dalida loskommen, er liebt Dalida trotz erneuter Heirat immer noch (wie die zweite Ehefrau feststellen muss), er verfällt dem Glücksspiel und erschießt sich schließlich.

Erst nach diesen rekapitulierenden Gesprächen der Angehörigen in der psychiatrischen Anstalt wird die Erzählung bis zu ihrem letzten – geglückten – Selbstmordversuch chronologisch (in Übereinstimmung von *histoire* und *discours*) weitergeführt, als sie – perfekt zur Nachtruhe gekleidet – eine Überdosis Schlaftabletten nimmt und sich, ganz ausgeräumt, zu Bett legt, um für immer einzuschlafen, eine Notiz für die Nachwelt hinterlassend, auf der sie um Entschuldigung für diesen Suizid bittet: „Das Leben ist mir unerträglich geworden – vergebte mir.“

Damit ergibt sich eine klare narrative Struktur. Der *discours* des Films wird eingerahmt von zwei Selbstmordversuchen, einem gescheiterten und einem geglückten. Das ganze Leben wird im *discours* zwischen

diese beiden Ereignisse gepackt, entweder als Rückblick oder als Synchronerzählung. Aber ein zweites Moment kommt hinzu, das auf komplexe Weise als Interpretament für diese Lebensgeschichte dient.

Geht es hier um eine Schlagersängerin, die mehrmals unglücklich verliebt ist? Nein, eben gerade nicht, und in jeder Sekunde macht der Film das deutlich. Vielmehr entfaltet er eine unwiderlegbare Argumentation, dass es sich hier um eine ebenso große wie tragische Künstlerexistenz handelt, in der der musikalische Erfolg und das emotionale Scheitern nur zwei Seiten ein und derselben Medaille sind.

Diese Konfliktstruktur wird an der Gegenfigur von Dalida, ihrem Geliebten Tenco, manifest, so dass er bzw. das Ereignis seines Selbstmords zum Schlüssel für Dalidas Biographie werden kann. In ähnlicher Weise greifen sowohl eine weitere Biographie Dalidas (Philippe Brunel: *Ciao amore. Tenco e Dalida, la notte di Sanremo*. Mailand 2012) ebenso wie eine romanhafte Fiktionalisierung ihres Lebens (Franco Supino: *Ciao amore, ciao*. Zürich 2004) darauf zurück. Supino jedoch, anders als der Film, erzählt die Biographie nicht von diesem Ereignis her, sondern auf dieses Ereignis hin. Die ideologischen Implikationen sind in beiden Fällen sehr ähnlich, auch wenn der Film aus der Logik seiner Dramaturgie als Moment der unglücklichen Liebe stärker betont, das Buch hingegen den ästhetischen Konflikt zwischen – knapp gesagt – Kunst und Kommerz. Dennoch ist auch diese Konfliktlinie im Film präsent, denn schließlich geht es immer auch um Dalidas Selbstverständnis als Sängerin und Künstlerin.

Das wird im Film einmal verdeutlicht durch eine kurze Szene, als man sie, um sie zu demütigen, gegen Edith Piaf ausspielt. Obschon hierbei Äpfel mit Birnen verglichen werden, da Dalida, deutlich später geboren als Edith Piaf (1915-1963), eine ganz andere Musikszene vorfand und bediente. Doch Dalida war mit einem Grundkonflikt konfrontiert, der sich so in der Geschichte Piafs nicht wiederfindet, weil sich die Genre- und Gattungsformen erheblich geändert hatten. Wir kämen nie auf die Idee, Edith Piaf als Schlagersängerin zu bezeichnen, obwohl das so abwegig nicht wäre, wenn man den Schlager auf seine populäre Adressierbarkeit hin festlegt. Wird der Schlager jedoch als ästhetische Wertlosigkeit oder – noch schlimmer – als Affirmation bestimmter gesellschaftlicher Verhältnisse – ein unseliges adornitisches Erbe – gedeutet, dann würde sich das französische Chanson, verkörpert beispielsweise durch Edith Piaf oder Juliette Gréco, dem entziehen und statt dessen auf seine politische Bedeutung und seine urbane kulturelle Verwurzelung (man denke an die vielen Paris-Chansons) verweisen. Dalida hat Schlager gesungen, und ihr Lebenswerk war insgesamt extrem erfolgreich: 170 Millionen Platten hat sie verkauft, und auch wenn das an die wahren Giganten nicht hinreicht, so ist das doch ein gewaltiger internationaler Erfolg über eine große Zeitspanne hinweg. Ein solcher Erfolg, würde man – unglücklich adornitisch – sagen, kann nicht ästhetisch wertvoll sein. Hinzu kommt, dass Dalida nicht nur die Form der Schmonzette, die sie in den 50er und 60er Jahren, als sie bei Barclay unter Vertrag war, bediente, sondern sich auch der späteren Disco-Welle, als ihre Schlager nicht mehr den Erfolg hatten, andiente, indem sie große Tanz/Disco-Revuen auf der Bühne inszenierte. Wie kann es also um das künstlerische Selbstverständnis von Dalida bestellt sein?

Die Reminiszenz auf Edith Piaf im Dalida-Film mag ein zusätzlicher Hinweis sein, dieser Frage nachzugehen, indem man auf *La vie en rose* blickt. Varianz und Invarianz dieser beiden biopics, die sich jeweils einer Sängerin, die ihre Karriere von Paris aus startete und in Paris beheimatet war, erlauben einen differenzierten Blick auf die ideologischen Implikationen, aber eben auch auf die Emotionalisierungsstrategien im Film *Dalida*.

Der Film zu Edith Piaf, *La vie en rose*, scheint mit einer ähnlichen Vorgriffsstruktur zu arbeiten, in der der discours die histoire mit chronologisch späteren Szenen unterbricht. Schon in der ersten Sequenz, zu Beginn des Films, sieht man eine Szene eines Konzerts von Edith Piaf in New York (in der Carnegie Hall, die eher auf klassische Musik spezialisiert ist) auf der Höhe ihres Ruhms 1959, als sie zusammenbricht. Doch hier dauert der Vorgriff nur wenige Sekunden und spielt nur auf das spätere physische Schicksal, den körperlichen Zusammenbruch der Künstlerin an, und er hat nur indirekt mit der Musik (Piaf als Klassikerin) zu tun. Im weiteren Verlauf des Films gibt es immer wieder Vorgriffe auf spätere Episoden und Stationen dieser Biographie und d.h.: auf die körperliche Leidensgeschichte der Edith Piaf, die ihren Ruhm begleitet und untergräbt. Ansonsten erzählt der Film das Leben von Anfang, d.h. von der Kindheit ab dem Jahr 1918 an kontinuierlich als Aufstieg und Fall, als Triumph und Tragik, als Emanzipation und Untergang einer Künstlerin, ein Leben, das trotz dieses Umschwungs eine lineare Struktur aufweist, in der noch im Fall die größte Höhe erreicht, in der Tragik der Triumph aufscheint und sie sich im Untergang von ihrem Herkommen emanzipiert hat, ohne es hinter sich lassen zu können. Der Film erzählt die Biographie auf ihr Ende hin, mehrfach schaltet sich der discours in die histoire mit einer Szene ein, die – wie es ein Insert deutlich macht – am „letzten Tag“ spielt. Erzählt wird so die Geschichte eines Mädchens, das in einem sozialen Umfeld aufwächst, in dem es keine dauerhafte Liebe gibt und alle Bindungen extrem brüchig sind. Auch als erwachsene Frau und berühmte Sängerin wird Edith Piaf (wie Dalida) immer auf der Suche nach Liebe sein, einer Suche, die immer vergeblich bleiben wird, die die Sängerin zwar zu größtem Ruhm führen, sie aber letztlich auch aufzehren wird. In ihren Liedern wird dieses proletarische Milieu, die Bordelle und die Straßen immer präsent bleiben (*Marie trottair*), sie wird immer die „chanteuse de la rue“ bleiben.

Ausdruck dafür ist das letzte große Lied, das Lied, das sie zuletzt in ihr Repertoire aufgenommen hat und das ein Erfolg wurde, der sogar noch die anderen Erfolge überstrahlt, nämlich: *Non, je ne regrette rien*. Dieses Lied beschließt im Film ihre Karriere auf ihrem Höhepunkt. Nimmt man die Vorgriffe ernst, so könnte man von einem Leben zum Tode, von einem Leben sprechen, das sich selbst verzehrt, ablesbar am körperlichen Raubbau und Verfall. Eine halb analytische Erzählweise, um die Musik zu reflektieren und zu positionieren, hätte sich gar nicht angeboten. Insofern kann der Film *La vie en rose* auf dieses Lied als summa eines Künstlerinnenlebens hin erzählen, wobei das Lied nicht nur als ästhetische Station einer Biographie, sondern der Text des Liedes zugleich als Leitprinzip eben dieses Lebens fungieren kann, in dem es so viel – eben nicht nur die verlorene Liebe eines Lebens (zu einem amerikanischen Boxer, der durch einen Flugzeugabsturz ums Leben kam), sondern auch den unaufhaltbaren Selbstzerstörungsprozess zu bedauern gab. *Non, je ne regrette rien*. Die Musik wird zum Kommentar des Lebens, und im Film wächst die Filmmusik über sich hinaus und wird zur zwei-

ten, entscheidenden Erzählebene. Vielleicht haben die Bilder gezeigt, was es alles zu bedauern gab, wieviel Tragik dieses Leben ausmachte, wieviel Liebesverlust zu verzeichnen war, aber die Musik kann dies noch einmal übersteigern und ins Gegenteil verkehren: *Non, je ne regrette rien*. Dass dieser Titel nicht den Filmtitel abgegeben hat, sondern *La vie en rose*, mag wohl darauf zurückzuführen sein, dass dieser Titel, eben auch wegen seiner bitteren ironischen Brechung, besser oder treffender geeignet schien, das Motto für dieses Leben abzugeben. Dies ließe sich immerhin diskutieren.

So lässt sich Dalidas Leben eben nicht erzählen. Daher steht die Vermutung im Raum, dass sich die unterschiedlichen Erzählweisen, die unterschiedliche Verhältnisbestimmung von discours und histoire hier und dort zugleich auf eine veränderte Reflexion und Funktionalisierung der Musik abbilden lassen. Die Biographie Edith Piafs ließ sich im Film *La vie en rose*, trotz zahlreicher Vorblenden, relativ geradlinig erzählen mit dem Lied (und seinen Begleitumständen) als Fluchtpunkt am Ende des Films/Lebens: *Non, je ne regrette rien*. Die halbanalytische Struktur der Erzählweise des Films *Dalida* hingegen setzt die Frage nach der Bedeutung von Musik von Anfang an auf die Tagesordnung der ideologischen Argumentation des Films – mit dem Beweisziel, dass es sich hier nicht um beliebige, nichtssagende oder gar affirmative Schlagermusik handelt, sondern im Gegenteil um den individuellen Ausdruck einer großen und tragischen Künstlerinnenexistenz. Insofern ist es stimmig, dass der Film ihren Künstlernamen als Titel trägt, anders als der Piaf-Lied, der den Liedtitel als eigenen Titel hat.

Bemerkenswerterweise spielen andere Bruchstellen auch ihrer künstlerischen Karriere kaum eine Rolle. So gab es in ihrer von Auf und Ab reichen Laufbahn einen markanten Tiefpunkt, auf dem man sie im Pariser Olympia nicht mehr singen lassen wollte, wenn sie nicht selbst zuvor die Saalmiete bezahlen würde. Sie bezahlt die Saalmiete aus eigener Tasche und gibt das Konzert, das zu einem grandiosen Erfolg und comeback führt. Doch der Umschlagspunkt von tiefster Demütigung und größtem Triumph wird im Film nicht genutzt – und das ist bezeichnend. Der Grund hierfür mag wohl in der ideologischen Funktionalisierung der Musik zu suchen sein. Hätte man diesen Umschlagspunkt im Film in Szene gesetzt, hätte dies die Idee von der Unbezwingbarkeit der Musik schon vorausgesetzt. Doch genau dieser Linie der Argumentation folgt der Film nicht. Insofern kommt diese Szene zwar im Film vor, wird jedoch nicht ‚ausgekostet‘. Das wäre eher eine ‚Piaf-Szene‘ gewesen. Vielmehr will der Film nicht die Macht der Musik, sondern ihre biographische Bedeutung, die in der Szene nicht zum Ausdruck gekommen wäre, in den Vordergrund stellen.

Die unterschiedlichen Gestaltungen des Verhältnisses von discours und histoire in *Dalida* und *La vie en rose* sind also unterschiedlichen Rechtfertigungen und Funktionalisierungen der Musik geschuldet. Oder noch deutlicher: Ein Film über Edith Piaf hat das Problem, sich selbst über die Musik zu rechtfertigen, gar nicht, unbeschadet davon, dass die Frage nach der Definition von Edith Piaf als Künstlerin sowohl von ihr als auch anderen gelegentlich aufgeworfen wird. Diese Musik von Edith Piaf steht für sich als musik- und kulturgeschichtliches Dokument. Anders verhält es sich im Falle von Dalida und ihrer Musik, ihren Liedern. Dass diese Musik Ausdruck einer Künstlerschaft ist, muss erst gezeigt werden, und der Weg, dies zu zeigen, führt über das Verfahren, diese

Musik als authentischen Ausdruck des tragischen Schicksals von Dalida vorzuführen.

Man könnte soweit gehen und von einer entgegengesetzten Richtung der Bedeutungszuschreibung sprechen. Der Film über Edith Piaf inszeniert am Ende das Lied *Non, je ne regrette rien* als Kommentar zur erzählten Lebensgeschichte, wohingegen das tragische Leben von Dalida – in der Logik des gleichnamigen Films – den Schlager erst jene existenzielle Bedeutungstiefe verleiht, die nicht den Schlager, wohl aber – normativ gesehen – ‚große‘ Kunst auszeichnen kann. Insofern gibt es auch nicht *das* Lied, das quasi als Motto über dem gesamten Leben stehen kann, sondern in jedem einzelnen Lied, das der Film grandios als Soundtrack inszeniert, wird eine existenzielle Erfahrung ästhetisch reflektiert – ja, mehr noch, transzendiert. So verliebt sich Dalida in einen sehr jungen Mann, erlebt mit ihm eine erfüllende erotische Affäre, ist sich aber doch bewusst, dass es aufgrund des Altersunterschieds hier keine sozial auf Dauer zu stellende Beziehung geben kann. Sie gibt dem jungen Mann Geld, damit sich dieser seinen Studienwunsch erfüllen kann, verzichtet somit auf dieses vermeintliche Glück, während ihr Lied *Il venait d'avoir 18 ans*, in der eine Frau von 36 Jahren (zweimal 18 Jahren) einen jungen 18jährigen Mann liebt, nicht nur den Kommentar dazu liefert, sondern zeigt, wie die persönliche Tragik sich in Kunst verwandelt hat. Ein weiteres Beispiel aus einer ganzen Reihe von Beispielen wäre ihr späteres Lied *Je suis malade*, das der Film als Ausdruck ihrer verletzten Seele (sichtbar in der Großaufnahme ihres verzerrten und verweinten Gesichts) interpretiert und inszeniert. So macht uns der Film den Vorschlag, Dalidas Lieder noch einmal und anders zu hören, sie als Ausdruck ihres Lebens zu hören und dabei auch die Tiefendimension zu hören, die einer Schlagerrezeption immer verwehrt bleiben muss.

Genau diese Strategie setzt die strukturellen Voraussetzungen einer Emotionalisierungsstrategie des Films auf grandiose Weise in Funktion. Es wird das Bild einer warmherzigen und liebesbedürftigen Frau erzählt, deren Schicksal es ist, auch davon auf ganz wunderbare Weise singen zu können, eine Kunst, die paradoxerweise ihr immer dann im Weg steht, wenn sie versucht, ihre Liebe und den Ausweg aus ihrer Einsamkeit zu finden. Nun aber setzt der Film eben nicht nur die Lieder der Künstlerin als authentischen Soundtrack ein, vielmehr werden die Lieder, und zwar im affektsteuerndem Zusammenspiel von Ton und Wort, als Ausdruck dessen eingesetzt, was der Film in Bildern zeigt und erzählt, so dass nicht nur die Lieder eine existenzielle Tiefendimension bekommen, sondern umgekehrt auch der Film das Affektpotenzial der Musik – im wahrsten Sinne des Wortes – ‚ausspielen‘ kann, um hoch emotionale Szenen visuell und eben auch auditiv, audiovisuell, zu erzeugen.

Dieser Strukturverdichtung im Vorlauf der Emotionalisierung kann man sich schwer entziehen, es sei denn, man löst in einer analytischen Betrachtungsweise das Zusammenspiel der Komponenten künstlich wieder auf und betrachtet sie isoliert voneinander, so dass keine Komponente, die erzählte Geschichte, die Erzählweise oder der Soundtrack für sich allein zu jener kritischen Masse sich verdichten kann, über die hinaus der Film auf geradezu mustergültige und mustergültig erfolgreiche Weise auf die Gefühle des Zuschauers zielt.

Ein Nachsatz:

Das Filmerlebnis wird nicht emotionaler dadurch, dass man all dies intellektuell nachvollzieht, worauf dieser Artikel ansatzweise aufmerksam machen möchte, im Gegenteil, er wird umso stärker die Gefühle ansprechen können, je weniger man den strategischen Vorlauf analytisch und reflexiv einzuholen versucht. Dabei ist das meiste, was die Musik in diesem Film (ebenso wie in *La vie en rose*) betrifft, noch nicht einmal berührt, z.B. das Verhältnis des Soundtracks (der Filmmusik) on screen oder off screen oder, um nur ein weiteres Beispiel zu nennen, die Art und Weise, wie sich die Musik ins Bild ‚einmisch‘, wann also, bei welcher Szene, bei welchem Bild und auf welche Weise sich die Musik über das Bild legt. Wie auch immer...

Aber man wird die emotionale Dimension verfehlen, wenn man nicht bereit ist, das Zusammenspiel der Komponenten mitzuspielen, wenn man nicht bereit ist, die eigenartig tragische Biographie hinter den Schlagen zu ‚hören‘ und in den Schlagen wiederum das zu hören, was weit über einen Schlager hinausgeht: die Tragik des einsamen Künstlers.