

Universität für Angewandte Kunst Wien

## Diplomarbeit

### **„C’est un film...non...c’est un livre.“**

Exemplarische Analyse von Comic- und Filmadaptionen am  
Beispiel von Germaine Dulacs *La souriante madame Beudet*  
und Posy Simmonds *Gemma Boverly*.

verfasst von

**Esther Caroline Jaquemar**

angestrebter akademische Grad  
Magistra Artium (Mag.a art.)

eingereicht an der Universität für Angewandte Kunst Wien  
am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und  
Kunstvermittlung

Wien, Dezember 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

S 190 590 347 A

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Bildnerische  
Erziehung UF Französisch

Betreut von:

Univ.-Prof. Mag.<sup>a</sup> Dr.<sup>in</sup> phil. Gabriele Jutz



**Eidesstattliche Erklärung:**

Ich, Esther Jaquemar, erkläre hiermit,  
dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine andere als die angegebenen  
Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient  
habe, dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin oder  
einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt  
wurde, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

**Ort, Datum .....****Unterschrift**



**Abstract:**

Die Diplomarbeit hat ausgewählte Comic- und Filmadaptionen, die sich an dem literarischen Thema von *Madame Bovary* anlehnen, zum Thema und beschäftigt sich mit der Frage, ob und warum diese beiden Arten von Medien besonders gut für intermediale Transfers geeignet sind.

Im ersten Teil der Arbeit wird eine Definition von Intermedialität vorgestellt sowie auf die verschiedenen Typen eingegangen. Des Weiteren stellt sich heraus, dass sich Comics und Filme vieler ähnlicher Erzählstrukturen bedienen. Die Besonderheit aber ist, dass die Sequenzialität von Bildern, sowohl in Form von Panels als auch von Einstellungen, das wichtigste gemeinsame narrative Merkmal dieser beiden Medientypen darstellt. Diese Erkenntnis wird sogleich mithilfe von Film- und Comicanalysen zur Probe gestellt. Das Ziel ist es, diese Form von Adaption in beide Richtungen analysieren zu können, das heißt sowohl von Comic zu Film als auch von Film zu Comic.

Das erste Beispiel ist die Filmadaption des Comics *Gemma Bovary*, bei der sich am Beispiel mehrerer Ausschnitte zeigt, dass man sich stark am Vorbild orientieren konnte, teilweise die Einstellungen direkt übernehmen konnte und es trotzdem möglich war ein eigenständiges Werk mit einer unterschiedlichen Botschaft zu produzieren. *La souriante madame Beudet* wird schlussendlich benutzt, um als Ausgangsmedium für eine eigene künstlerischen Arbeit in Form einer Comicadaption zu dienen und die zweite für diese Arbeit relevante Form der Adaption, jene von Film zu Comic, durchzuführen und somit den Kreis zu schließen.

**Abstract:**

The diploma thesis discusses chosen film and comic adaptations that are inspired by the literary theme of *Madame Bovary*. It addresses the question why and how these two types of media are especially fit to be the subject of cross media transfers.

The first part of the thesis explains intermediality and shows how comics and films are similar in the way they tell stories. The most apparent similarity in this example is the narrativity in form of sequences of pictures, acting as comic panels and film perspective. This insight can immediately be tested by carrying out analysis of both the comic and the two films. It is the objective to analyze this form of adaptation in both ways, from comic to film as well as film to comic.

The film adaptation of the comic *Gemma Bovary* is the first example that shows, by interpreting multiple scenes, that it is possible for a film adaptation to be strongly inspired by the original, to the point of recreating scenes and still be able to produce a distinctive work with its own meaning.

Finally, by taking the movie *La souriante madame Beudet* to produce our own comic adaptation, the earlier analysis is used to complete the adaptation in in both ways.

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Theorie</b> .....	<b>4</b>
2.1	<i>Intermedialität:</i> .....	4
2.1.1	Werksübergreifend erschließende Intermedialität.....	6
2.1.2	Werksintern nachweisbare Intermedialität .....	7
2.2	<i>Literaturadaptionen in Form von Graphic Novels und Filmen</i> .....	10
2.2.1	Literaturverfilmungen.....	10
2.2.2	Comics und Graphic Novels.....	11
2.2.3	Adaptierbarkeit von Erzählungen in Comics und Filmen.....	14
<b>3</b>	<b>Film- und Comicanalysen</b> .....	<b>16</b>
3.1	<i>La souriante madame Beudet</i> .....	16
3.1.1	Einleitung.....	16
3.1.2	Germaine Dulac .....	17
3.1.2.1	Biographie .....	17
3.1.3	Inhalt.....	19
3.1.3.1	Handlung .....	19
3.1.3.2	Figuren .....	20
3.1.4	Analyse der Darstellungsformen .....	24
3.1.4.1	Aufbau und Kamera.....	24
3.1.4.2	Mise en Scène .....	26
3.1.4.3	Montage.....	29
3.1.4.4	Sprache .....	31
3.1.5	Kontext .....	34
3.1.5.1	Produktion .....	34
3.1.5.2	Politischer und Ideologischer Kontext .....	35
3.1.5.3	Analyse der Adaption .....	36
3.1.5.4	Rezeption .....	41
3.2	<i>Gemma Boverly</i> .....	42
3.2.1	Methodische Grundlagen: Comicanalyse.....	42
3.2.2	Posy Simmonds .....	42
3.2.3	Inhalt.....	43
3.2.3.1	Handlungsanalyse .....	43
3.2.3.1	Figuren .....	45

3.2.4	Formensprache des Comics .....	48
3.2.4.1	Format und Genre .....	48
3.2.4.2	Zeichnung.....	49
3.2.4.3	Layout.....	51
3.2.4.4	Text und Sprache .....	52
3.2.5	Kontext .....	57
3.2.5.1	Produktion .....	57
3.2.5.2	Adaption .....	58
3.2.5.3	Rezeptionsanalyse .....	59
3.3	<i>Gemma Boverly – Ein Sommer mit Flaubert</i> .....	60
3.3.1	Kontext .....	60
3.3.2	Analyse.....	62
3.3.2.1	Inhaltliche Analyse.....	62
3.3.2.2	Analyse der Adaption .....	63
3.3.2.3	Konklusion .....	72
<b>4</b>	<b>Künstlerisches Projekt : Comicadaption von „La souriante madame Beudet“</b>	
	<b>73</b>	
4.1	<i>Konzept</i> .....	73
4.2	<i>Methode der Übersetzung</i> .....	73
4.2.1	Arbeitsschritte.....	75
4.2.1.1	Augenblick .....	76
4.2.1.2	Der Bildausschnitt.....	77
4.2.1.3	Gestaltung von Bild, Text und Lesefluss .....	77
4.2.2	Dokumentation .....	80
<b>5</b>	<b>Konklusion</b> .....	<b>86</b>
5.1	<i>Abschließende Bemerkungen und Ausblick</i> .....	89
<b>6</b>	<b>Bibliographie und Anhang</b> .....	<b>90</b>
6.1	<i>Primärquellen</i> .....	90
6.2	<i>Sekundärliteratur</i> .....	91
6.2.1	Webseiten .....	94
6.3	<i>Abbildungsverzeichnis:</i> .....	95
6.4	<i>Anhang</i> .....	95
6.4.1	Filmographie Germaine Dulacs.....	95
6.4.2	Sequenzenprotokoll.....	96



# 1 Einleitung

„Je m'appelle Madeleine Beudet...Et non pas Emma Bovary, vous saisissez ?“

(Mme Beudet zu M. Dauzat, Amie/Obey, 1922)

Die Geschichte von *Madame Bovary*, dem Roman von Gustave Flaubert, wird seit seiner Erscheinung 1857 immer wieder neu aufgegriffen, transformiert, nacherzählt, oder als Inspiration verwendet. Der Stoff ist universal bekannt, sodass man den Zusammenhang nicht extra erwähnen muss, damit er erkannt wird. Die zwei Figuren, die in dieser Arbeit im Mittelpunkt stehen, erinnern an Madame Bovary, und heißen Madeleine Beudet und Gemma Bovary. Sie stellen die Protagonistinnen in den beiden Filmen und dem Graphic Novel dar, die im Zuge dieser Arbeit betrachtet werden.

Zwischen den Werken liegen fast 100 Jahre und ein Großteil der Filmgeschichte. Der erste Film, *La souriante madame Beudet* (1923), zählt zur Avantgarde und gilt als der erste feministische Film, während *Gemma Bovary* (2014) ein moderner Spielfilm ist, der als in England und Frankreich produzierte Romanze vermarktet wurde, und die Verfilmung des gleichnamigen Graphic Novels darstellt. Das Thema, das bei beiden Geschichten ins Auge springt, ist das Leiden einer Madame Bovary-artigen Figur, die modernisiert und in die zeitgenössische aktuelle Entstehungszeit transponiert wurde. Es ergeben sich zwei interessante Aspekte. Zum einen thematisieren beide Geschichten die Geschichte Madame Bovarys, von der ich behaupte, dass sie mittlerweile ins kollektive Gedächtnis übergegangen ist, auf unterschiedliche Art.

Außerdem handelt es sich in beiden Fällen um Literaturadaptionen, wenn auch nicht im klassischen Sinne. Literatur findet in diesen Fällen nicht ausschließlich in Form eines Romans, sondern auch in Form eines Theaterstücks, sowie eines Graphic Novels statt. Betrachtet man die ausgewählten Medien und Adaptionen aus dem Blickwinkel der Intermedialität, ergeben sich viele Möglichkeiten der Analyse. Verbindungen, die auf den ersten Blick nicht ersichtlich sind, werden sichtbar, wenn man die intermedialen Phänomene, die dahinterstehen kennt.

Die Arbeit soll in weiterer Folge untersuchen, welche Prozesse des Medientransfers in den untersuchten Adaptionen stattfinden. Es soll herausgearbeitet werden, welche

konkreten Strategien in der filmischen Adaption des Graphic Novels *Gemma Boverly* angewendet wurden, und in Folge dessen, wie diese Strategien bei der Comicadaption des Filmes *La souriante madame Beudet* angepasst und übernommen werden können. Dabei stellt sich die Frage, welche Anpassungen am Prämedium (Wolf, 2002, S. 171) notwendig sind, um Sprache und Bild einerseits möglichst passend zu übersetzen, andererseits aber trotzdem ein eigenständiges Werk zu ermöglichen. Auch der Titel der Arbeit, „C’est un film...non...c’est un livre.“ (Gemma Boverly, 2014), ein Zitat von Gemma aus dem Film, soll auf das Zusammenspiel der unterschiedlichen Medien anspielen, weil Gemma zwar das Thema von *Madame Bovary* in groben Zügen kennt, aber die Geschichte wahrscheinlich in Form einer filmischen Adaption konsumiert hat, anstatt das Original zu lesen.

Ziel dieser schriftlichen Arbeit soll es zuletzt sein, an der Adaption von *La souriante madame Beudet* vom Film in ein Graphic Novel zu arbeiten. Ermöglicht soll dies durch die Analyse der Adaption von *Gemma Boverly* sowie einer detaillierten systematischen Analyse der Darstellungsformen in Dulacs Film werden.

Über Germaine Dulac und ihren Film *La souriante madame Beudet* wurde schon viel geschrieben. In der französischen *Encyclopaedia Universalis* (Stand 2008) wird anhand ihrer Biographie und Filmographie erläutert, dass sie in den 1920er Jahren ein wichtiger Teil der Filmszene war, von den Surrealisten nicht anerkannt wurde und anders als die weiteren Vertretern des impressionistischen Films der Avantgarde (hier werden unter anderem Jean Epstein und Marcel L’Herbier genannt) lange in Vergessenheit geraten war, bis ihre Filme unter anderem durch feministische Strömungen gegen Ende des 20. Jahrhunderts wieder entdeckt wurden.

*La souriante madame Beudet* wird als ihr erstes „Chef-D’Oeuvre“ genannt, in dem Dulac ihrer Theorie, die des „Absoluten Kinos“ (Encyclopaedia Universalis, 2008), verwirklichen konnte, und den ersten feministischen Film produziert haben soll, der aus der Sicht einer weiblichen Hauptfigur erzählt wird. Dulacs theoretische und politische Texte und Artikel, sowie Abschriften ihrer Vorträge sind erst 1994 auf Französisch in *Écrits sur le Cinéma (1919–1937)* erschienen, die von Prosper Hillairet zusammengestellt. Dort spricht sie zum Beispiel im Vortrag *Les Procédés expressifs du Cinématographe* im Detail über die Rolle der Einstellungen und Bildkomposition in ihren Filmen. (Hillairet 1994, S. 36)

Auch in einigen Sammelbänden über Frauen und Film werden Dulac und ihr Werk besprochen, wie zum Beispiel in Sandy Flitterman-Lewis Buch *To desire differently: Feminism and the French Cinema* (1996), in dem Dulacs Filme und ihre Rolle als erste feministische Filmemacherin ein Thema sind. Darin werden ihre beiden bekanntesten Filme *The Smiling Madame Beudet* und *The Seashell and The Clergyman* analysiert. Schließlich beschäftigt sich Tami Williams in *Germaine Dulac – A Cinema of Sensations* 2014 detailliert mit Dulacs Biographie und Werk. In drei Teilen, aufgeteilt in ihre Jugend und frühe Filme, ihre Arbeit nach dem Ersten Weltkrieg und zuletzt nach 1930, bespricht sie nicht nur Dulacs Rolle als frühe Avantgarde-Filmemacherin, sondern auch ihren Einfluss auf soziopolitischer Ebene und in der Frauenbewegung.

Neben dem Film von Dulac sind literarische Comics und insbesondere Graphic Novels das nächste wichtige Thema dieser Arbeit. Graphic Novels sind eine relativ neue literarische Gattung und werden aktuell sehr viel erforscht. Im 2016 erschienenen Buch *Comics und Graphic Novels: Eine Einführung*, das von Julia Abel und Christian Klein herausgegeben wurde, wird zuerst das Genre Comic, dessen Entwicklung und Geschichte, genau beschrieben. Außerdem wird eine ausführliche Methode zur Comicanalyse vorgeschlagen, die in dieser Arbeit angewendet wird.

Ein weiteres Standardwerk der Comicwissenschaften ist Scott McClouds *Understanding Comics: The Invisible Art* aus 1993, das aus der wissenschaftlichen Literatur allein schon dadurch hervorsticht, weil es selbst in Form eines „Metacomics“ erscheint. Auch der Nachfolgebund *Comics machen* (2007) vom selben Autor wird von mir herangezogen, um die Prinzipien des Erstellens eines Comics zu beschreiben.

Literaturcomics und Adaptionen von Literaturklassikern wie *Gemma Boverly* sind ein beliebtes Genre, einerseits, um den bekannten Stoff zu „vereinfachen“ und so mehr Lesern zugänglich zu machen, und andererseits, weil sie dem Bild des „erwachsenen“ Comics gut entsprechen. (Abel, Klein 2016, S.276) In Monika Schmitz-Evans Büchern *Literatur-Comics: Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur* und *Comic und Literatur: Konstellationen* aus 2012 werden viele Klassiker analysiert, darunter auch, um nur zwei Beispiele zu nennen, eine zeitgenössische Faust-Adaption durch den Zeichner Flix oder *Le Petit Prince* von Joann Sfar. (Schmitz-Evans 2012, S.8)

Ein weiteres Thema in der Diplomarbeit ist Intermedialität. Intermedialität soll als Schirmbegriff, der die anderen Themen unter sich vereint, verstanden werden.

Adaptionen sind intermedial. Das Medium Comic ist an sich schon plurimedial. Diese vielen Begriffe werden in *Intermedialität* von Irina Rajewski 2002 in ihrem Standardwerk über Intermedialität erklärt und von Werner Wolf in seinem Aufsatz *Intermedialität* (2002) weiter ausgeführt.

## 2 Theorie

### 2.1 Intermedialität:

Intermedialität ist, wie bereits erwähnt, im Grunde ein Überbegriff für alle Mediengrenzen überschreitenden Phänomene in der Medienwissenschaft. (Rajewski 2002, S. 12) Diese Definition ist natürlich noch sehr ungenau und wird daher in Folge durch Rajewski und Wolf systematisch kategorisiert.

Was heißt nun Intermedialität? Das lateinische Wort „inter“ steht für „zwischen“, somit behandelt Intermedialität grob übersetzt alles, was zwischen mehreren Medien stattfindet. Der Begriff Medium lässt sich allerdings weniger eindeutig definieren, und wird außerdem in der Wissenschaft unterschiedlich gebraucht. Rajewski verwendet in ihrem Buch die Definition, die Werner Wolf vorschlägt.

*„Im Unterschied zu manchem medientheoretischen Begriffsgebrauch bedeutet „Medium“ hier [...] nicht vorrangig einen bloß technisch-materiell definierten Übertragungskanal von Informationen (Wie z.B. Schrift, Druck, Rundfunk, CD usw.), sondern ein konventionell im Sinn eines kognitiven frame of reference als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv. Dieses ist in erster Linie durch einen spezifischen (z.B. symbolischen oder ikonischen) Gebrauch eines semiotischen Systems (Sprache, Bild), in manchen Fällen auch durch die Kombination mehrerer Zeichensysteme (wie beim Tonfilm als einem Kompositmedium aus Sprache, Bild und Musik/Geräuschen) zur Übertragung kultureller Inhalte gekennzeichnet und erst in zweiter Linie – als Unterscheidungskriterium für Mediale Unterformen – durch bestimmte technische Medien bzw. Kommunikationskanäle.“* (Werner Wolf 2002, S. 165)

Dieses Verständnis macht es möglich, dass Graphic Novels und Filme, die nach einer anderen Definition eine Kombination mehrerer Medien darstellen würden, jeweils als Einzelmedien definiert werden können.

Ausschlaggebend ist in diesem Fall nicht das Medium als physischer Informationsüberträger (Buch, CD, usw.), sondern in welcher Form es als Mittel zur Kommunikation verwendet wird. (Rajewski 2002, S. 7)

Sowohl der Begriff *Medium* als auch der Terminus *Intermedialität* stehen also für unterschiedliche Phänomene, die durch zahlreiche andere Termini näher unterteilt und definiert werden können.

Rajewski grenzt Intermedialität zum Beispiel von den Phänomenen Transmedialität und Intramedialität ab. Intermedialität steht hierbei für Phänomene, die mindestens zwei unterschiedliche Medien überschreiten. Intramedialität hingegen beschreibt Phänomene, die nur innerhalb eines Mediums stattfinden, wie man am Präfix „intra“ erkennen kann. Darunter fällt das Phänomen Intertextualität, das man zum Beispiel verwendet, wenn ein literarischer Text sich auf einen anderen bezieht. Es ist aber natürlich auch möglich, dass Filme sich auf andere Filme beziehen, sei es auf einzelne Filme, oder auf das System „Film“ an sich. Auch hier spricht man von Intramedialität. (ebd., S. 12)

Unter Transmedialität versteht Rajewski Phänomene, die unabhängig von Mediengrenzen existieren und die in verschiedenen Medien abgehandelt werden können, ohne dass das Ursprungsmedium unbedingt mit einbezogen werden muss. Oft ist dies bei Stoffen aus der Bibel oder antiken Mythen der Fall. Diese Themen sind dann im kollektiven Gedächtnis verankert, so dass der direkte Verweis auf das Ursprungsmedium nicht mehr notwendig ist. (ebd., S. 13)

Da in dieser Arbeit Phänomene in unterschiedlichen Medien (wie man sie der vorher erwähnten Definition nach versteht) besprochen werden, ist für uns vor allem der Begriff der Intermedialität wichtig. Rajewski grenzt ihn in ihrem Text weiter in drei grundlegende *Phänomenbereiche des Intermedialen* ein, die für diese Arbeit relevant sind: Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge. (ebd., S. 15)

Eine Medienkombination ist eine Verbindung von mindestens zwei unterschiedlichen Medien. Ein Synonym dafür ist Multimedialität. Durch neue Medienkombinationen können immer wieder neue Kunstgattungen entstehen, wie unter anderem auch der Comic und das Graphic Novel. Aber auch der Film wird als Medienkombination gesehen. Wie bereits erwähnt schließt diese Definition aber nicht aus, dass Medienkombinationen nicht auch als eigenes Medium angesehen werden können, da die kommunikative Funktion des Mediums und nicht die Technik der Kommunikation für die Bedeutung wichtig sind. (ebd., S. 15)

Auch Medienwechsel kommen in dieser Arbeit vor: Die Literaturverfilmung (In diesem

Fall in Form einer Verfilmung eines Graphic Novels) stellt dabei die klassische Form dar. Man spricht von einem Medienwechsel, wenn ein in einem Medium realisiertes Produkt, also der Comic von Posy Simmonds, der später analysiert werden wird, in ein anderes Medium umgewandelt wird. Interessant ist es hier, sich die Frage zu stellen, ob es medienspezifische Formen des Ausdrucks gibt, die nicht in das Zielmedium übernommen werden können, und wie oder ob diese Elemente adaptiert werden können.

Intermediale Bezüge sind die dritte Form, in der Intermedialität laut Rajewski vorkommen kann. Darunter versteht man die Referenzen, die Produkte unterschiedlicher Medien untereinander haben. Auch hier findet immer eine Überschreitung von Mediengrenzen statt. Arten von intermedialen Bezügen können zum Beispiel der Einfluss von bestimmten Werken auf die Arbeit von Künstlern sein. (Rajewski 2002, S. 16)

Auch der Literaturwissenschaftler Werner Wolf setzt sich mit dem weiten Feld der Intermedialität auseinander, indem er sie von der Intramedialität abgrenzt. Er bezieht sich hierbei vor allem auf die Intertextualität, also die Beziehungen zweier Texte, da er sich vorrangig mit Literatur befasst. Er nimmt die Kategorien von Rajewski auf und definiert sie näher, aber setzt sie anders zusammen. Daher lohnt es sich, auch seine Kategorisierung zu betrachten. Für ihn teilt sich Intermedialität „im weiteren Sinne“ in zwei Kategorien auf: die werksübergreifende und die werksimmanente Intermedialität, in die sich die weiteren Phänomene eingliedern lassen.

### **2.1.1 Werksübergreifend erschließende Intermedialität**

In der werksübergreifenden Intermedialität werden Mediengrenzen zwischen Zeichenkomplexen überschritten. Die Subkategorien der werksübergreifenden Intermedialität sind Transmedialität und intermediale Transposition. Werner Wolf verwendet diese Begriffe ähnlich wie Rajewski: als transmedial sieht auch er medienunspezifische Phänomene und Konzepte an. Das können historische Inhalte, sowie archetypische Stoffe und Mythen, aber auch formale Konzepte sein, wie zum Beispiel die Verwendung von sich wiederholenden Themen in Musik und Film. Die zweite Unterform ist die intermediale Transposition, die wir von der Literaturverfilmung kennen. Dieser Begriff ist synonym zu Rajewskis Begriff des Medienwechsels zu verstehen.

Stellt man dieses Phänomen der Transmedialität gegenüber, ist es wichtig, dass es hier einen Zusammenhang zwischen zwei Werken in verschiedenen Medien geben muss, dem sogenannten ursprünglichen Medium, dem Prämedium, und dem Postmedium, dem neu entstandenem Werk. Ein bestimmtes inhaltliches oder formelles Konzept wird hierbei von einem Medium in ein anderes übersetzt.

Wolf betont dabei aber auch, dass es für den Rezipienten des Postmediums nicht unbedingt notwendig ist, das Prämedium zu kennen. (Wolf 2002, S. 171)

Wolf erklärt, dass „der intermediale Bezug im Postmedium, wenn überhaupt, oft nur marginal markiert wird“ (ebd., S. 171). Damit ist gemeint, dass das Postmedium relativ eigenständig sein kann und die Verbindung nicht hervorgehoben sein muss. Bei einer Literaturverfilmung kann der Verweis auf das Prämedium beispielsweise in Form eines Vermerks im Abspann vorkommen, was aber nicht immer der Fall sein muss.

Im beiden Fällen dient das Medium jedoch nicht bloß als leere Hülle, sondern beeinflusst, wie Inhalte übermittelt werden. Somit trägt es als Informationsträger zur Bedeutung bei. Sowohl bei transmedialen Phänomenen als auch bei intermedialen Transpositionen spielt das Medium eine wichtige Rolle, wie wir in Folge sehen werden.

### **2.1.2 Werksintern nachweisbare Intermedialität**

Für Wolf ist die werksintern nachweisbare Intermedialität die Intermedialität im engeren Sinn. Sie unterscheidet sich von der werksübergreifenden Intermedialität in dem Sinne, dass zwei oder mehr unterschiedliche Medien auf nachweisbare Weise innerhalb eines einzigen Werkes zusammenkommen, und dabei relevant zum Inhalt beitragen. Auch hier unterscheidet er wieder zwei Unterkategorien: die Plurimedialität und die intermediale Referenz. (Wolf 2002, S. 172)

Plurimedialität stellt eine deutliche Ausprägung von werksintern nachweisbarer Intermedialität dar. Hierbei handelt es sich um das Auftreten mehrerer unterschiedlicher Medien in einem Werk. Die „[...] ursprünglichen medialen Komponenten sind zumindest insofern auf der Werksoberfläche erkennbar [...], als diese Oberfläche auch bei der Entstehung von Syntheseformen auf mehr als ein Signifikantensystem bzw. auf mehr als eine Signifikantenverwendung rückführbar“ sind. (ebd, S. 173)

Das heißt, dass mehrere Medien zusammenkommen, aber dass man trotzdem die Ausgangsformen immer noch gut unterscheiden kann. Variationen, in welchem Maße die unterschiedlichen Medien verflochten sind, unterscheiden sich sehr, sie gehen von der „Medienmischung“ oder gar „Verschmelzung“, bei der Medien Hybridformen

bilden, die sich nicht mehr trennen lassen, hin bis zur „Medienkombination“, bei der die Komponenten relativ eigenständig bleiben und sich theoretisch relativ leicht trennen lassen werden können, da sie in ihrer eigentlichen Gestalt verblieben sind. (ebd, S. 173) Die Art des Zusammenspielens reicht also vom einfachen Nebeneinander bis hin zur strukturellen Verschmelzung. Analysiert man den Comic als plurimediales Medium, erkennt man, dass sich Bild und Text nicht trennen lassen, ohne dass die Aussage sich verändert. Daher weiß man, dass es sich um eine Verschmelzung handelt.

Intermediale Referenzen, die zweite Kategorie, die Wolf benutzt, haben gemeinsam, dass sie einen intermedialen Außenbezug besitzen. Referenzen unterscheiden sich von der Plurimedialität dadurch, dass keine Mischung von Medien erkennbar ist, da die Referenz durch das eigene Zeichensystem des Prämediums ausgedrückt wird. Eine intermediale Referenz in einem Roman wird immer noch durch Sprache, in einem Bild immer noch durch Zeichen oder Symbole hergestellt. Monomediale Werke bleiben also auch durch das Hinzufügen von intermedialen Referenzen monomedial!

Diese Referenzen unterteilen sich wiederum jeweils in implizite und explizite Referenzen, wobei man zu der expliziten intermedialen Referenz auch Thematisierung sagen kann. Damit meint Wolf, dass ein Werk explizit auf ein anderes Medium anspielt oder es namentlich nennt. Der Modus, der angewendet wird, ist „telling“. Man findet ihn beispielsweise, wenn in einem Gemälde der Akt des Musizierens gezeigt wird, sowie wenn in einem Film über ein Buch diskutiert wird. Ein konkretes Beispiel haben wir in weiterer Folge, wenn in der Geschichte von *Gemma Boverly* die Figuren über den Roman *Madame Bovary* sprechen.

Die implizierte intermediale Referenz thematisiert nicht, sondern funktioniert durch Imitation. Dieser Modus nennt sich „showing“. Hier imitiert das untersuchte Medium mit seinen eigenen, formalen Mitteln ein Fremdmedium, und verweist durch Ähnlichkeiten darauf. Dieses Fremdmedium wird jedoch nie explizit erwähnt oder gezeigt, daher handelt es sich um eine Anspielung, und nicht um eine Referenz. Man spricht also von „showing“, wenn ein Medium wie der Film literarische Strukturen übernimmt, oder wenn Malerei von einem Musikstück inspiriert ist, aber dennoch reine Malerei bleibt. (ebd, S. 175)



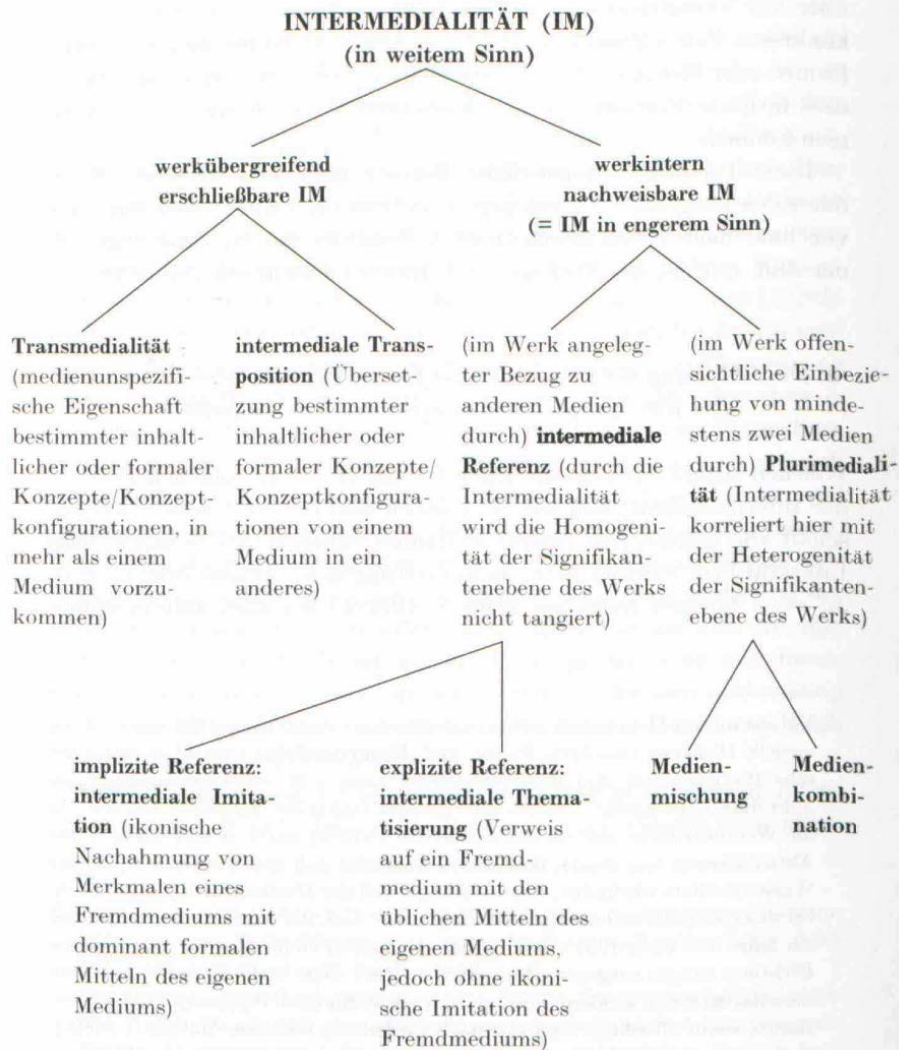


Diagramm 2: System intermedialer Formen

Abbildung 1: Diagramm Intermedialität (Wolf, S. 178)

Die Grenze zwischen Thematisierung und Imitation ist allerdings in der Praxis fließend, so dass oft beide Phänomene gleichzeitig auftreten, und die Unterscheidung nicht leicht ist.

Natürlich können auf einzelne Medienprodukte mehrere Phänomene zutreffen, da die beschriebenen Kategorien einander nicht ausschließen. Wenn wir beispielsweise von der Literaturverfilmung ausgehen, die eine intermediale Transposition darstellt, können wir darin unter anderem wahrscheinlich auch werksinterne Referenzen auffinden. Einen Überblick über das gesamte Modell von Werner Wolfs Intermedialitätstheorie erhält man mithilfe der folgenden Grafik, die sich in seinem Text befindet. (Abbildung 1) Sie fasst auch die Kategorisierung der verschiedenen Phänomene zusammen.

## **2.2 Literaturadaptionen in Form von Graphic Novels und Filmen**

Graphic Novels und Filme sind jene Medien, die in dieser Arbeit thematisiert werden. Da es sich außerdem bei den betrachteten Werken um verschiedene Ausführungen von Literaturadaptionen handelt, soll diese Sonderform in Folge einer genaueren Betrachtung unterzogen werden. Das folgende Kapitel dient dazu, den Begriff Literaturverfilmung zu erläutern, und andere grundlegende Begriffe zum Thema Comics und Graphic Novels zu erklären. Wichtig ist, was genau man unter einem Graphic Novel versteht, wo man darin Intermedialität findet und welche Medientransferprozesse sich im speziellen Fall der Literaturadaption beobachten lassen. Zuletzt wird auf die besondere Beziehung zwischen Film und Graphic Novels Bezug genommen.

### **2.2.1 Literaturverfilmungen**

Eine der ersten Analysen von Adaptionen behandelt die Literaturverfilmung und kommt von dem deutschen Literaturwissenschaftler Franz-Josef Albersmeier. Albersmeiers Text stammt aus 1989, als die wissenschaftliche Analyse von Literaturverfilmung noch unsystematisch war und als Literatur- und Filmwissenschaftler eher getrennt arbeiteten und unterschiedliche Gesichtspunkte bevorzugten. (Albersmeier 1989, S. 11) Mithilfe des von ihm herausgegebenen Sammelbandes sollte daher ein Standardwerk entstehen, in dem Wissenschaftler dieser beiden Disziplinen zusammenarbeiteten. Er präziserte auch, dass der Begriff Literaturverfilmung so verstanden werden sollte, dass Ausgangsmedium und Adaption gleichbedeutend und gleich wichtig sind, eine Ansicht, die noch nicht selbstverständlich war. Neu war, dass die Tatsache, dass ein Film eigentlich eine Literaturadaption war, den Film im Vergleich zum Buch nicht abwertete. Somit setzte Albersmeier durch, dass Literaturverfilmungen eigenständige Filme waren und nicht immer nur als weitere Interpretationen von Literatur gesehen wurden. (Albersmeier 1989, S. 15) Literaturverfilmungen sollten hingegen sogar einen Sonderstatus erlangen: Man sollte bei der Analyse sowohl die Verfilmung als auch das literarische Original mit einbeziehen.

Obwohl die Adaption nicht oft berücksichtigt wurde, gab es Literaturverfilmungen seit dem Anfang der Filmgeschichte. Zuerst wurden bloß Motive und Themen übernommen, doch bald adaptierte man auch längere Stoffe, was für Albersmeier ein logischer Schritt war, da viele „Filmpioniere“ schon im Theater gearbeitet hatten, und

dort nach Inspiration suchten. Die Stoffe aus dem Theater eigneten sich gut und waren dem Publikum relativ bekannt. (Albersmeier 1989, S. 16)

Zu Erscheinen des Buches von Albersmeier beruhte bereits etwa die Hälfte aller produzierten Filme auf literarischen Quellen, insbesondere auf Romanen.

*Auch hier versteht sich Adaptation als Oberbegriff für Transformation von einem Medium ins andere, für Mediale Flexibilität.* (Albersmeier 1989, S. 17)

Albersmeier betont, dass filmische Adaptionen von Literatur keine „Einbahnstraße“ seien, sondern dass es viele Möglichkeiten gebe, Er erklärt, dass auch Bücher an Filme angelehnt werden und dass Filmdrehbücher als Theaterstücke aufgeführt werden können. Hier funktioniert Adaption in Form von Transpositionen und Medientransfers in viele Richtungen.

In weiterer Folge beschreibt Albersmeier die Theorie der Literaturadaption aus filmhistorischer Sicht, durch die sich weite Horizonte eröffnen. Die Tradition in Frankreich geht weit zurück. Schon viele der frühesten Filme waren Literaturadaptionen. Mit *Film d'Art*, und der *Société Cinématographique* entstanden zwischen 1907 und 1908 zwei Gesellschaften, die dieselbe Strategie verfolgten: Sie verbanden Kunst und kommerziellen Erfolg, indem sie beliebte Theaterschauspieler in Verfilmungen von berühmten literarischen Vorlagen einsetzten. Die Idee dahinter war, den Film, der zu Beginn als eine dem Theater untergeordnete Kunstform angesehen wurde, zu „veredeln“. (Albersmeier 1989, S. 24) Das hatte allerdings zur Folge, dass es sich bei diesen Filmen, die sich derart stark an das Theater anlehnten, eigentlich bloß um abgefilmtes Theater handelte. Lange Zeit hinweg war der Großteil der Filmproduktion also hinsichtlich der Themen und der Darstellungsformen sehr eng mit Literatur verknüpft. Eine zusätzliche Besonderheit der Literaturverfilmungen in Frankreich war die Angewohnheit, ausschließlich literarische Vorlagen von französischen Autoren und Autorinnen zu verwenden (beliebt waren insbesondere Autoren des 19. Jahrhunderts wie Balzac, Maupassant, Zola und natürlich Flaubert, die den Filmemachern als leichter adaptierbar erschienen als die „modernen Klassiker“). Erst durch die Avantgarde und den Autorenfilm der Nouvelle Vague konnte man sich von dieser Gewohnheit befreien. (Albersmeier 1989, S. 25)

### **2.2.2 Comics und Graphic Novels**

Die im vorherigen Kapitel vorgestellten Intermedialitätsphänomene kommen sowohl

bei Comics als auch bei Graphic Novels auf unterschiedliche Weise vor. Der Comic nimmt an sich schon eine Sonderrolle ein, da er als Intermedium gesehen wird. (Abel, Klein S.58) Comicdefinitionen konzentrieren sich auf die folgenden Aspekte: der Komik in Inhalt und Zeichenstil, das Neben- und Nacheinander der Bilder in Reihenform, und zuletzt die Kombination von Schrift und Bild. (Wobei Komik hier nicht ausschließlich bedeutet, dass Comics lustig sein müssen, sondern auch den Stil der Erzählung charakterisieren soll.) Sowohl der Name „Comic“ als auch der französische Name „Bande Dessinée“, den „gezeichneten Bändern“, spielen auf die Nähe zu diesen Aspekten an. (Abel, Klein 2016, S. 61)

Der Begriff Graphic Novel hingegen ist aber relativ umstritten und das Genre nicht klar vom Comic abgegrenzt. Fest steht, dass Graphic Novels aufgrund von „inhaltlichen, ästhetischen und qualitativen Merkmalen“ (Eder 2011, S. 159) als eigene Comicform gelten und auch als grafische Literatur definiert werden können.

Zwar bedient sich das Graphic Novel derselben graphischen Bildsprache wie der Comic, sie heben sich aber dadurch hervor, dass sie oft experimenteller sind und sich schon allein auf graphischer Ebene vom konventionellen Comic mit regelmäßigen Panels in Rasterform unterscheiden. Man kann also sagen, dass Graphic Novels gestaltungstechnisch unabhängig von formellen Vorgaben sind, während sich der Comic weiterhin dem gewöhnlichen Format „unterwirft“. Auch auf inhaltlicher und erzählerischer Ebene behandeln sie andere, „erwachsenere“ oder „anspruchsvollere“ Stoffe und alternative, expressivere Erzählweisen. (Eder 2011, S. 157)

Da aber diese Definition nicht konkret genug ist, und es sowohl im Graphic Novel als auch im Comic zu großen Variationen und Abweichungen von der Norm kommt, werden die Bezeichnungen in der vorliegenden Arbeit meistens synonym verwendet, vor allem in Hinblick auf das Genre der Literaturcomics. Wenn also der Begriff „Comic“ auftritt, wird damit immer auch die Gattung des Graphic Novels mit einbezogen.

Auch beim Medium Comic sollen die Möglichkeiten der Literaturadaption betrachtet werden. Der Begriff *Literaturcomics* als Kombination der Stichworte „Literatur“ und „Comic“ lässt dabei mehrere Varianten der Bedeutung zu. Zuerst spricht man hierbei vom Transfer von literarischen Stoffen in die Form des Comics, also eine Adaption. Dieser Typ des Literaturcomics ist jener, der uns in dieser Arbeit am meisten beschäftigt.

Ein Literaturcomic kann aber andererseits auch durch Medienkombinationen zustande kommen. „Comic und Literatur“ verweisen hierbei auf eine Kopplung von literarischem

Text und Comic. Dies ist etwa der Fall, wenn Comics in einen literarischen Text integriert werden. Man kann diesen Typ der Kombination zwar nicht immer sofort vom ersten Typ unterscheiden, ein Unterschied ist aber, dass hier der Comic im Text vor allem eine illustrierende Funktion hat und eher eine abgeschlossene Einheit als ein Medienhybrid darstellt.

Der dritte Typ behandelt den Comic als neues Genre von Literatur. Dieses Verständnis ergibt sich aus der These, dass der Comic an sich schon Literatur sei. Argumente dafür gibt es von den Comic-Künstlern selbst und durch das Lese- und Rezeptionsverhalten des Publikums. Vor allem (auto-)biographische und historische Erzählungen, wie zum Beispiel Marjane Satrapis mehrbändiges Werk *Persepolis*, eignen sich dafür und werden bereits wie Literatur behandelt und rezipiert. Dabei stellt sich allerdings die Frage, welche Funktionen von Literatur der Comic übernehmen muss, um als ein literarisches Genre gelten zu können, inwiefern er dadurch eine „Aufwertung“ bekommt, und ob diese nötig sei. (Schmitz-Emans 2012b, S. 4)

Um auf den Typ des Medientransfers in Form von Literaturadaptionen in Comicform zurückzukommen, kann man sagen, dass auch hier, wie auch in der filmischen Form, die Geschichte der Literaturadaption in Comics eine Entwicklung durchgemacht hat. Das Feld der Literaturadaptionen ist dabei sehr weitläufig, und es gibt viele unterschiedliche Ausformungen. Varianten kann man zum Beispiel mithilfe der Intention der Adaption unterscheiden. Will der Literaturcomic den Ursprungstext in einem anderen Format vermitteln oder spielt er mit dem vorhandenen Wissen? Setzt er Vorkenntnisse voraus? Auch wie viel vom Hypertext übernommen wird spielt dabei eine Rolle. Es kann vorkommen, dass der Ausgangstext in Gänze wörtlich zitiert wird, aber auch, dass nur teilweise Passagen übernommen oder paraphrasiert werden. Manchmal kann es tatsächlich die Intention des Autors oder der Autorin sein, einen originalgetreuen Medientransfer zu erschaffen, es kann aber auch sein, dass der Stoff benutzt wird, um die eigenen künstlerischen Interessen anzuwenden. Hierbei sind die Grenzen natürlich fließend. (Schmitz-Emans 2012a, S. 276)

Als früheste Adaptionen kennt man die Reihe der *Classics Illustrated*, Adaptionen von Klassikern der Weltliteratur, bei denen es vorwiegend um eine Vereinfachung der Inhaltsdarstellung ging, um ein größeres Publikum unter Kindern und Jugendlichen zu erreichen. Das Ziel war es, eine Einführung in die Weltliteratur zu ermöglichen, aber

auch die Leser zu ermutigen, im Anschluss die Originale zu lesen. Diese Comics waren sehr populär, was dazu führte, dass in der *Classics Illustrated*-Reihe von 1941 bis 1971 in mehreren Auflagen mehr als 160 Titel erschienen, die in viele Sprachen übersetzt wurden. (Schmitz-Emans 2012a, S. 285)

Ein Merkmal dieser Adaptionen war es, dass es nicht dem Konzept entsprach, selbstständige Interpretationen zu produzieren. Es wurde mehr Wert auf die illustrierende Funktion der Zeichnung als auf die Individualität der KünstlerInnen und ZeichnerInnen gelegt. Sie erfüllten ihren Zweck, ein neues, junges Publikum für Weltliteratur zu interessieren, aber hatten keinen künstlerischen Mehrwert für das Medium des Literaturcomics. Daher entfernten sich die AutorInnen und KünstlerInnen nach und nach vom Konzept der *Classics Illustrated*, um ein anspruchsvolleres und erwachseneres Publikum zu erreichen. (Abel, Klein 2012, S. 287)

### 2.2.3 Adaptierbarkeit von Erzählungen in Comics und Filmen

Wie sieht nun die Beziehung zwischen Literaturadaptionen in Comics und Filmen aus? Jean-Pierre Palmier stellt dazu die These auf, dass literarische Erzählungen, Graphic Novels und Spielfilme große strukturelle Ähnlichkeiten besitzen, die bei der klassischen strukturellen Analyse deutlich zu sehen sind. Er meint außerdem, dass durch die Ähnlichkeiten der drei Erzählmedien intermediale Wechselbeziehungen, in diesem Fall also auch Adaptionen, möglich sind. Besonders eignen sich dazu ihm zufolge Comics und Filme. Hervorgehoben wird dabei die Erzählfunktion und worauf sie aufbaut. (Palmier 2015, S. 81)

Es gilt nun herausfinden, worin diese strukturellen Ähnlichkeiten von Comics und Filmen liegen, und was das für den Prozess der Adaption bedeutet.

Das erste Element, welches erwähnt wird, ist die narrative Funktion der Sprache. Palmier widerspricht der Annahme, dass Narrativität in Comics und Filmen ausschließlich auf Sprache oder gar Bild-Text-Kombinationen beruht, wie in der transmedialen Erzähltheorie oft vorausgesetzt wird. Das wichtigste narrative Merkmal ist ihm zufolge hingegen die Sequenzialität in Form von Panels oder Einstellungen, die Aneinanderreihung von bewegten oder statischen Bildern.

Charakteristisch ist beim Comic und beim Graphic Novel natürlich die Möglichkeit zur Bild-Text-Kombination, sie ist aber kein ausschließendes Kriterium. Textelemente können in vielen Variationen eingeführt werden, was dazu führt, dass das Verhältnis von Sprache und Bild sehr variabel ist. (Palmier 2015, S. 83) Ein Comic, der ohne Sprache auskommt, kann genauso narrativ sein wie einer, in dem Sprache verwendet

wird. In Folge werden wir dazu mit *Gemma Boverly* ein relativ textlastiges Graphic Novel untersuchen.

Daraus lässt sich schließen, dass die intermedialen Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film und Comic nicht vorrangig auf einer sprachlichen Ebene begründet sind. Der Rückgriff auf sprachliche Mittel bei einer intermedialen Adaption eignet sich dennoch gut, da hier die Arbeit der Übersetzung von einem Medium ins andere erleichtert wird oder gar nicht anfällt. Hierbei sind die angesprochenen strukturellen Ähnlichkeiten ein Vorteil. Sprache kann Sprache bleiben und muss nicht oder nur teilweise in graphische oder audiovisuelle Formensprache übersetzt werden. (Palmier 2015, S. 89)

Literaturadaptionen sowohl in Film als auch in Comicformat gleichen sich von der Inszenierung her aber immer dem literarischen Vorbild an. Ein Beispiel dafür ist die Erzählerfigur, durch die Teile der Textvorlage in die Adaption eingebunden werden können. So kann die Vorlage möglichst „verlustfrei“ adaptiert werden, wenn das der Wunsch des Produzenten ist. In diesem Fall kann teilweise auf literarische Erzählweisen, oft in Form einer Erzählerstimme aus dem Off, statt auf film- oder comicspezifische Strategien auf visueller Ebene wie Komposition, Licht und Farben vertraut werden. Diese Ähnlichkeiten in Form von visuellen Strategien und Inszenierungsmöglichkeiten ermöglichen es, dass Film und Comic laut Palmier „für intermediale Wechselbeziehungen prädestiniert sind.“ (Palmier 2015, S. 91)

*Nicht nur wegen der offensichtlich vergleichbaren Kapazität für das Erzählte sind Comic und Film als Medien für Translationsprozesse untereinander besonders geeignet. Auch die ähnlichen bzw. teilweise identischen Stilmittel der Bildgestaltung sowie die strukturellen Ähnlichkeiten der perspektivischen Gestaltung, die sie wie die Optionalität von Erzählerfiguren mit dem literarischen Erzählen teilen, heben den Comic und den Film unter den Erzählmedien für intermediale Adaptionen besonders hervor. (Palmier 2015, S. 92)*

Durch die zu analysierenden Werke in dieser Arbeit soll diese These bestätigt werden. Die Arbeiten in den unterschiedlichen Medien werden teilweise identische Mittel der Bildgestaltung anwenden, was dazu führt, dass Adaptionen dem Original getreu durchgeführt werden können, ohne dass dabei Referenzen auf das Ursprungsmedium vonnöten sind, wie man es bei den Literaturadaptionen gesehen hat. Dadurch ergibt

sich die Freiheit für AutorInnen und ProduzentInnen, die eigene künstlerische Sprache ohne Einschränkungen einzusetzen.

Das konkrete Beispiel eines solchen Translationsprozesses finden wir beim Comic und dem gleichnamigen Film *Gemma Boverly*, bei dem ein Comic, der eine Literaturadaption darstellt, verfilmt wurde. An diesem Beispiel soll Palmiers These überprüft werden, dass Film und Comic für Adaptionen besonders gut geeignet seien. Zuerst wird aber in chronologischer Reihenfolge der Film vorgestellt, durch den die Idee dieser Diplomarbeit entstanden ist: *La souriante madame Beudet* von Germaine Dulac, um schlussendlich die Erkenntnisse für die Adaption anzuwenden.

## 3 Film- und Comicanalysen

### 3.1 La souriante madame Beudet

#### 3.1.1 Einleitung

*1985 habe ich zum ersten Mal einen Film von Germaine Dulac gesehen. ‚La souriante madame Beudet‘, ein impressionistischer Film über das trostlose Innenleben einer bürgerlichen Ehefrau in der Provinz. Ein poetischer Film über einen unpoetischen Zustand: der erste feministische Film der Filmgeschichte. Es war die Kombination von Poesie und Feminismus, der mich faszinierte. [...]*

*Die Begeisterung über dieses 1923 entstandene Kunstwerk setzte mich buchstäblich in Bewegung. Kurze Zeit später fuhr ich nach Paris, um herauszufinden, wer die mir völlig unbekannt Regisseurin war. (Silberschmidt 1987, S. 67)*

So beginnt der Aufsatz *„Kino, das ist Bewegung, Rhythmus, Leben. Germaine Dulac – Filmpionierin der 20er Jahre“* der Schweizer Journalistin und Filmkritikerin Catherine Silberschmidt, die sich zu der Zeit darüber wunderte, dass so wenig über Dulac bekannt war. Auch in Filmlexika waren bloß wenige und widersprüchliche Angaben über sie zu finden, welche die Regisseurin Dulac einerseits als „Herz der Avantgarde“ lobten und ihr andererseits kaum Bedeutung schenkten. (Silberschmidt 1987, S.68)

In Paris traf Silberschmidt eine noch lebende Zeitgenossin von Dulac, die Drehbuchautorin und Regisseurin Marie Epstein, die gemeinsam mit ihrem Bruder Jean Epstein neben Dulac zu den wichtigsten Vertretern des impressionistischen Filmes zählte. Von ihr erfuhr sie viel über die 1942 gestorbene Filmemacherin, auch



dass Marie Epsteins Lieblingsfilm *La souriante madame Beudet* war, den sie für ein Meisterwerk und Dulacs besten Film hielt. (ebd.)

Genau wie bei Frau Silberschmidt war auch dieser Film der Anlass für die vorliegende Arbeit, die sich mit Germaine Dulac und der Geschichte, die sie in ihrem Film erzählt, befasst.

Im ersten Teil wird Germaine Dulacs aufregende Biographie zusammengefasst, um ihr Leben und ihr Werk besser zu verstehen. Anschließend wird am Beispiel von *La souriante madame Beudet* ihre Arbeit als Filmemacherin gezeigt. Dazu werden der Inhalt des Films und die darin vorkommenden Personen analysiert und interpretiert. In der Analyse der Darstellungsformen werden die besonderen Strategien und Techniken beschrieben, die Dulac in ihrem Film anwendet.

Anschließend soll der Kontext der Filmproduktion zusammengefasst und mit Dulacs feministischen und humanistischen Ideen und Ansichten, in Verbindung gebracht werden. Zu diesem Zweck wird zuletzt *La souriante madame Beudet* mit dem originalen Theaterstück in einer Adaptionanalyse verglichen, um zu zeigen, was Germaine Dulac übernommen und was sie verändert hat und aus welchem Grund.

### 3.1.2 Germaine Dulac

#### 3.1.2.1 *Biographie*

Germaine Dulac wurde am 17. November 1882 unter dem Namen Charlotte Élisabeth Germaine Saisset-Schneider in Amiens im Norden Frankreichs geboren.

Ihre Familie gehörte zum gehobenen Bürgertum, ihr Vater war Offizier und über ganz Frankreich verteilt stationiert, daher verbrachte sie viel Zeit in Paris bei ihrer Großmutter, Jeanne Schneider, die aus einer reichen Familie des polnischen Adels stammte. (Williams 2014, S.11)

Während ihre Eltern für Germaine Dulac die traditionellen Werte verkörperten, und sie in einem katholischen Internat, dem *Pensionnat de la Visitation St. Marie de Bel-Air* unterrichtet wurde, war ihr Leben bei der Großmutter in Paris ausschlaggebend für ihre künstlerische und kulturelle Bildung. Sie wuchs dort während der sogenannten *Belle Époque* auf, jener Zeit um die Jahrhundertwende, als viele neue Technologien entwickelt wurden, Photographie und Film, aber auch neue Strömungen in der Kunst entstanden, die großen Einfluss auf sie und ihre zukünftigen Filme haben sollten. Sie

besaß schon als Kind einen Fotoapparat, den sie sich von ihrem Taschengeld gekauft hatte. (Williams 2014, S.178)

Dulac interessierte sich sehr für die darstellenden Künste, und besuchte gerne Tanzvorstellungen und Opern und entwickelte eine große Leidenschaft für Musik, vor allem für Debussy und Wagner. (ebd.)

Nach dem Tod ihrer Großmutter 1901 zog Germaine Dulac endgültig nach Paris und distanzierte sich von ihrer Familie, da sie aufgrund ihrer strengen katholischen Erziehung im Kloster ein großes Bedürfnis nach Unabhängigkeit entwickelt hatte. Albert Dulac, den sie 1905 heiratete, war in der Wirtschaft tätig, kulturell interessiert und gebildet. Durch ihn hatte sie Kontakt zu politischen Kreisen, er führte sie in die Welt der Philosophie ein, und half ihr, ihre sozialen und politischen Ideen zu verfolgen. So engagierte sie sich für Sozialismus und Feminismus und arbeitete von 1909 bis 1913 als Journalistin bei der feministischen Zeitung *La Française*, wo sie Theaterkritiken und Portraits von Künstlerinnen und Autorinnen schrieb. (ebd.)

Dank ihrer Freundin und Geliebten, der Schauspielerin Stacia Napierkowska, die sie nach Rom zu Dreharbeiten begleitete, entdeckte Dulac 1914 das Potential des Films. 1915 gründeten sie, ihr Mann Albert Dulac, von dem sie sich inzwischen getrennt, aber noch nicht scheiden lassen hatte, und ihrer Freundin Irene Hillel-Erlanger, einer Schriftstellerin, schließlich eine Filmproduktionsfirma und drehten ihre ersten kommerziellen Filme. Dulac kritisierte diese Filme später jedoch und nannte sie oberflächlich und uninteressant. (Flitterman-Lewis 1996, S.80)

Über seine Frau Eve Francis, die in ihren Filmen mitspielte, lernte sie Louis Delluc kennen, mit dem sie *La fête espagnole* drehte, der 1919 als ihr erster avantgardistischer Film gilt, der keine simple Geschichte, sondern psychologische Zustände vermittelt. (Silberschmidt 1987, S.70)

Sie engagierte sich in Folge für den freien Film und gegen die Zensur, und formulierte ihre Filmtheorie, das *cinéma pur*.

Ihre bekanntesten Filme entstanden in den 1920er Jahren, 1923 *La souriante madame Beudet* und 1927 *La coquille et le clergyman*, Filme, bei denen sie Experimente und traditionelle Filmstruktur vermischte, sie wurde allerdings von den Surrealisten und von Antonin Artaud, dem Autor des Drehbuches von *La coquille et le clergyman* aufgrund der „Feminisierung“ des Skriptes und der „unnötigen Effekte“ stark kritisiert und des Verrats beschuldigt. (ebd.)

Nach der Umstellung auf den Tonfilm drehte Germaine Dulac keine Spielfilme mehr, sondern konzentrierte sich auf ihre wissenschaftliche Arbeit, unterrichtete Film, drehte Dokumentationen und entwickelte bei Gaumont die wöchentliche Nachrichtensendung „France-Actualités“. (Germaine Dulacs gesamte Filmographie ist dem Anhang zu entnehmen.) 1942 starb sie nach einer langen Krankheit. (Williams 2014, S.185)

### 3.1.3 Inhalt

#### 3.1.3.1 Handlung

In *La souriante madame Beudet* wird die Geschichte von Madeleine Beudet erzählt, die das Leben einer bürgerlichen Ehefrau in der Provinz führt, und von ihrem Leben und ihrer unerfüllten Ehe enttäuscht und gelangweilt ist. Die Handlung erstreckt sich über etwa zwei Tage.

Madame Beudet ist jung und kultiviert, sie musiziert (Debussy) und liest (Baudelaire), doch ihr Mann, der als Stoffhändler arbeitet, ist ungehobelt und grob. Er macht sich über sie und ihre Traurigkeit lustig, und simuliert immer wieder einen Selbstmord, indem er sich eine nicht geladene Pistole an den Kopf hält, um zu zeigen, wie sehr sie ihn anstrengt.

Währenddessen träumt Madame Beudet von einem anderen Leben und hat Visionen, in denen ein anderer, begehrenswerterer Mann sie von ihm erlöst.

Eines Tages bleibt sie lieber zuhause, statt mit ihrem Mann und dessen Geschäftspartner zu einer Aufführung von *Faust* zu gehen, weil sie sich mit der Figur des naiven Gretchens, Fausts Objekt der Begierde, nicht identifizieren kann. (Silberschmidt 1987, S.87) Als Monsieur und Madame Lebas schon anwesend sind, will sie Monsieur Beudet überreden, doch mitzukommen, indem er andeutet, sich in den Kopf zu schießen, doch Madame Beudet lässt sich dadurch nicht erpressen, und auch die Gäste finden den Witz unangebracht.

Als sie weggegangen sind, möchte Mme Beudet Klavier spielen, doch ihr Mann hat es aus Wut auf sie zugesperrt. Enttäuscht nimmt sie ein Buch und möchte lesen, aber das, was sie liest, ein Gedicht von Baudelaire wird in einer surrealen Szene zur Realität und sie wirft das Buch weg.

Nachdem sie das Dienstmädchen gehen lässt, um ihren Verlobten zu treffen, beginnt auch sie, von der Liebe zu träumen, doch das Gesicht ihres Ehemannes, der sie bis in ihre Träume verfolgt, überlagert den Märchenprinzen, nach dem sie die Arme

ausstreckt. Um sich von dem dämonischen Ehemann zu befreien, nimmt Madame Beudet die Pistole aus der Lade, und lädt sie mit Kugeln.

Am nächsten Tag will sie ihre Tat rückgängig machen, scheitert aber beim Versuch, die Waffe unbemerkt zu entladen, weil immer jemand auf dem Gang steht, wenn sie sich in das Büro ihres Mannes schleichen will. Als Monsieur Beudet sie zu sich ruft, um mit ihr zu sprechen, bricht ein Streit aus, und er zielt mit der Waffe auf sie, ohne zu wissen, dass sie geladen ist. Er drückt ab und die Pistole gibt eine Kugel ab, doch Madame Beudet weicht aus.

Monsieur Beudet ist geschockt, und drückt seine Frau an sich, glaubt aber, dass sie sich selbst umbringen wollte, weil sie so unglücklich war, und nicht ihn.

Dies ist die erste Szene voller Zärtlichkeit zwischen den Ehepartnern im Film, in der man sieht, dass er seine Frau mag und sich um sie sorgt, doch er kann sich trotzdem nicht in sie hineinversetzen und ist egoistisch. Er denkt nur an sich selbst, da er sich nur beklagt, dass er ohne sie nicht leben könnte, anstatt sich um sie zu kümmern. (siehe Zwischentitel bei 36'50“)

Madame Beudet hingegen hat es einerseits vor Schreck, andererseits aus Verwunderung über Monsieur Beudets Schlussfolgerung die Sprache verschlagen.

In der letzten Szene des Filmes sieht man das Ehepaar alleine durch den Ort spazieren, Madame Beudets Ausbruchsversuch ist nicht gelungen, und sie hat offenbar aufgegeben und sich mit ihrem Schicksal abgefunden.

### 3.1.3.2 *Figuren*

#### 3.1.3.2.1 **Madame Beudet**

Man kann sagen, dass Madame Beudet eine typische Dulac-Figur ist: eine Frau, die voller Sehnsucht ist, und unter dem Leben, das sie führt, leidet. Sie ist jedoch abhängig, in diesem Fall von ihrem Ehemann, und kann sich aufgrund der gesellschaftlichen Umstände nicht emanzipieren, das Gegenteil von Germaine Dulac selbst, für die ihre Autonomie immer das Wichtigste war. (Silberschmidt 1987, S.79)

Gleich zu Anfang des Filmes wird sie als Protagonistin, die dem Film seinen Titel gibt, eingeführt und charakterisiert. Madame Beudet sitzt am Klavier und man sieht, wie sie ihren vollen Namen Madeleine Beudet sorgfältig auf die Notenblätter schreibt. Während sie spielt, gerät sie in einen Traum von einem Teich, auf dem die Wasseroberfläche unter der Sonne glitzert. Klavierspielen macht sie glücklich, und hilft ihr, dem Alltag zu entfliehen.

Sie wird auch mehrmals mit einem Buch oder einer Zeitschrift dargestellt, in dem sie liest, zum Beispiel ein Gedichtband von Baudelaire oder eine Modezeitschrift. Für Dulac verkörpert sie die Poesie und die Intellektualität. (Dulac, 1924) In der Kultur, durch Literatur und Musik, versucht sie, ihrem Leben einen Sinn zu geben.

Madame Beudet, die von der Schauspielerin Germaine Dermoz verkörpert wird, hat lange, lockige Haare, die man in der Szene im Schlafzimmer sieht. Durch die offenen Haare wirkt sie noch jünger und verletzbarer. Sie wickelt sie sonst immer zu einer Frisur zusammen, die Haare wirken dennoch ein bisschen struppig, und liegen nicht ganz ordentlich, wodurch sie freier und jugendlicher wirkt, was sie von den anderen, spießigeren und älteren Figuren abhebt. Sie ist attraktiv, interessiert sich für Mode, und trägt ein Kleid ohne Korsett und mit tiefer Taille, wie es in den 1920er Jahren modern war.

Madame Beudet wirkt ruhig und nachdenklich und flüchtet sich in Träume und Visionen, in denen sie sich ein anderes Leben und andere Liebhaber vorstellen kann, die sie von ihrem Ehemann befreien.

Sie ist emotional und gefühlsbetont und möchte ihre Gefühle ausleben können, doch ihr Eheleben hat sie enttäuscht und langweilt sie. Zwischen ihr und Monsieur Beudet gibt es keine liebevollen oder zärtlichen Szenen. Als er nach dem Theater spät nach Hause kommt, schläft er angezogen auf dem Stuhl ein und nicht bei ihr im Bett. (*La souriante madame Beudet*, 22'45")

Im Umgang mit ihm ist sie zurückhaltend und teilweise ablehnend. Sie schämt sich für ihn und seine Umgangsformen, und sieht keinen Anlass, ihn zu respektieren. Als sie ihm die Fliege bindet, macht sie es widerwillig und es wirkt, als wolle sie ihn erwürgen. (Abbildung 2., *Beudet*, 13'35")



Abbildung 2: Mme Beudet bindet Monsieur die Fliege um

Es kommt oft zu Streit zwischen den Eheleuten, weil ihr Mann sie kontrollieren und unterwerfen will. Deswegen fühlt sie sich unterdrückt und regelrecht von ihm verfolgt, als er ihr zuletzt sogar in ihren Träumen, ihrem letzten Zufluchtsort, erscheint und diese zerstört.

Dieser Verfolgungswahn führt schlussendlich dazu, dass sie die Waffe aus seinem Schreibtisch nimmt und lädt, ohne sich zunächst der Folgen bewusst zu sein.

### **3.1.3.2 Monsieur Beudet**

In vielerlei Hinsicht ist Monsieur Beudet das krasse Gegenteil seiner Frau. Während seine Frau verträumt und romantisch ist, steht er für Realität und Materialismus. Ihn sieht man im Geschäft stehen, in seinen Auftragsbüchern blättern und beim Zählen von Geld. (Dulac, 1924)

Monsieur Beudet wird als brutaler und primitiver Mann charakterisiert. Der Charakter wirkt stark überzeichnet, da er aus der Sicht von Madame Beudet gezeigt wird, die ihn für ein Monster hält.

Er hat eine extreme Mimik und ein dämonisches Lachen, das die Zuschauer erschrecken und verstören soll. Im Gegensatz zu seiner Frau ist er unattraktiv, dick und ungepflegt. Er trägt immer einen Anzug, somit man kann darauf schließen, dass er wohlhabend ist, doch er ist ungeschickt, zieht sich unordentlich an und knöpft den Anzug falsch zu, sodass sein Hemdzipfel noch herausschaut.

Darüber hinaus ist er ungeduldig, cholerisch und hat sich nicht unter Kontrolle, sowie schlechte Umgangsformen. Er isst unappetitlich, und benimmt sich schlecht, als seine Gäste kommen. Mit seiner Angewohnheit, sich eine Pistole an den Kopf zu halten, nervt er alle, die den Witz schon oft miterlebt haben.

Madame Beudet behandelt er oft grob und rücksichtslos. Er hat genaue Vorstellungen darüber, wie sie sich als Ehefrau zu verhalten hat und ist frustriert, dass sie ihren eigenen Kopf hat, und ihn nicht bei dem Theaterstück, bei dem sie sich in der Gesellschaft als Ehepaar präsentieren sollten, begleitet.

Seine Wut drückt er aus, indem er sich über sie lustig macht, etwa indem er sie hinter ihrem Rücken nachäfft. Er bestraft sie dafür, dass sie sich ihm widersetzt und sperrt das Klavier ab, da er weiß, dass sie das verletzt. So versucht er, seine Autorität zu bewahren und dafür zu sorgen, dass sie weiter von ihm abhängig ist.

Als Monsieur Beudet mit der Pistole auf Madame Beudet zielt, weil er wütend ist, und der Schuss sich löst, zeigt sich, dass er trotz allem einfach gestrickt und naiv ist, weil er sofort und ohne zu zweifeln davon ausgeht, dass Madame Beudet sich selbst

umbringen wollte. Als er auf sie zugeht und umarmt, zeigt sich das Bild, dass er von ihr hat, und wie er sie haben will. Er sieht sie als schwache, schutzbedürftige Frau, die vor Unglück Selbstmord begehen wollte, und traut ihr andere Absichten nicht zu.

#### **3.1.3.2.3 Monsieur und Madame Lebas**

Monsieur Lebas ist der Geschäftspartner und Freund von Monsieur Beudet. Gemeinsam führen sie die Handelsfirma Beudet-Lebas.

Er ist groß und schmal, und wirkt nachdenklich und vernünftig. Er ermahnt Monsieur Beudet, als dieser mit der Pistole spielt, über Madame Beudet schimpft und andeutet, Frauen hätten es verdient, geschlagen zu werden.

Madame Lebas hingegen ist klein, rund und wirkt herrisch. Sie wird als oberflächliche Person dargestellt, die sich über ihren Schmuck und ihre Kleidung identifiziert. In einer Großaufnahme wird ihr Ohr gezeigt, das den Tratsch und Klatsch am Land symbolisieren soll, den sie verkörpert. (Dulac, 1924)

Das Ehepaar wird von Monsieur Beudet ins Theater eingeladen, doch während Monsieur Lebas nicht begeistert von der Idee ist, die unbequeme Abendgarderobe anzuziehen, lässt er sich von Madame Lebas dazu überreden, da sie hingegen sich auf das schöne Gewand freut. Im Theater wird klar, dass sich niemand wirklich für Faust interessiert, doch den Schein wahren will, um die gesellschaftliche Aufwertung durch den Logenplatz zu genießen.

In gewisser Weise ist das Ehepaar sowohl äußerlich als auch charakterlich ein Gegenstück zu Monsieur und Madame Beudet. Monsieur Lebas unterwirft sich sowohl seiner Frau als auch seinem Geschäftspartner, die beide dominant und herrisch sind. Sie stehen somit auch für die Ausweglosigkeit aus einer unglücklichen Ehe, gegen die Madame Beudet sich zu wehren versucht.

#### **3.1.3.2.4 Dienstmädchen**

Das Dienstmädchen hat im Film keinen Namen. Sie trägt für ihren Berufsstand typische Kleidung und führt den Haushalt, woran man erkennt, dass die Beudets recht wohlhabend sind.

Sie ist gesellig und versteht sich gut mit allen Besuchern des Hauses. Monsieur Beudet ist streng zu ihr und hat genaue Vorstellungen, wie das Haus auszusehen hat, doch Madame Beudet ist ihre Vertrauensperson, um sie sorgt sich um sie und es fällt ihr auf, dass etwas nicht stimmt. Das Dienstmädchen geht auch zu ihr, um sie zu bitten, nach Hause zu ihrem Verlobten gehen zu dürfen, woraufhin Madame Beudet beginnt,

von der großen Liebe zu träumen, und sich ebenfalls einen Geliebten zu wünschen.

### **3.1.3.2.5 Katze**

In dem Haushalt gibt es ebenfalls eine kleine Katze, die in den Szenen am Morgen nach dem Theaterstück vorkommt. Sowohl Monsieur als auch Madame Beudet streicheln die Katze liebevoll, und zeigen so, dass sie sich beide sehr nach Liebe und der Nähe eines anderen Lebewesens sehnen, dieser Wunsch in ihrer Ehe allerdings nicht erfüllt wird.

## **3.1.4 Analyse der Darstellungsformen**

### **3.1.4.1 Aufbau und Kamera**

*La souriante madame Beudet* entstand 1923, wodurch er in dem zu der Zeit üblichen Stummfilm-Format von 4:3 beziehungsweise 1,33:1 gedreht wurde. (Keutzer, Lauritz, Mehlinger 2014). Der Film ist Schwarzweiß und dauert 38 Minuten.

Die Handlung spielt sich größtenteils linear ab, mit der Ausnahme von einigen Szenen in denen Effekte und Einblendungen zu sehen sind.

Die Kamera ist überwiegend statisch, es gibt nur wenige Kameranews, die alle einen bestimmten Zweck verfolgen. Einen Schwenk gibt es bei Minute 14:20, als die Kamera Madame Beudet, die durch den Raum zum Fenster geht, von rechts nach links und wieder zurück verfolgt, sowie einen zweiten Schwenk nach links bei Minute 25:19, bei der ebenfalls Madame Beudet beim Durchqueren des Zimmers gezeigt wird. Der letzte Schwenk findet bei Minute 26 statt, als die Kamera einen kurzen Schwenk nach oben und unten macht, um die Höhe der Regale im Stoffgeschäft von Monsieur Beudet zu zeigen. In allen diesen Szenen wird die Kamerabewegung benutzt, um die Größe, Breite, aber auch die Höhe eines Raumes darzustellen, aber weiterhin den Fokus auf den Personen zu belassen, die dadurch klein und verloren wirken. Die Wirkung ist hierbei eine andere, als wenn der Raum in einer Totalen gefilmt worden wäre, und ohne Schwenk die ganze Handlung dargestellt werden würde.

Es gibt im gesamten Film nur wenige Einstellungen, in denen die handelnden Personen von Kopf bis Fuß gezeigt werden, hingegen gibt es viele Aufnahmen in der sogenannten *amerikanischen Einstellung*, welche die Figuren vom Knie aufwärts zeigt. Diese verwendet Dulac für weniger intime Szenen, wenn mehrere Personen anwesend sind, und um einen Überblick zu schaffen. Sie bevorzugt sie auch, wenn in einer Szene viel Bewegung stattfindet. (Dulac 1924, S.37)

Panoramaaufnahmen werden mehrmals verwendet, um das Setting und die



Umgebung außerhalb des Hauses zu beschreiben.

Zu Beginn des Filmes ist deshalb ein sogenannter *establishing shot* zu sehen, bei dem durch Panoramaaufnahmen Szenen aus dem Ort, in dem der Film spielt, gezeigt werden. (Keutzer, Lauritz, Mehlinger 2014, S. 11)

Man sieht die Kirche, sowie eine Allee und schließlich eine leere Gasse. Durch diese Landschaftsaufnahmen wird noch einmal unterstrichen, dass es sich hier um eine kleine, ruhige Stadt in der Provinz handelt, in der Traditionen und die Stellung der Kirche wichtig sind, und in der es ansonsten nicht viel Abwechslung gibt.



Abbildung 3: Sie spielt Klavier, er mit Geld

Um stark auf das Innenleben und die Gefühle der Charaktere einzugehen, gibt es sehr viele Groß- und Detailaufnahmen. So werden Detailaufnahmen von Körperteilen gezeigt, um Personen zu charakterisieren, wie am Beispiel der Hände in der ersten Szene zu sehen ist. (vgl. Abb. 3, *La souriante madame Beudet*, 01'53“)

Die Hände der Protagonisten werden auch danach noch mehrmals bei verschiedenen Tätigkeiten wie Lesen oder Schreiben gezeigt, dabei sieht die Kamera teilweise durch die Augen der Charaktere auf deren eigenen Hände, wodurch der subjektive Effekt des Filmes verstärkt wird.

Zum Schluss des Filmes, kurz bevor Monsieur Beudet auf Madame schießt, kann man diesen Effekt noch einmal gut beobachten: Zuerst sieht man seine Hände beim Rechnen am Blatt, dann von der Seite in einer Halbtotalen, wie er zu Madame Beudet aufblickt, mit ihr diskutiert und die Waffe in die Hand nimmt. In der nächsten Einstellung sieht man Madame Beudet frontal zur Kamera sehen, als würde sie ihn direkt anblicken. (vgl. Abb. 4, *La souriante madame Beudet*, 35'25“)

Als er sie das nächste Mal ansieht, verschwimmt und verzerrt sich das Bild, wie durch Wut auf sie. Dass es Monsieur Beudet ist, durch dessen Augen die Kamera blickt, ist

jedoch eine Ausnahme, da der Film ansonsten aus der Perspektive von Madame Beudet erzählt wird.

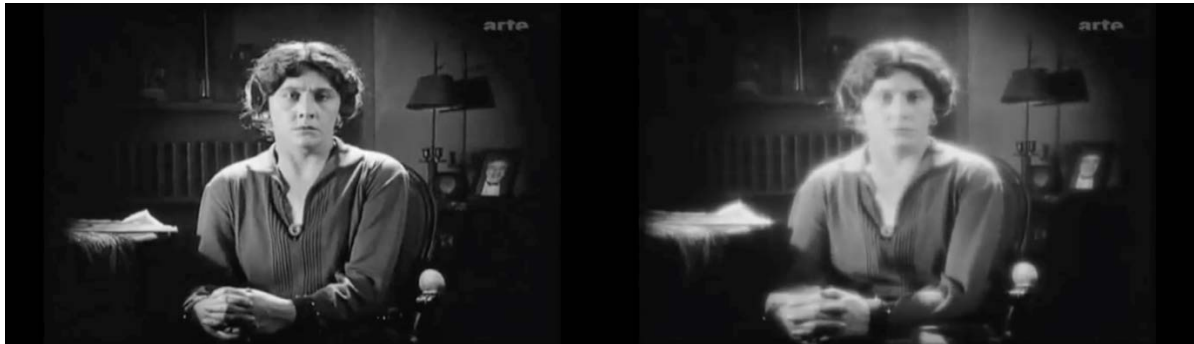


Abbildung 4 : Monsieur Beudets verschwimmender Blick

Germaine Dulac erklärt, dass für sie Großaufnahmen, auf Französisch *plan psychologique* genannt, sehr intensiv sind, daher steht auch die Mimik der Gesichter stark im Vordergrund.

*Le plan psychologique, le gros premier plan comme nous l'appelons, c'est la pensée même du personnage projetée sur l'écran. C'est son âme, ses émotions, ses désirs.* (Dulac 1924, S. 37)

Großaufnahmen werden daher von ihr gezielt eingesetzt, um das Innenleben der Personen auszudrücken, und haben immer eine besondere Bedeutung.

Als Beispiel gibt sie an, dass ein Schulterzucken von Madame Beudet in Nahaufnahme eine andere Wirkung hat als in einer größeren Einstellung.

Wenn Madame Beudet etwa Monsieur in ihren Gedanken vor sich sieht, soll sein Gesicht das ganze Bild füllen, damit die Zuschauer sein Lachen als genauso unerträglich empfinden können wie sie, sich mit ihr besser identifizieren können, und Empathie für ihre spätere Tat empfinden. (Dulac 1924, S. 37)

#### 3.1.4.2 *Mise en Scène*

„Mise en scène“ ist ein Überbegriff für alle jene Arbeit am Film, die vor der Kamera geschieht, beschreibt also das Setting des reinen Films vor dem Schritt der Nachbearbeitung und des Schnittes. (Keutzer, Lauritz, Mehlinger 2014, S. 89)

Neben den Kameraeinstellungen gehören unter anderem das Einrichten des Sets, die Kostüme, die Komposition des Bildes, und die Wahl der Beleuchtung dazu.

In *La souriante madame Beudet* wird viel Wert auf die *mise en scène* gelegt, was sich bereits bei der Einrichtung des Bildraumes zeigt.

Die Handlung erstreckt sich über mehrere Schauplätze, von denen die meisten im

Haus der Beudets liegen. Andere Räume erscheinen nur in Form von Träumen, Projektionen oder wie in einem Fall, um die zweite Partei beim Telefonat zu zeigen. Das Haus wird dem Zuschauer so detailliert präsentiert, dass er sich gut darin zurechtfinden und es sich räumlich gut vorstellen kann. Um das Setting noch genauer zu charakterisieren, gibt es einige Aufnahmen von Gebäuden zu Beginn des Filmes, bei denen auch das Haus der Beudets zu sehen ist. Als Zuschauer bewegt man sich also durch das Dorf an den Ort des Geschehens und kann sich in den Räumen innerhalb des Hauses gut orientieren. Man weiß zum Beispiel, dass das Schlafzimmer und das Wohnzimmer über ein Stiegenhaus miteinander verbunden sind. Außerdem sieht man, wie die Personen sich innerhalb des Hauses bewegen.

Das Wohnzimmer stellt den wichtigsten Raum des Hauses dar. Das Set ist detailliert eingerichtet und ein Großteil der Handlung findet dort statt. Sowohl das Arbeitszimmer von Monsieur Beudet als auch das Klavier von Madame Beudet befinden sich dort. Der Raum wird im Laufe des Filmes aus vielen Perspektiven gezeigt, so dass man ihn sich gut vorstellen kann.

Die Möblierung und die Dekorationen stellen zum einen einen Bezug zum sozialen Status und der Epoche, in der die Personen lebten, dar, zum anderen entsteht so die Illusion eines tiefen Raumes. (Hicketier 2007, S. 70)



Abbildung 5: Räumliche Wirkung

An einer Szene zu Beginn des Filmes kann man gut erkennen, wie die räumliche Wirkung im Wohnzimmer entsteht. (Abbildung 5, *La souriante madame Beudet*, 10'07")

Durch die Größendifferenz der beiden Personen wird der kleinere Körper als weiter hinten im Raum stehend erkannt, dieser Eindruck von Räumlichkeit verstärkt sich außerdem durch die Überlagerung der Figuren, bei der der Körper auf der vorderen Ebene den hinteren teilweise verdeckt.

Auch die Komposition der Szene, bei der die Ecke des Raumes und die perspektivisch verzerrten Möbel gezeigt werden, trägt dazu bei, dass der Raum als tief wahrgenommen wird.

Die Handlung in dieser Szene, bei der Monsieur Beudet eine Blumenvase in die Mitte des Tisches rückt, die Madame später wieder an den Rang zurückstellt, bezieht sich ebenfalls auf die Einrichtung des Hauses. Beide Ehepartner haben eine eigene Vorstellung, wie die Möbel zu stehen haben, er möchte alles zentriert und gerade, sie hat andere Vorlieben. Alleine durch das Betrachten der Szenerie können die Personen so schon recht gut charakterisiert werden.

Andere Szenen werden als perspektivisch flacher empfunden, vor allem wenn zum Beispiel eine Person und deren Gesichtsausdruck in den Vordergrund gerückt werden und der Hintergrund als dunkle Fläche wahrgenommen wird. Das geschieht vor allem auch durch die Lichtgestaltung, bei der nur die Figuren angestrahlt werden und der Raum dunkel gelassen wird.

Mehrmals kommen in *La souriante madame Beudet* unterschiedliche, sehr spezielle Lichtsituationen vor. Je nach Situation wird die Beleuchtung angepasst, um den richtigen Eindruck der Szene zu vermitteln.

Die Außenaufnahmen des Dorfes werden mit natürlichem Tageslicht aufgenommen, während die Szenen in den geschlossenen Räumen künstliches Licht erfordern.

Das Wohnzimmer ist gleichmäßig ausgeleuchtet, und alles ist gut erkennbar, um der Handlung problemlos folgen zu können. Es gibt ein leichtes Licht von der Seite sowie die Illusion von natürlichem Licht aus dem Fenster, das den Bereich um den Schreibtisch stark erhellt. Personen treten aus dem Schatten des Hintergrundes an den Schreibtisch, und werden durch das Licht aus dem Fenster, sowie durch die Schreibtischlampe erleuchtet.

Dieses Akzentlicht wird aktiv in die Handlung eingebracht, als Madame Beudet die Lampe ausschaltet, sobald die Gäste das Haus verlassen haben. Das Licht geht aus, und die ganze Szene wird dunkler, was anzeigt, dass die Handlung sich zuspitzen wird und intensiver wird. Damit wird zudem der Beginn der surrealistischen Szenen eingeleitet. In diesen darauffolgenden Szenen, in denen starke Emotionen dargestellt werden, und Personen in Nah- oder Großaufnahme zu sehen sind, wird die Lichtsituation dem Bild angepasst. Der Kontrast zwischen Licht und Schatten wird erhöht, um die Szene dramatischer wirken zu lassen, und oft wird die Szene in einem sogenannten Low-Key-Stil dargestellt, bei dem dunkle Schatten im Vordergrund

stehen und somit ein geheimnisvoller und beunruhigender Eindruck vermittelt wird. (Hicketier 2007, S. 76)

Teilweise wird ein starkes Seitenlicht eingesetzt, bei dem die Hälfte des Gesichtes im Dunkeln liegt, während die andere hell erleuchtet ist, dieses Verfahren nennt man *Rembrandt lighting*. (Keutzer, Lauritz, Mehlinger 2014, S. 43)

Auch andere Lichteffekte werden angewendet, etwa ein leichtes Gegenlicht, wodurch die Konturen und Haare der Schauspielerin angeleuchtet werden und sie durch diesen „Heiligenschein“ vom dunklen Hintergrund abheben, sowie in der entscheidenden Szene ein Unterlicht, das Madame Beudets Gesicht von unten beleuchtet und ihr unheimliche Züge verleiht, ein Effekt, mit dem meistens Bösewichte und Monster dämonisch dargestellt werden. (Keutzer, Lauritz, Mehlinger 2014, S. 45)

### 3.1.4.3 **Montage**

Montage beschreibt alle Vorgänge der Realisierung eines Filmes, die nach dem Prozess des eigentlichen Filmens, in der Post-Produktion, passieren. Darunter fallen Schnitt und Montage, sowie die Nachbearbeitung und das Einfügen etwaiger Spezialeffekte.

Bei *La souriante madame Beudet* werden viele unterschiedliche Schnittverfahren angewendet. Es gibt harte Schnitte, bei denen eine Einstellung direkt an die nächste angehängt ist, aber auch viele Überblendungen oder Schnitte über eine Schwarzblende, bei der über eine schwarze Fläche ab- und aufgeblendet wird.

So unterscheiden sich Szenen, bei denen die unterschiedlichen Einstellungen den linearen Verlauf der Geschichte zeigen von Szenen, bei denen die Psychologie im Vordergrund steht, zum Beispiel wenn Traumsequenzen eingebaut werden. Dort werden häufiger weiche Überblendungen angewendet.

Aber auch andere verschiedenen Formen von Ab- und Aufblenden sind zu sehen.

Eine schräge Wischblende sticht zum Beispiel hervor, als Madame Beudet beginnt, sich ein fahrendes Auto vorzustellen, das sie in einer Zeitschrift gesehen hat (*La souriante madame Beudet*, 05'55"). Durch die Schräge, die das Bild in zwei Teile teilt, wird die Szene dynamischer und die Geschwindigkeit des Autos hervorgehoben.

Es kommen aber auch viele Irisblenden vor, bei denen das Bild kreisförmig auf- oder abgeblendet wird. Dabei wird der Blick des Zusehers gezielt auf ein Detail gelenkt, ein Effekt, der im frühen Avantgardefilm und im Stummfilm gerne benutzt wurde. Ähnlich werden auch diverse Kaschierungen und Masken in *La souriante madame Beudet* angewendet, bei denen ein Teil der Kamera und somit des abgefilmten Bildes

abgedeckt wird. Auch so wird der Blick des Betrachters direkt gesteuert und auf das gerichtet, was im Mittelpunkt stehen soll. Deutlich sieht man diesen Effekt, als Madame Beudet am Klavier steht und realisiert, dass ihr Ehemann es abgesperrt hat. (*La souriante madame Beudet*, 14'40"–14'55"). Die ganze linke Hälfte ist abgedeckt und bleibt somit schwarz, die Handlung passiert auf der Hälfte, die sichtbar ist. So kann eine noch intensivere Fokussierung auf die Hauptfigur Madame Beudet geschehen, und die für die Handlung unwichtigen Bereiche des Bildes ausgeblendet werden. Hervorheben sollte man bei *La souriante madame Beudet* besonders die technisch perfekt ausgeführten Spezialeffekte, die Dulac gerne verwendet.

In ihrem Text „Les Procédés expressifs du Cinématographe“ verweist sie auf das Verfahren der „surimpression“.

*Des surimpressions [...] dans Mme Beudet, quand la pauvre femme, excédée par son bruyant mari, rêve d'un homme puissant et fort qui la délivrerait de son comptable d'époux. L'homme appelé n'est entrevu qu'en rêve. Il est impalpable et fluide. C'est un fantôme qui entre en lutte avec l'âme pusillanime de M. Beudet. Une scène transparente se greffe sur la scène nette: celle que voit Mme Beudet avec les yeux de son imagination.*<sup>1</sup>

(Dulac, 1924, S. 37)

Dulac bezieht sich hierbei insbesondere auf eine Szene zu Beginn des Filmes, in der Mme Beudet von einem Tennisspieler träumt, der daraufhin zu Monsieur Beudet geht, ihn aus seinem Stuhl hebt und fortträgt. (Abbildung 6, *La souriante madame Beudet*, 06'57")

---

<sup>1</sup> „Doppelbelichtungen gibt es in Madame Beudet, als die arme, genervte, Frau, von einem mächtigen und starken Mann träumt, der sie von ihrem Ehemann, dem Buchhalter, befreit. Der gerufene Mann erscheint nur im Traum. Er ist nicht greifbar und flüchtig, ein Geist, der mit der Seele von Monsieur Beudet kämpft. Über die deutliche Szene legt sich eine weitere, transparente: Jene von Madame Beudets Phantasie.“ (Übersetzung der Verfasserin)



Abbildung 6: Doppelbelichtung

Durch das Einsetzen einer Doppelbelichtung wirkt der Tennisspieler nicht real anwesend, sondern wie ein Geist, der nur in der Phantasie von Mme Beudet existiert und ihren Wunsch erfüllt. Er ist in ihren Träumen der starke, mächtige Mann, der sie von ihrem Ehemann befreien wird.

Doppelbelichtungen erscheinen mehrmals in dem Film, der geisterhafte Mann begegnet Madame Beudet im Fenster später wieder (19'04''). Am Ende des Filmes wird die Überblendung einer Szene aus dem Kasperltheater, in der man sieht, wie dort der Vorhang fällt, über einen Bilderrahmen im Wohnzimmer der Beudets gelegt.

Weitere Effekte, die Dulac verwendet, sind Unschärfe, Verzerrungen und Aufnahmen in Zeitlupe- sowie Zeitraffer. Diese werden einerseits angewandt, um Madame Beudets Phantasie zu verdeutlichen, andererseits, um Monsieur Beudet als Monster darzustellen, beispielsweise durch ein verzerrtes Gesicht, und unnatürliche Bewegungen in Zeitlupe, die ihn bedrohlicher wirken lassen. (ab 20'04'')

Zuletzt verwendet Dulac auch die Technik des Stopptricks, um Mme Beudets Ehering zuerst verschwinden und danach wieder erscheinen zu lassen.

#### 3.1.4.4 **Sprache**

Text erscheint im Stummfilm *La souriante madame Beudet* überwiegend in Form von Zwischentiteln. In der für die Analyse vorliegenden Version des Films, der einer Genfer Produktionsfirma (Colisée Films, Genf), werden diese außerdem zweisprachig in Französisch und Deutsch angezeigt. Unter Zwischentiteln versteht man hierbei die eingefügten Titel im Stummfilm, auf denen zum Beispiel der Dialog der Figuren für den Zuseher zu lesen ist. Ihre Verwendung wurde bereits zu Zeiten des Stummfilms stets diskutiert und war nicht bei allen Filmemachern beliebt. Anfangs wurden Zwischentitel auch stark kritisiert und eher als „notwendiges Übel“ gesehen. (Nagels 2012, S. 373) In der Regel teilt man Zwischentitel in zwei Kategorien ein: *dialogue* und *expository*.

(Thompson 1985, S. 183–189) *Dialogue* steht für gesprochene Sprache und Dialoge, man erkennt sie an den Anführungszeichen. Daneben gibt es auch Zwischentitel mit einer beschreibenden Funktion (*expository*), die eine Einleitung in die Handlung geben, Ort- und Zeitwechsel anzeigen, oder dem Zuseher weitere Erklärungen geben können.

Man unterscheidet außerdem noch die sogenannten *Inserts*, die ähnlich wie die beschreibenden Zwischentitel funktionieren und etwas erklären, aber direkt in die Handlung eingebettet und nicht wie Zwischentitel graphisch hervorgehoben sind. Das sind im Film oft Texte in Form von Briefen oder Büchern, die so offensichtlich im Bild gezeigt werden, dass der Zuschauer sie ebenfalls lesen kann. (Nagels 2012, S. 369) Nachdem Germaine Dulac ebenfalls zu den Kritikerinnen von Zwischentiteln gehörte, weil diese ihrer Meinung nach den Film zu nahe an das Theater oder die Literatur annähernten (Williams 2014, S.183), ist es interessant zu beobachten, wie sie das Problem in *Madame Beudet* löst.

Man kann zunächst feststellen, dass alle oben erwähnten Formen von Zwischentiteln vorkommen. Nach dem Vorspann und der Vorstellung der Personen gibt es einige Zwischentitel mit der Funktion, die Umgebung zu beschreiben. Beschreibende Zwischentitel werden später noch verwendet, um durch ein Wort oder einen kurzen Satz eine Stimmung zu beschreiben („Rêves“, „Obsession“, „Remords“).

Auffallend ist dabei, dass die beschreibenden Titel an die Sicht von Madame Beudet angelehnt sind und ihre Emotionen schildern, während die Dialog-Zwischentafeln nie das wiedergeben, was sie sagt. Die Figur von Madame Beudet spricht den ganzen Film über nicht, weil die meisten dialogischen Tafeln das wiedergeben, was Monsieur Beudet sagt. Madame Beudet schweigt, da sie weiß, dass ihr nicht zugehört wird und sie nicht verstanden wird, während ihr Ehemann sich ähnlich einem Theaterschauspieler (inklusive der extremen Mimik) mit vielen Worten ausdrückt.

Damit kritisiert Dulac die Praxis, zu viel Dialog und Text im Allgemeinen auf Zwischentiteln zu verwenden. Für sie ist die Sprache etwas Unterdrückendes, Patriarchales. Es ist auch stets Monsieur Beudets Figur, der Patriarch, die wortwörtlich Zeilen aus der Vorlage des Theaterstückes übernimmt. (Musser 2007, S. 119)

Wichtig für den Film sind zuletzt auch die verschiedenen Inserts, die Dulac verwendet. Ganz zu Beginn sehen wir Madame Beudet beim Notieren ihres Namens auf ein Notenblatt, anhand dessen der Zuschauer ihren Vornamen Madeleine erfährt, der im Rest des Filmes aber nicht mehr genannt wird.



Auch der Brief, den Monsieur Beudet erhält, kann wie ein schriftliches Insert behandelt werden. Es handelt sich von der Form her um einen Zwischentitel, der aber in Form einer handgeschriebenen Nachricht in die Geschichte integriert wird, sodass der Zuschauer das Gefühl hat, den eigentlichen Brief an Monsieur Beudet zu lesen.

Die Illusion, den echten Brief zu lesen, wird allerdings dadurch geschwächt, dass der Text in zwei Sprachen zu lesen ist, und er auf zwei Titel aufgeteilt werden muss. (*La souriante madame Beudet*, 14'07'')

Der Text des Gedichtes im Buch, das Madame Beudet anschließend aufschlägt, wird ebenfalls als eine Mischung zwischen Insert und Zwischentitel eingeführt. Das Farbschema des Zwischentitels ist genau umgekehrt als bei den anderen, man sieht schwarze Schrift auf weißem Papier, während das Design ansonsten exakt dem der sonstigen Zwischentitel entspricht. Das Insert entspricht jedoch dem ersten Blick von Madame Beudet auf den Text und fügt sich in den Ablauf der Geschichte ein, somit ist es kein harter Bruch, wie Zwischentitel es ansonsten sein können. In Folge werden die Verse aus dem Gedicht wiederholt, und haben wieder das bisherige Schema der beschreibenden Zwischentitel, die weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund benutzen. Zuletzt sieht man ein letztes Insert, in dem die Buchhaltung von Monsieur Beudet zu sehen ist, und wenn man genau hinsieht, sieht man, wie kleinlich er jede Ausgabe notiert hat, für die die er Madame Beudet verantwortlich macht. Insgesamt steht Germaine Dulac der Benützung von Zwischentiteln eher kritisch gegenüber, so wie andere Regisseure aus der Zeit.

*The fewer words printed on the screen, the better [...] the ideal film has no words printed on it at all, but is one unbroken sheet of photography.*

(Lindsay 1915, S. 29)

Es wurde eine ausführliche Diskussion darüber geführt, wie diese Titel, die als Notwendigkeit betrachtet wurden, korrekt ausgeführt werden sollten, wie lange sie dauern müssten, und wann sie erscheinen sollten, um die Spannung nicht zu zerstören. Sie wurden einerseits als störend gesehen, andererseits konnte man nicht ganz auf sie verzichten, ohne Verständlichkeit zu verlieren. (Nagels 2012, S. 373–374) Germaine Dulac benützt diese Notwendigkeit und macht daraus einen Mehrwert. Sie verwendet sie, um die Handlung voranzutreiben und um die Charaktere weiter zu charakterisieren, was man an der Figur der Madame Beudet erkennt, die niemals einen Satz spricht, während ihre Gedanken durchaus verschriftlicht werden. So wird

sich der Eindruck einer stillen, zurückhaltenden Person verstärkt, die jedoch tiefgründig und reflektiert ist und sich viele Gedanken macht.

Die Zwischentitel, die Dulac verwendet, sind genau ausgewählt und niemals überflüssig. Wenn eine Information in einem Dialog vorhanden ist, muss sie im Bild nicht mehr gezeigt werden, da der Zuschauer den Zusammenhang ohnehin versteht. Ebenso wird kein Zwischentitel gezeigt, wenn sich aus dem Bild der Sinn auch ohne Text ergibt.

### 3.1.5 **Kontext**

#### 3.1.5.1 **Produktion**

Die Zwischenkriegszeit, während der Dulac viele ihrer frühen Filme produzierte, war keine leichte Zeit für den französischen Film. Zum einen befand sich das Land nach dem ersten Weltkrieg in einer wirtschaftlichen Krise, zum anderen war das US-amerikanische Kino in Europa angekommen und begann auch den französischen Markt mehr und mehr zu dominieren. Während Frankreich vor dem Krieg den Filmsektor anführte, gab es danach kein Geld mehr dafür und die amerikanischen Studios hatten aufgeholt. In den Kinos wurden immer mehr amerikanische Produktionen gezeigt, da diese mehr Publikum anzogen. (Flitterman-Lewis 1996, S. 79) Für Dulac und andere Filmemacher war deshalb klar, dass die Produktion von Filmen sich verändern und effektiver sowie professioneller geschehen musste, um mit dem Hollywood-Kino mithalten zu können. Sie wollte allerdings nicht das amerikanische Modell des Mainstream-Kinos kopieren, wie andere Filmstudios es versuchten, sondern beim eigenen, französischen Stil bleiben, und dabei die Produktion verbessern. (Williams 2014, S. 78)

Sie rief daher in ihrem Artikel „Ayons la Foi“ dazu auf, Selbstvertrauen in die eigene Filmkunst zu haben, nicht aufzugeben und neidisch nach Amerika zu blicken. Man sollte beobachten und lernen, aber selbst etwas zu sagen haben, und nicht bloß kopieren („*Ne plus copier, créer*“). (Dulac 1919, S. 21) Somit wandten Dulac und ihre französischen Zeitgenossen sich vom Hollywood-Kino ab und konzentrierten sich auf die Produktion eigener experimenteller Filme sowie auf die Entwicklung einer avantgardistischen Bewegung und die Entwicklung ihres Ideals des „Cinéma pur“. (Flitterman-Lewis 1996, S. 79–80)

Wenn es für sie finanziell möglich war, produzierte Germaine Dulac ihre Filme auch

selbst. Da es aber beinahe unmöglich war, alleine genug Geld für selbstständige Filme zu bekommen, arbeitete sie jedoch meistens mit einigen unabhängigen und selbstständigen Produzenten zusammen.

Für viele Filme, darunter *La souriante madame Beudet* war das zum Beispiel die Firma *Film D'Art*. Gedreht wurde in den berühmten *Studios de la Victorine* in Nizza, den Studios des Produzenten Louis Nalpas, einem ehemaligen Direktor von *Films D'Art*, der nun für *Ciné-Studios* ein modernes Studio gebaut hatte. Dort konnte man Filme produzieren, die mit Hollywood konkurrieren konnten, aber dennoch unabhängig waren, und die avantgardistische und französische Kunst des Kinos respektierten. Da die Studios dermaßen gut ausgestattet und modern waren, nannte man sie auch „Los Angeles à Nice“ oder „European Hollywood“. Dulacs Filme gehörten zu den ersten, die dort produziert wurden, während auch große amerikanische Studios in Frankreich und im Rest Europas eigene Studios eröffneten. Dulac reiste nebenbei auch in die USA, um sich dort über moderne Filmtechniken zu informieren, kritisierte allerdings das amerikanische Kino, welches sie als „luxuriös, aber nichtssagend“ empfand. (Williams 2014, S. 88)

### 3.1.5.2 **Politischer und Ideologischer Kontext**

Nachdem Germaine Dulac sich schon früh für Feminismus und die Gleichstellung der Frau einsetzte, war dies auch ein wichtiges Thema in ihren Filmen. Sie hatte bereits vor 1914 bei sozialistischen und feministischen Zeitschriften mitgearbeitet. Auch während des Krieges engagierte sich die überzeugte Pazifistin in der humanitären Hilfe. Sie organisierte unter anderem Suppenküchen für Frauen und Familien sowie Gegenpropagandamaßnahmen zum Krieg. (Williams 2014, S. 46)

Während des ersten Weltkrieges hatte sich die Situation von Frauen stark verändert und führte in der Nachkriegszeit zu Konflikten. Frauen wollten ihre Unabhängigkeit, die sie während des Krieges, als die Männer an der Front waren, gewonnen hatten, behalten. Sie wollten weiterhin selbstbestimmt leben, arbeiten gehen, und ihre Freiheit bewahren. Die „neue Frau“ der zwanziger Jahre war eine moderne, aktive Frau, der sich durch den androgynen Stil der sogenannten „garçonnes“ ausdrückte. Die Mode hatte sich verändert, und Frauen trugen keine Korsette mehr oder enge, lange Kleider, die sie in ihrer Bewegung einschränkten. So entstand ein neues Körperbewusstsein der Frau, die begann, Sport zu treiben und sich ihrer Sexualität bewusst zu werden. (Williams 2003, S. 85)

Dennoch handelte es sich bei der burschikosen „garçonne“ eher um ein Modephänomen, dieses Bild entsprach mehr der Phantasie als der Wirklichkeit, da sich die Rolle der Frauen in den konservativ-bürgerlichen Kreisen wenig verändert hatte, und der Alltag weiterhin zuhause stattfand. (Williams 2014, S. 77) Dieser Unterschied zwischen der Realität des Lebens als Frau und dem Verlangen nach Freiheit wurde zu einem Hauptthema in der Arbeit von Germaine Dulac. Besonders kritisierte sie dabei das Modell der bürgerlichen Ehe, das erstrebenswerte Ideal der damaligen Zeit. In ihren Filmen hängt die persönliche Freiheit der Frau daher oft direkt mit dem Tod des Ehemannes, der sie terrorisiert und unterdrückt hat, zusammen.

Dulac konnte ihre fortschrittlichen feministischen und sozialen Ansichten in der damaligen Gesellschaft allerdings nicht direkt ausdrücken, da sie sonst womöglich keine Chance gehabt hätte, weitere Filme zu produzieren, und nutzte daher impressionistische und symbolistische Techniken, um ihre Themen dennoch in ihren Filmen unterzubringen. Sie konnte zwar ihre Homosexualität ausleben, und ihre Beziehungen zu Frauen sind bekannt, jedoch blieb sie zum Schein bis 1922 mit Albert Dulac verheiratet. (Williams 2014, S. 79)

Neben ihren feministischen Ansichten setzte sich Germaine auch ideologisch sehr für den französischen Film ein, um dessen Ansehen zu stärken und seine Situation in Konkurrenz zum Hollywood-Kino zu verbessern. Zu diesem Zweck verfasste sie viele theoretische Schriften über Avantgardefilm im Allgemeinen und war auch in der Verteilung und Verbreitung von Film aktiv. Mit ihrer Hilfe wurde in Paris und später in anderen Städten Frankreichs die sogenannte Ciné-Clubs-Bewegung gegründet. In den einzelnen Ciné-Clubs wurden ab Anfang der zwanziger Jahre private, spezialisierte Vorführungen angeboten und Filme gezeigt, die in den gewöhnlichen Kinos nicht gespielt wurden. Das Publikum wurde dabei in Form von Diskussionen und Debatten aktiv mit einbezogen und war Avantgardefilmen gegenüber offener. (Flitterman-Lewis 1996, S. 86) In diesen Ciné-Clubs wurde natürlich auch gegen Zensur gekämpft, da man die Filme, die offiziell im privaten Rahmen gezeigt wurden, nicht zensieren oder gar verbieten konnte. (Dulac 1933, S. 191)

### 3.1.5.3 *Analyse der Adaption*

Germaine Dulac hatte einen starken Bezug zum Thema Theater. Schon in ihrer Jugend interessierte sie sich sehr für Kultur und besuchte Theaterstücke, Konzerte und Ausstellungen. Zu Beginn ihrer Tätigkeit als Journalistin bei der feministischen

Zeitschrift *La Française* schrieb sie außerdem Theaterkritiken. Sie schrieb auch selbst einige Theaterstücke, von denen eines 1908 auch aufgeführt worden war, und entwickelte sich dann weiter zum Film. (Musser 2007, S. 116)

Theater und Film waren zwei Welten, in denen sie sich gut auskannte, gleichzeitig kritisierte sie an vielen der frühen Verfilmungen aus dieser Zeit, nichts weiter zu machen, als ein Theaterstück abzufilmen. Dulac war der Meinung, dass Film eine eigenständige Kunstform sein sollte, und nicht bloß eine Ergänzung des Theaters. Sie adaptierte daher das Drama *La souriante madame Beudet* so, dass die Geschichte dem Original treu blieb, nutzte jedoch Strategien des impressionistischen Filmens, um ein eigenständiges Werk daraus zu machen.

*La souriante madame Beudet* war im Original ein Theaterstück in zwei Akten, das von Denys Amiel und André Obey geschrieben wurde. André Obey beteiligte sich auch am Skript für Dulacs Film, was darauf schließen lässt, dass die Adaption trotz der strukturellen und inhaltlichen Unterschiede zum Original durchaus von den Autoren unterstützt wurde.



Abbildung 7: Libretto

Das Stück wurde 1921 mehrmals gespielt und kam beim französischen Publikum sehr gut an. Es zählte bald zu den Vorzeigebispielen des zeitgenössischen Theaters der damaligen Zeit. Da die Filmadaption von Germaine Dulac nur zwei Jahre später erschien, kann man davon ausgehen, dass beide Varianten dem Publikum bekannt waren, und die Adaption besprochen und verglichen wurde.

Die Handlung des Theaterstücks und Dulacs Films stimmen größtenteils überein, man erkennt allerdings ein paar Unterschiede, wenn man die beiden Versionen genau vergleicht. In Obey und Amiels Stück kommen zum Beispiel mehr Personen vor. Zusätzlich spielen noch Madame Beudets Freundin und Vertraute, Marguerite Prevot und ein junger Mann namens Jacques Dauzat eine Rolle. Letzterer möchte eine Affäre

mit Madame Beudet beginnen, doch sie weist ihn zurück, und weist darauf hin, dass sie keine „Madame Bovary“ sei. (Amie/Obey 1922, S. 11)

Mit ihrer Freundin bespricht Madame Beudet, dass sie unglücklich mit ihrem Ehemann, Paul Beudet ist. (Im Theaterstück werden die Figuren anders als in der Filmadaption oft mit dem Vornamen angesprochen, während Monsieur Beudets Name im Film nicht einmal erwähnt wird. Madeleines Namen erfährt man in Dulacs Film ebenfalls nur dadurch, dass sie ihn auf ein Notenblatt markiert.)

Auch im Theaterstück streiten sich die Eheleute vor den Gästen, weil Madame Beudet nicht mit ins Theater gehen will (Abb. 7). Monsieur Beudet führt seinen „Selbstmord-Trick“ vor, bei dem er die ungeladene Pistole an den Kopf hält und abdrückt und sperrt das Klavier ab, bevor sie ohne sie weggehen. Am Ende des ersten Aktes läßt Madame Beudet, die alleine zurückgelassen wurde, Kugeln in die Pistole.

Im Zweiten Akt, der am nächsten Tag stattfindet, spricht Madame Beudet mit Marguerite Prevot. Sie überzeugt sie, dass Monsieur Beudet trotz allem ein guter Ehemann sei, der sich doch für sein Verhalten am Vortag bei seinen Gästen entschuldigt habe, und dass sie sich nicht von ihm trennen sollte. Daraufhin möchte Madame Beudet die Pistole wieder entladen, doch schafft es nicht.

Monsieur Beudet möchte daraufhin ernsthaft mit ihr sprechen, und warnt sie scherzhalber, was passieren würde, wenn sie sich von ihm trennt oder ihn mit Monsieur Dauzat betrügt. Er zielt und schießt auf sie, aber verfehlt, und der Schock darüber bringt das Ehepaar dazu, sich zu vertragen.

Das Theaterstück wird vor allem von den Dialogen zwischen den Figuren getragen, Dulacs Film hingegen legt mehr Wert auf Bilder und gezeigte Gefühle als auf Text.

Während Madame Beudet im ganzen Film nichts sagt, ist Monsieur Beudet derjenige, der am meisten Text hat, welcher auch am ehesten an das Theaterstück angelehnt ist. Der Stil des Schauspielers im Film, Jean Arquillière, erinnert auch durch die übertriebene Mimik mehr an einen Theater- als an einen Filmschauspieler, eine Wirkung, die Dulac gezielt einsetzt, um ihn als altmodisch zu kategorisieren. (Dulac 1924, S. 37)

Auch die Entscheidung, den Charakter der Marguerite Prevot auszulassen, bedeutet, sich weniger auf gesprochenen Text verlassen zu müssen. Charles Musser sagt in seinem Artikel *The Clash between Theater and Film* (2007), dass Marguerite Prevot im Theaterstück vor allem die Funktion habe, Madame Beudets Gedanken und Gefühle nach außen zu bringen. Die beiden Frauen haben ähnliche Namen, die beide

mit „MA“ beginnen und mit „T“ enden. Er interpretiert daher, dass die Figuren einander spiegeln, und so Madeleine Beudet in gewisser Weise mit sich selbst spricht. Marguerite fragt sie, was sie sich wünscht, und spricht ihr ins Gewissen, als sie ihn von Monsieurs Beudets Qualitäten als Ehemann überzeugt, obwohl sich Madeleine wünscht, ein aufregenderes Leben mit jemanden zu führen, den sie wirklich liebt. Diesen inneren Konflikt trägt Madame Beudet in Dulacs Film mit sich alleine aus, was durch ihre Halluzinationen und Träume, aber auch durch die schauspielerische Leistung und die vielen Großaufnahmen ihres Gesichtes sichtbar gemacht wird. So kann Dulac die Gedanken und das Innenleben der Person ausdrücken, das, was für sie Film ausmacht. (Dulac 1924, S. 45)

Im Theaterstück wird die Figur von Paul Beudet längst nicht so extrem dargestellt wie im Film, der ihn aus Madame Beudets subjektiver Sicht zeigt. Auch er hat im Theaterstück einen Vertrauten in Form der Figur von Monsieur Lebas, seinem Kollegen und Partner. Dieser empfiehlt ihm, rücksichtsvoller mit seiner Frau umzugehen, da sein grobes Benehmen sie abstößt. Er erwähnt auch, dass Madame Beudet im Ort scherzhalber „Die lächelnde Madame Beudet“ beziehungsweise „La souriante madame Beudet“ genannt wird, eine Anspielung darauf, dass sie niemals lächelt und der Spitzname, von dem sich auch der Titel des Stückes ableitet. (Amiel, Obey 1922, S. 21) Diese Rolle des Vertrauten behält Lebas in gewisser Form auch im Film, als er seinem Freund Monsieur Beudet erklärt, dass eine Frau, wie eine Puppe, zerbrechlich ist und man vorsichtig mit ihr umgehen soll. Diese Puppenszene, die im Stummfilm den Dialog besser bildlich darstellen kann, erscheint jedoch nicht im Theaterstück.

Monsieur Beudet braucht diese Ansprechperson auch im Film, weil nicht im Mittelpunkt steht und nur subjektiv dargestellt wird. Der Film zeigt Madame Beudets inneren Kampf, nicht seinen, daher bleibt er eine oberflächliche Figur, die sich durch Textpassagen ausdrückt und sonst ausschließlich durch Madame Beudets subjektive Wahrnehmung und somit verzerrt dargestellt wird. Bei Dulac treten Film und Theater, sowie Avantgarde und Tradition, in Form von Madame und Monsieur Beudet gegeneinander an. (Musser 2007, S. 123)

Eine weitere Interpretation von Charles Musser ist die, dass Germaine Dulac sich selbst als die Vertraute von Madame Beudet in den Film schreibt. Dafür sprechen die biographischen Gemeinsamkeiten der beiden Frauen: Beide lieben Musik, und auch Dulac hatte sich zu dem Zeitpunkt, als der Film entstand, offiziell von ihrem Ehemann

Charles Dulac scheiden lassen, der ähnlich wie Paul Beudet ein angesehener Mann in der Gesellschaft war.

Ein weiterer interessanter Punkt könnte auch der Name der Hauptdarstellerin, Germaine Dermoz, sein, der dem Namen Germaine Dulac ähnelt und so auf die Beziehung von Madeleine Beudet und Marguerite Prévot anspielen könnte. Auch dadurch, dass Madame Beudet im Film keine Vertraute hat, wird ihre Situation verschlimmert. Ihr Gefühl von Isolation, Einsamkeit und Leere wird vom Zuschauer besser verstanden, weil sie wirklich alleine ist, und weckt eher die Bereitschaft zum Mitgefühl. So ist es auch nachvollziehbar, dass sie sich von der Außenwelt abkapselt, durch Bücher, Musik und Träume aus ihrem Alltag entflieht und ein wenig den Bezug zur Realität verliert. Das bringt sie kurzzeitig sogar dazu, ihren Mann töten zu wollen. Nur so ist es möglich, dass der Zuschauer trotz ihrer offensichtlichen Tötungsabsicht Mitgefühl mit ihr hat, und ihre Entscheidungen nachvollziehen kann. In gewisser Weise wird man dazu verleitet, sie aus ihrer Situation retten zu wollen. Sie wird im Film aus einer romantischen und einfühlsamen Sichtweise gezeigt, die den Zuschauer in die Rolle eines möglichen Liebhabers bringt. (Musser 2007, S. 124)

Obwohl die Charaktere in Theaterstück und Film auf unterschiedliche Weise präsentiert werden, einmal mit Worten und einmal mit Bildern, wird das Theaterstück durch das Existieren des Filmes nicht geschwächt, sondern um eine Ebene bereichert: Die Aussage und der Inhalt des Stückes werden verstärkt und verdichtet.

Erst am Ende weichen die beiden Varianten eindeutig voneinander ab: Während das Theaterstück damit endet, dass die Ehepartner sich aussprechen, Madeleine Beudet ihm ihre Absicht beichtet und ihn um Entschuldigung bittet, fehlt diese Aussprache im Film. Hier versöhnen sich Monsieur und Madame Beudet nicht, sondern Madame Beudet schweigt. Ihr Mann erfährt nie, dass sie die Absicht hatte, ihn zu töten. Sie erkennt, dass er sie nie verstehen wird, und gibt scheinbar alle Hoffnung auf. So, wie Monsieur Beudet sie umarmt, erkennt der Zuschauer, dass sie sich noch einsamer und eingesperrter fühlt als zuvor.

Germaine Dulac verweist dennoch auf das „glückliche“ Ende in Amiel und Obey's Stück, indem sie eine Szene aus einem Puppentheater über das Bild von Monsieur und Madame Beudet projiziert. Die beiden Puppen umarmen und versöhnen sich genau wie die Figuren im Theaterstück, doch man kann sehen, dass die Szene nur inszeniert ist.

Somit bleibt Dulac dem Theaterstück in groben Zügen treu, und zeigt dennoch an,



dass sich ihr Film und das Theaterstück am Ende stark unterscheiden können. Viele populäre Theaterstücke und Spielfilme der 1920er Jahre waren Komödien, die eine Versöhnung eines Ehepaares zum Thema hatten. Ein Schock-Ereignis wie eine Trennung oder auch die Möglichkeit eines Seitensprungs hat dabei die Wirkung, dass das ursprüngliche Paar sich wieder versöhnt und frisch verliebt, ein Genre, dem *La souriante madame Beudet* von Amiel und Obey sich annähert, aber gegen das Dulac sich wehrt. (Musser 2007, S. 126)

#### 3.1.5.4 **Rezeption**

Germaine Dulac war eine führende Persönlichkeit in der französischen Filmszene und spielte eine wichtige Rolle für die Entwicklung des Kinos.

Mit ihren Filmen agierte sie als Pionierin und Innovatorin, und prägte viele Genres vom filmischen Impressionismus bis zu abstrakten Filmen. Sie produzierte über 30 Filme, kommerzielle und avantgardistische, für die sie teilweise keine Finanzierung bekam und selbst bezahlte. Bekannt war sie auch für ihre theoretischen Ansichten, die sie in Artikeln und Vorträgen verbreitete.

Zeitgenossen und weitere Vertreter der Avantgarden kritisierten, dass sie weiterhin kommerzielle Filme produzierte. Dabei experimentierte sie in ihren kommerziellen Filmen immer und brachte so dem breiten Publikum ihr Ideal von Film näher.

*Ihr Werk paßt schlecht in die Schubladen der Filmgeschichte, läßt sich nicht Kategorisieren. Man hat ihr Stilllosigkeit vorgeworfen. Ihre Vielfalt wird in der Überlieferung als Mangel notiert – was die kritische Auseinandersetzung mit ihrer Arbeit erschwert. Rhythmus, Dynamik und Experiment werden unsichtbar und starr gemacht.* (Silberschmidt, in: Weiblichkeit und Avantgarde, 1987: S. 75)

Trotz ihrer wichtigen Stellung im Kino der zwanziger Jahre geriet Germaine Dulac nach ihrem Tod in Vergessenheit. Sie wurde zwar in Sammelbänden und Lexika erwähnt, es gab aber kaum Auseinandersetzung mit ihrer Arbeit.

Einige ihrer frühen Filme sind deswegen gänzlich verschollen, während ihre erfolgreichsten Filme *La souriante madame Beudet* und *La coquille et le clergyman* (1927) vor allem aus der Sicht von feministischen FilmtheoretikerInnen wieder entdeckt und rezipiert wurden. (Williams 2014, S. 2) Es war jedoch abseits der Filme wenig über sie bekannt. Silberschmidt schreibt etwa 1987, dass in der bedeutenden französischen Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma* bis zu der Zeit kein einziger Beitrag

über sie erschienen war, und dass auch sonst die Recherche nach Material sich als schwierig erwies, obwohl sie einmal so berühmt gewesen war.

Erst nach 1995, als ihr Nachlass von der BiFi (als der Fonds Germaine Dulac an der Bibliothèque du Film) veröffentlicht wurde, konnten sich Wissenschaftler wieder mit ihrer Biographie und ihren Texten auseinandersetzen. (Williams 2014, S. 2)

## **3.2 Gemma Boverly**

### **3.2.1 Methodische Grundlagen: Comicanalyse**

In Julia Klein und Christian Abels Buch *Comics und Graphic Novels – eine Einführung* wird die Methode der Comicanalyse beschrieben, auf die ich mich in diesem Teil der Arbeit beziehe. Sie erklären, dass man, um Comics und Graphic Novels lesen und verstehen zu können, die sogenannte *Formensprache des Comics* beherrschen muss. Diese Sprache eignet man sich meistens schon intuitiv als Kind an, ohne jedoch auf das theoretische Verständnis und analytische Werkzeuge zurückgreifen zu können. (Abel, Klein 2016, S. 77)

Das heißt, dass man Comics lesen und genießen kann, ohne sich mit der Formensprache und der Terminologie bekannt machen zu müssen. Um bestimmte Phänomene und Aspekte dahinter zu analysieren, benötigt man allerdings Hintergrundwissen in Form von zentralen Fragen der Comicanalyse und fachspezifische Terminologie, zum Beispiel Begriffe wie Panel, Sequenz und Seite, welche die grundlegenden Strukturelemente der Comics ausmachen.

Die Comicanalyse von Abel und Klein behandelt die Ebene des Dargestellten sowie die Ebene der Darstellung. Das „Wie“ des Comics, die Sprache des Bildes, wird ins Zentrum gerückt. Diese Methode wird bei der Analyse von Gemma Boverly angewendet, um die Funktionsweise des „literarischen“ Comics zu erkennen, und um daraus Erkenntnisse für die graphische Adaption in der künstlerischen Arbeit zu ziehen. Zuerst wird die Autorin vorgestellt und eine kurze Handlungsübersicht gegeben, bevor detaillierter auf die Formensprache des Comics eingegangen wird.

### **3.2.2 Posy Simmonds**

*Gemma Boverly* ist das erste Graphic Novel der britischen Zeichnerin Posy Simmonds. Sie wurde 1945 als Rosemary Elizabeth Simmonds in England geboren und besuchte dort ein Internat für Mädchen, bevor sie mit 17 Jahren nach Paris ging und dort Französisch lernte. An der Central School of Art & Design in London studierte sie

anschließend Grafikdesign und lernte dort ihren späteren Ehemann kennen, der in weiterer Folge an ihren Graphic Novels mitarbeiten sollte.

Nach dem Studium begann sie, Cartoons für englische Tageszeitungen wie *The Sun* und *The Times* zu zeichnen, und hatte ab 1969 auch ihren ersten täglichen Comicstrip namens „Bear“. 1972 begann sie für *The Guardian* als Illustratorin zu arbeiten.

Neben ihrer Arbeit bei *The Guardian* schrieb und illustrierte Simmonds einige Kinderbücher, unter anderem *Fred*, dessen Filmadaption *Famous Fred* für den Kurzfilm-Oscar nominiert wurde. (vgl. Comiclopedia:

[https://www.lambiek.net/artists/s/simmonds\\_posy.htm](https://www.lambiek.net/artists/s/simmonds_posy.htm), letzter Zugriff: 12.10.2018)

In den späten 1990er Jahren begann sie, *Gemma Boverly* in *The Guardian* in Form eines Serials zu veröffentlichen und veröffentlichte den gesamten Comic 1999 als Graphic Novel. Diese Arbeit machte sie erstmals außerhalb Großbritanniens bekannt. 2005 erschien ihr zweites Serial für *The Guardian*, *Tamara Drewe*, welches später ebenfalls in Form eines Graphic Novel veröffentlicht wurde. Heute lebt und arbeitet Posy Simmonds in London.

### 3.2.3 Inhalt

*Während Madame Bovary die Analyse weiblicher romantischer Phantasmagorien durch einen männlichen Autor darstellt, ist in Gemma Boverly die kaum weniger schonungslose Analyse männlicher Projektionen und Obsessionen durch eine weibliche Comiczeichnerin zu sehen.*

(Trabert 2015, S. 209)

#### 3.2.3.1. Handlungsanalyse

In *Gemma Boverly* versetzt Posy Simmonds die literarische Figur Emma Bovary in die Gegenwart. Die Figuren in *Gemma Boverly* sind ständig mit Elementen aus der Handlung des Klassikers konfrontiert und erleben in ihrem alltäglichen Leben Parallelen zur literarischen Vorlage.

Der Comic ist aus einer Kombination von Szenen aus der Gegenwart, in der Gemma bereits gestorben ist, und Rückblenden aus ihrer Vergangenheit aufgebaut, durch die man als Leser die Geschichte verfolgen kann. Die Erzählerfigur, die den Rahmen für die Erzählung erzeugt, ist der Bäcker Joubert, der Gemmas Tagebücher nach ihrem Tod gestohlen hat und sie heimlich liest. Der Leser erfährt somit gleich zu Beginn, wie die Handlung ausgehen wird, und ist gespannt, was die Hintergründe der Tat sind. Dieser Spannungsbogen ist daraus entstanden, dass *Gemma Boverly* als Serial erschienen ist und Simmonds immer darauf achten musste, die Leser zu fesseln und sie beispielsweise mithilfe von Cliffhanger dazu zu bringen, auch am

darauffolgenden Tag die Zeitung zu kaufen und die Fortsetzung zu lesen.

Charlie und Emma Bovary sind ein britisches Ehepaar, das in die Normandie, in die Nähe von Rouen, ausgewandert ist. Dort möchte Gemma neu beginnen und sich eine neue Identität aufbauen, die sie sich besser vorstellt als das Leben in London, wo sie sich Charlies Exfrau und deren Kindern sowie ihrem eigenen Exfreund Patrick stellen muss.

Es stellt sich jedoch heraus, dass ihr auch das „ländliche Leben“ im Cottage nicht gefällt. Sie mag die Menschen nicht und ist gelangweilt, während Charlie, der ihrer Meinung nach zu niedrige Ansprüche hat, sich dort wohl fühlt.

Alles verändert sich, als sie Hervé, einen jungen Studenten, trifft und sie eine Affäre beginnen. Während dieser Ereignisse wird sie ständig vom Bäcker beobachtet, der auf die Ähnlichkeit ihres Namens mit dem von Emma Bovary aufmerksam geworden ist. Er verfolgt sie und ihn faszinieren die Situationen, in die sie kommt, die seiner Meinung nach parallel zum Schicksal von Madame Bovary verlaufen.

Gemma verändert sich durch die Affäre, sie nimmt ab und kauft sich elegante Kleidung und Dessous. Sie verliebt sich in Hervé und malt sich eine Zukunft mit ihm aus. Dieser verlässt sie jedoch, und Gemma wendet sich an Joubert, damit er ihr mit ihren Schulden und der Formulierung eines Anwaltsbriefs auf Französisch helfen kann. Sie machen sich einen Treffpunkt in Rouen aus, woraufhin Joubert erneut an die Geschichte von Madame Bovary denken muss. Er malt sich aus, dass er Gemmas nächster Liebhaber sein wird, da der Treffpunkt in der Kathedrale von Rouen, den sie gewählt hat, derselbe ist, wie der in Flauberts Geschichte. Sie erscheint jedoch nicht, und er sieht sie vor der Kirche, wie sie sich wieder mit Patrick, ihrem Exfreund aus London, trifft.

Die Situation eskaliert, als Joubert Gemma über seine Theorie über ihre Verbindung mit Madame Bovary aufklärt. Er verfällt in einen Wahn, da er befürchtet, dass sie wegen der Schulden und dem Liebeskummer Selbstmord begehen würde und beichtet ihr, dass er sie beobachtet und sich in ihr Leben eingemischt hat. Sie ist wütend und fährt nach Hause. Später erscheint der panische Charlie bei Joubert, der ihn bittet, die Rettung zu rufen, weil Emma tot sei.

Joubert fühlt sich schuldig, bis ihn Charlie einige Zeit später darüber aufklärt, wie Gemma gestorben ist. Sie hat nicht Selbstmord begangen, sondern es war ein Unfall. Patrick, Gemmas Geliebter, war bei ihr im Cottage und sie wollte sich gerade von ihm trennen. Dabei verschluckt sie sich beim Essen, doch als Patrick ihr helfen will, kommt

Charlie nach Hause. Er glaubt, dass Patrick sie bedrängt, und schlägt ihn nieder, woraufhin Emma an einem Stück Brot erstickt.

Joubert glaubt jedoch immer noch, dass Charlie auch sterben würde, wie im Klassiker prophezeit wird. Die Geschichte endet damit, dass er erfährt, dass Charlie in Wirklichkeit Cyril heißt. Das befreit ihn von seinem Wahn und er ist erleichtert. Charlie verlässt den französischen Ort und kehrt nach London zurück. In das Cottage zieht das nächste Paar mit einem bekannten Namen ein. Die Ehefrau heißt Jane Eyre, was die Möglichkeit einer Wiederholung der Ereignisse rund um Joubert und eine Fortsetzung der Geschichte eröffnet.

### 3.2.3.1 *Figuren*

#### 3.2.3.1.1 **Gemma Boverly:**

Gemma ist die Titelfigur des Graphic Novels. Sie steht im Mittelpunkt der Handlung und wird durch das Lesen ihres Tagebuchs und mithilfe von Rückblicken charakterisiert. Dadurch, dass Joubert nicht alles liest, entsteht jedoch ein verzerrter Blick auf sie durch seine Augen. Da er die Ereignisse kommentiert, verstärkt sich der Eindruck, dass Gemma und Emma Bovary ein ähnliches Schicksal teilen. Durch diese subjektive Wahrnehmung werden ausschließlich die Charakterzüge, die an Madame Bovary erinnern, in den Vordergrund gerückt.

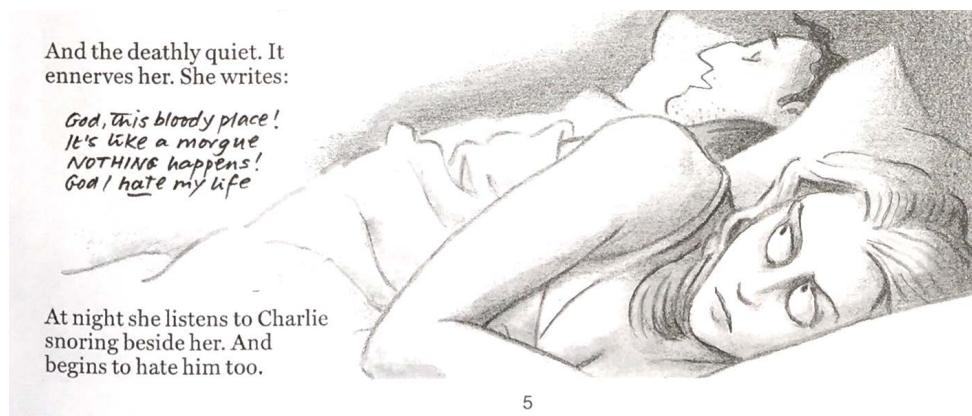


Abbildung 8: Gemma, Simmonds 1999, S. 5 (Ausschnitt)

Auch Gemma ist eine junge, hübsche Frau, die große Erwartungen hat, und die in Bailleville, einem ihrer Meinung nach langweiligen, kleinen Ort und in einer enttäuschenden Ehe gefangen ist. Sie versucht zwar auf mehrere verschiedene Arten, aus ihrem Alltag auszubrechen, aber scheitert immer wieder.

Gemma ist Engländerin und lebt zu Beginn der Geschichte in London, wo sie Charlie kennenlernt. Die beiden treffen sich auf einer Weihnachtsfeier, nachdem sie von ihrem

Exfreund Patrick betrogen worden war. Sie ist in schlechter Verfassung und krank, woraufhin er sie mit zu sich nach Hause nimmt, um sie zu pflegen, und die beiden heiraten schlussendlich.

Gemma ist sehr selbstbezogen und es gefällt ihr, dass sie, anders als in der Beziehung zu Patrick, bei Charlie die dominante Rolle einnehmen kann. Außerdem ist sie eine Person, die sich immer kopfüber in Projekte stürzt, diese aber gewöhnlich schnell aufgibt, sobald es Probleme gibt. Für jede ihrer nächsten Ideen wirft sie alle hin und beginnt von neuem. Ein plakatives Beispiel dafür sind ihre Projekte als Innenarchitektin. Bei jedem neuen Lebensabschnitt und sobald es Konflikte gibt, muss sie umdekorieren. Zuerst ist sie fasziniert von Charlies Wohnung in London, und wie der Restaurator sie eingerichtet hat. Sie malt sich ihr Eheleben so aus, wie sie es sich immer gewünscht hat. Doch als Charlie immer mehr Probleme mit seiner Ex-Frau bekommt und Gemma sich mit seinen Kindern auseinandersetzen muss, beginnt sie, die Wohnung und das Leben in England zu hassen, und plant ihre Flucht nach Nordfrankreich, wo sie vorhat, einen Neubeginn zu starten. Zu Beginn ist sie begeistert vom Leben in Frankreich, doch auf Dauer werden ihre Erwartungen nicht erfüllt und sie beginnt das Cottage und das Landleben zu hassen. Dass Charlie sich dort sehr wohl fühlt, macht es ihr noch schwerer, und lässt sie verbittern. (Abb. 8, S. 5) Aus Langeweile und Frustration beschließt sie, sich zu ändern und beginnt, extrem abzunehmen und sich anders zu kleiden, weil sie sich unter den Französischen nicht wohl fühlt. (Simmonds 1999, S. 59)

Ihr nächstes Projekt ist ihre Affäre mit dem Studenten Hervé de Bressigny, den sie zufällig auf dem Markt trifft und in den sie sich verliebt.

Gemma stellt sich daraufhin ihr zukünftiges Leben neu zusammen. Sie möchte mit Charlie verheiratet bleiben und Hervé als Geliebten behalten, sie stellt ihn sich als männliches Äquivalent zu einer *18th-century Mistress* vor. Sie würde durch ihn an gute Kunden aus der Oberschicht kommen und sich so ihr Leben finanzieren können. (Simmonds 1999, S. 70). Dieser Plan scheitert jedoch, weil Hervé sie unter dem Druck seiner Familie stehend verlässt.

Alles in allem ist Gemma ein Charakter voller Widersprüche (Stuhlfauth-Trabert 2015, S. 202), die mit ähnlichen Problemen wie Emma Bovary kämpft, aber aus ganz anderen Gründen handelt. Während die Eine daran zugrunde geht, dass es für sie keine Möglichkeiten gibt, ein selbstbestimmtes Leben zu führen, stellt Gemma eine Frau des 21. Jahrhunderts dar, die am „Überangebot“ ihrer Möglichkeiten scheitert,

was dazu führt, dass sie alle ihre Optionen ausschöpfen möchte, aber keine sie schlussendlich zufriedenstellt. (Trabert 2015, S. 203)

### **3.2.3.1.2 Charlie Bovary**

Charlie Bovary ist Gemmas Ehemann. Aus erster Ehe hat er zwei Kinder, die bei seiner Ex-Frau wohnen und um die er sich manchmal kümmert. Er ist verantwortungsbewusst und fürsorglich, aber auch eher zurückhaltend und passiv. Im Gegensatz zu Gemma ist er genügsam und hat keine überhöhten Ansprüche. Er verehrt Gemma, und verzeiht ihr beinahe alles. Ihr zuliebe verlässt er seine Kinder in London, um in der Normandie zu wohnen, obwohl es ihm in London gut gefällt.

Dadurch, dass er seiner Ex-Frau Alimente zahlen muss und sein Einkommen nicht richtig versteuert hat, gerät er in finanzielle und juristische Schwierigkeiten. Seine Sorgen übertragen sich auf Gemma, da er zu phlegmatisch ist, um sich selbst darum zu kümmern. Dennoch wird Charlies Persönlichkeit nicht sehr tiefgründig betrachtet, da die Geschichte aus Gemmas Perspektive, die eher oberflächlich ist, im Vordergrund steht. Er wird als gutmütiger Mensch charakterisiert, der sich in Gemma verliebt, weil sie ihn braucht und bei dem sie sich wohl und sicher sowie geborgen fühlt. Bald wird er ihr allerdings zu langweilig, ihre Beziehung spiegelt somit die Beziehung zwischen Emma und Charles Bovary wider.

Im Unterschied zu Charles Bovary, der ein mittelmäßiger Arzt war, ist Charlie jedoch handwerklich sehr begabt und geht ganz in seiner Tätigkeit als Restaurator auf.

### **3.2.3.1.3 Joubert**

Raymond Joubert gehört die Bäckerei in Bailleville. Er sieht sich als Schriftsteller und ist belesen und gebildet, hat jedoch vor einiger Zeit den Familienbetrieb übernommen und ist seitdem Bäcker. In Simmonds Graphic Novel übernimmt er die Rolle des Erzählers, der Gemmas Tagebücher liest und kommentiert. Joubert nimmt sich selbst als tiefgründig und intellektuell wahr, weil ihm die Parallelen zwischen Emma und Gemma auffallen. Auch der Name Joubert klingt dem Namen Flaubert ähnlich, und wie ein Schriftsteller versucht auch Joubert, sich in die Geschichte einzumischen und sie zu lenken. Mehrmals versucht er, in Gemmas Schicksal einzugreifen. Zuerst findet er durch Nachspionieren ihre Affäre mit Hervé heraus und versucht, sie zu sabotieren, indem er Gemma einen Abschiedsbrief schickt, den er aus *Madame Bovary* kopiert hat (Simmonds 1994, S. 73), dann will er den Bovarys aus ihrer finanziellen Lage helfen, indem er weitere kopierte Seiten aus *Madame Bovary* an ihre Bekannte schickt,

um sie um Geld zu bitten. Er befürchtet daher, dass er an Gemmas Tod indirekt schuld sei. In Wirklichkeit hat er aber viel weniger Einfluss als er glaubt, weil Gemma ihn bereits durchschaut hat und weiß, dass er von ihr als wiedergeborene *Madame Bovary* besessen ist.

Joubert ist selbstbezogen und kann sich nur schwer in andere Personen hineinversetzen. Er ist von Gemma fasziniert, und ihr Schicksal nimmt ihn emotional stark mit, ihn interessiert jedoch nicht ihre Person, sondern nur ihre Ähnlichkeit mit Madame Bovary, die er in ihr Leben und ihre Handlungen hineininterpretiert. Er bildet sich zwar ein, sein Nachspionieren und Einmischen diene einem guten Zweck, in Wirklichkeit ist er jedoch auf ihre Liebhaber eifersüchtig und will sie sabotieren, um selbst eine Chance auf eine Beziehung mit ihr zu haben.

#### **3.2.3.1.4 Hervé und Patrick Large**

Hervé und Patrick Large sind Gemmas Liebhaber. Patrick Large ist ein erfolgreicher Restaurantkritiker, der sie betrogen hat, bevor sie Charlie begegnet. Er wird als eingebildet und dominant dargestellt. Sie hat diese Beziehung auch als sie bereits mit Charlie verheiratet ist noch nicht verkräftet und hängt immer noch an ihm. Als sie sich in Rouen wiedersehen, kommen ihre Gefühle wieder zurück. Hervé hingegen ist ein junger Student aus Paris, der in Bailleville wohnt, um dort für seine Prüfungen zu lernen.

Gemmas Liebhaber stehen für Emmas Liebhaber Leon und Rodolphe, Beziehungen, die sie mit viel Euphorie eingeht, die sie aber schlussendlich enttäuschen. Wie Rodolphe gibt Patrick ihr Geschenke und führt sie in teure Restaurants. Er ist aber nicht bereit, eine echte Beziehung mit ihr einzugehen und bricht ihr das Herz, als er eine andere Frau heiratet. Hervé ähnelt dem Studenten Léon. Gemma verliebt sich in ihn, doch er steht nicht zu ihr, kämpft mit seinem Gewissen und verlässt sie, als ihm die Affäre zu ernst wird, in diesem Fall, als sie mit ihm gemeinsam nach London fahren will.

### **3.2.4 Formensprache des Comics**

#### **3.2.4.1 *Format und Genre***

Posy Simmonds' *Gemma Boverly* gehört dem Genre der Literaturadaption an, einer Kategorie der Graphic Novels. Da der Comic als Serial geplant wurde, war er im Vorhinein schon auf 100 Seiten beschränkt, und jede Seite als Einheit für sich konzipiert worden. Im Nachhinein wurde der ganze Comic vor der Veröffentlichung von



Posy Simmonds ein bisschen nachbearbeitet. Man kann die Merkmale des Serials allerdings immer noch erkennen, wenn man die Seiten einzeln betrachtet. Mit dem letzten Panel einer Seite wird oft ein kleiner Handlungsstrang beendet, außerdem geschehen Standortwechsel meistens zwischen zwei Seiten. Auch Sequenzen, also Bilderfolgen in Form von Panels, ziehen sich nie über zwei Seiten hinweg. Diese interessante Art der Seitengestaltung wird unter dem Punkt Seitenarchitektur in weiterer Folge näher betrachtet.

Der Comic ist in fünf getrennte Abschnitte gegliedert: zuerst kommt ein Prolog namens *Normandy: The Present Day* (Simmonds 1999, S. 1–10), dann *Gemmas Past* (ebd. S. 11–28). Die Haupthandlung in Form von Rückblicken spielt sich im Abschnitt *Normandy* ab (S. 29–96), gefolgt von *Normandy Today* und dem letzten Abschnitt, dem *Epilogue* (S. 97–105 bzw 106), der das Graphic Novel mit einem offenen Ende abschließt.

*Gemmas Past* besteht daraus, dass Joubert anhand von Gemmas Tagebüchern ihre Vergangenheit rekonstruiert, während in *Normandy Today* die Zeit nach Gemmas Tod beschrieben wird und man erfährt, dass Joubert ihre Tagebücher gestohlen hat und liest.

#### 3.2.4.2 **Zeichnung**

Posy Simmonds benützt einen Zeichenstil, der sehr realistisch ist. Die Hintergründe und die Figuren sind im naturalistischen Stil gezeichnet, während ihre Charaktere stilisierte Gesichter haben.

Ihr Stil ist einerseits zwar vereinfacht, andererseits aber auch sehr ausdrucksstark, sodass ihre Charaktere über Gesichtsausdruck und Körpersprache viel Emotion ausdrücken können. Graphische Elemente wie „Speedlines“, kurze Linien, die Bewegung darstellen, und einzelne Zeichen wie Ausrufezeichen oder Musiknoten werden sehr gezielt, aber eher selten eingesetzt. Dadurch und durch die naturalistisch gestalteten Hintergründe wirkt das Graphic Novel vom Stil her beinahe wie ein Spielfilm. Vor allem im Vergleich zu anderen Graphic Novels gibt es nicht viele expressive „Spezialeffekte“. Im Gegenteil: der Zeichenstil ist ruhig, die Perspektiven und Größenverhältnisse der Panels sind sehr konstant.

Simmonds Arbeitsprozess ist sehr systematisch und organisiert. Über viele Skizzen arbeitet sie sich an das Aussehen ihrer Charaktere heran. Sie beschreibt zum Beispiel

ihren Prozess, die Figur von Gemma zu entwerfen, folgendermaßen:



Abbildung 9: Posy Simmonds Skizzen, *The Guardian*

*My first drawings of Gemma Boverly were the rather Victorian sort of ones you can see on the left. Later I thought perhaps she was going to be much plainer and more middle-aged and in a droopy Marks and Sparks dress with a rather bad tan and not shaving her legs properly. I kept the not shaving her legs properly, but I knew that once she went to France, she would get a French polish. When I drew the Gemma on the right, I thought: those eyes remind me of someone. Oh, it's Princess Diana. (Posy Simmonds, in: Posy Simmonds Sketchbook, [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com), 2013)*

Während sie also zu Beginn ein „typisch viktorianisches“ Bild von Gemma im Kopf hatte, veränderte sich das später zu dem Bild einer blondierten und durchschnittlich attraktiven Britin, die jedoch eine Wandlung durchleben wird (sie nennt es den „French Polish“). Für Gemmas Gesichtsausdruck ließ sich Simmonds außerdem von Prinzessin Dianas Augenaufschlag inspirieren, um sie verführerischer, aber auch trauriger wirken zu lassen (Abbildung 9).

Simmonds variiert außerdem ihren Stil je nach Bedarf. Mehrmals kommen auffällig platzierte Illustrationen in ihren Seiten vor, die aus dem normalen Stil der Zeichnung herausstechen. Da die Figur Gemma selbst Illustratorin ist scheinen sie teilweise so, als würden sie aus ihrer eigener Feder stammen. Somit vermischt die Autorin mehrmals sequenzielle Bilder (Comic-Panels) und nicht sequenzielle Bilder (eigenständige Illustrationen auf einer Seite). (Badman 2008, <http://quarterlyconversation.com/gemma-boverly-by-posy-simmonds-review>, letzter Zugriff 27.11.2019) Beispiele dafür gibt es zunächst auf Seite 30, auf der man eine Illustration sieht, die an ein Malen nach Zahlen-Bild erinnert, und darstellen soll, wie einfach Gemma sich den Aufbau eines Lebens in Frankreich, ganz nach Anleitung, vorstellt.

Sie bedient sich dabei bei kulturellen Konzepten und Stereotypen, und benützt sie, um

sich eine neue Identität zu schaffen. (Stuhlfauth-Trabert 2015, S. 201) Eine ähnliche Collage, die aus vielen einzelnen Bildern besteht, sieht man auf Seite 70, als Gemma sich ihre zukünftige Lebensplanung mit Liebhaber und Ehemann auf illustrierte Weise vorstellt. Diesmal erinnert es an einen von Ornamenten umgebenen traditionellen Kupferstich, auf dem die Elemente von der Autorin gleichzeitig nummeriert und der Reihe nach analysiert werden.

Der dritte stilistische Bruch befindet sich auf Seite 67, als Hervé und Gemma sich ihre Liebe gestehen. In der Mitte der Seite entsteht ein kitschiges Panel in Herzform, auf dem sich das Liebespaar umarmt. Der Zeichenstil hat sich für dieses eine Panel verändert und erinnert nun an die klischeehaften Titelbilder von Liebesromanen.

Das Graphic Novel ist in Schwarzweiß gehalten, wobei es keine starken Kontraste und wenig totales Schwarz gibt. Stattdessen gibt es vor allem Grauschattierungen, die den Seiten einen sanften Ausdruck verleihen. Manche Zeichnungen bleiben zusätzlich skizzenhaft und unvollständig, wie man zum Beispiel sehen kann, wenn sie Träume oder die Gedanken der Figuren darstellen.

Ein weiteres wichtiges gestalterisches Element ist das Titelbild des Graphic Novels. Es ist interessant, dass dieses in verschiedenen Übersetzungen unterschiedlich gestaltet ist. Im englischen Original, der Version, die für diese Analyse berücksichtigt wird, ist Gemma auf dem Weg zu ihrem Liebhaber Hervé zu sehen. Sie wirkt verrückt und gefährlich. Auf dem deutschen Cover hingegen ist bloß ein Ausschnitt des gleichen Bildes zu sehen, nämlich Gemmas Gesicht, das von einem verzierten spiegelartigen Rahmen umgeben ist. Auch für den Schriftzug des Titels wurde eine verspieltere Schriftart ausgewählt. Diese gerahmte Variante ist interessant, weil das Portrait aus dem Kontext gerissen wurde. Rezeption und vor allem Erwartungshaltung des Lesers werden bereits aufgrund des Titelbildes unterschiedlich gesteuert. Kulturell geprägte Wahrnehmungsmuster verleiten dazu, Emma als literarische Figur auf ein Podest zu stellen, anstatt sie als reale Person zu behandeln. (Trabert 2015, S. 207)

#### 3.2.4.3 **Layout**

Einzelne Comicseiten werden von den Lesern grundsätzlich als ein Ganzes wahrgenommen, insbesondere dann, wenn, wie dies bei *Gemma Boverly* der Fall ist, die Seiten als Einzelseiten veröffentlicht werden.

Die Organisation der Seite und die Anordnung der Panels stehen hierbei im Vordergrund, weil sie dadurch einen Erzählrhythmus entstehen lassen. Unter dem

Begriff Seitenarchitektur versteht man den Aufbau, sowie die Planung und Gestaltung der Seite. Dadurch kann der Autor die Aufmerksamkeit des Lesers bestimmen und lenken, und beispielsweise versuchen, durch die Gestaltung der eröffnenden und abschließenden Panels (dem ersten und letzten Panel, links oben beziehungsweise rechts unten), den Leser zum Umblättern zu verleiten.

In der Methode der Comicanalyse werden vier verschiedene Typen von Seiten beschrieben: Die konventionelle, die dekorative, die rhetorische und die produktive. (Abel, Klein 2016, S. 89)

In ihrem Graphic Novel spielt Posy Simmonds mit den Effekten der Seitenarchitektur und variiert die Elemente der Seite und die Typen stark. Dadurch sieht jede Seite vom Stil her anders aus, dennoch zieht sich die gestalterische Handschrift der Autorin erkennbar durch das Graphic Novel.

*Gemma Boverly* folgt keinem konventionellen Seitenlayout, was bedeuten würde, dass alle Seiten dem gleichen Raster entsprechen. Es gibt sich wiederholende Elemente, die je nach den Bedürfnissen der Handlung eingesetzt werden.

Wie bei der rhetorischen Gestaltung wird hingegen der formelle Aspekt, insbesondere in Form des Layouts, der Handlung untergeordnet und jeweils an die Erfordernisse der Geschichte angepasst. So ergeben sich viele Varianten, von kleinen, gerahmten Panels, wie man sie aus dem traditionellen Comicstil kennt (siehe Simmonds 1999, S.20 und S.31), bis hin zu großen, die Seite füllenden Illustrationen. (Simmonds 1999, S. 70)

Dabei erfüllen unterschiedliche Layouts unterschiedliche Zwecke. Die kleinen, aufeinanderfolgenden Panels treiben die Handlung vorwärts und sorgen für Bewegung, während die größeren Bilder in der Regel eher ein Stimmungsbild erzeugen sollen und eine beschreibende Funktion haben. So sieht der Leser beispielsweise die Inneneinrichtungen der Häuser, die Gemma Boverly plant und ausführt, in detaillierterer Form, als es durch Beschreibungen in Textform möglich wäre. (Simmonds 1999, S. 43)

#### 3.2.4.4 **Text und Sprache**

Auch wenn Text in *Gemma Boverly* nicht die vorherrschende beschreibende Funktion einnimmt, nimmt er im Graphic Novel dennoch eine wichtige Rolle ein.

Ausschlaggebend ist das Verhältnis von Text und Bild, da die beiden aufeinander Bezug nehmen. Laut Scott McCloud gibt es folgende verschiedene Typen der Text-Bild-Beziehungen: textlastig, bildlastig, zweisprachig, additiv, parallel, Montage und

korrelativ. (McCloud 2001, S. 160) In diesem Abschnitt der Arbeit sollen die verschiedenen Typen der Text-Bild-Beziehung, die für Gemma Boverly relevant sind, analysiert werden, anschließend wird der graphische Aspekt der Schrift und die Bedeutung der Gestaltung betrachtet. Zuletzt steht noch der Text an sich im Mittelpunkt und die Frage, wie mit Mehrsprachigkeit umgegangen wird.

Bei *Gemma Boverly* handelt es sich insofern um ein eher textlastiges Graphic Novel, als Bilder größtenteils die Funktion einnehmen, zu illustrieren, anstatt die Handlung voranzutreiben. Auch andere Funktionen kommen vor: Man spricht beispielsweise von einer additiven Bezugnahme von Bild und Text, wenn die beiden in Kombination die Aussage verstärken.

Montage wird mehrmals benutzt, um Textelemente als Bestandteile in Bilder zu integrieren. (Abel, Klein 2016, S. 99) Dieser Typ der Bild-Text-Beziehung kommt etwa dann vor, wenn Briefe oder Nachrichten in einer Weise platziert werden, in der sie der Leser leicht entziffern kann. In *Gemma Boverly* kommen unter anderem Briefe, Karten, Buchcover, Annoncen und Artikel vor. Auch die Tagebucheinträge können in Form von Montage eingefügt werden, kommen aber meistens in Blocktextform vor, das heißt von den Bildern abgetrennt und als eigenes Element konzipiert.

Zuletzt findet man ebenfalls die gebräuchlichste Form der Verbindung in Comics vor: Die korrelative Verbindung ist die Bild-Text-Beziehung, bei der die Möglichkeiten des Mediums Graphic Novel laut McCloud besonders gut zur Wirkung kommen können. Hierbei entsteht eine Form des Ausdrucks, der einzig und allein durch die Kombination von Bild und Text entstehen kann, und nicht alleine existieren kann.

Der Text stammt dabei aus unterschiedlichen Quellen. Zunächst gibt es die Erzählung von Joubert, die auf unterschiedliche Weise gehandhabt wird. Teilweise sind es lange abgetippte Absätze in Blöcken, die ganze Panels ausfüllen. Die ersten Seiten des Graphic Novels, der Teil „The Present Day“, beinhalten besonders viel Erzählung aus der Sicht von Joubert. Im Teil „Normandy“ fügen sich dann wiederum Ausschnitte aus Gemmas Tagebuch hinzu, da es sich um jenen Teil der Geschichte handelt, den Joubert anhand der Tagebucheinträge nacherzählt. Der Leser erkennt sie daran, dass sie im Unterschied zu Jouberts Erzählungen handgeschrieben sind. Die Tagebucheinträge sind dadurch ausdrucksstark und persönlich, einzelne Wörter werden größer geschrieben oder unterstrichen, um die Aussage zu betonen und um Gemmas Emotionen nachvollziehen zu können.

Zuletzt beinhaltet der in der Comicanalyse berücksichtigte Text auch jene Form der

direkten gesprochenen Sprache, die sich in Schreib- oder Denkblasen findet. Auch diese ist graphisch unterschiedlich gestaltet. Sie ist weder in Schreibmaschinenform getippt, wie Jouberts Erzählung, noch in Schreibschrift handgeschrieben, wie Gemmas Tagebucheinträge, sondern klassisch in Form von handgeschriebenem Lettering in Blockschrift gehalten. Somit gibt es mehrere Formen der Textgestaltung: Sie erscheint unter anderem in verschiedenen Größen, kursiv, unterstrichen oder in Großbuchstaben. Auch die Form der Sprechblase ist für die Aussage wichtig: Charlies Ex-Frau zum Beispiel spricht in einer gezackten Sprechblase, wodurch es scheint, als würde sie schreien, oder zumindest schriller sprechen als der im Vergleich zu ihr extrem ruhige Charlie. (Gemma Boverly 1999, S. 31)

Abgesehen von der formalen Erscheinung der Texte spielt auch ein weiteres Element eine wichtige Rolle: Die Sprache, insbesondere die Mehrsprachigkeit.

Simmonds ist Engländerin, und auch wenn der Comic in der Originalversion auf Englisch erschienen ist, sprechen die handelnden Personen teils Englisch, teils Französisch. Das erzeugt einige Probleme. Gemma und Charlie müssen erst Französisch lernen, während die französischen Einheimischen ihrerseits auch Schwierigkeiten mit Englisch haben. Das führt zu Kommunikationsschwierigkeiten und einigen Missverständnissen. Die Probleme der Zweisprachigkeit und der kulturellen Unterschiede werden aber im Graphic Novel auf vielfältige Weise gelöst, sodass die Leser das Graphic Novel zur Gänze verstehen können, auch wenn sie kein Französisch beherrschen.

Hierbei gibt es einen kleinen Unterschied zwischen dem textuellen und dem graphischen Teil des Comics. Der Erzähler Joubert schreibt in seiner Erzählung fast ausschließlich in Englisch, das er durch einzelne französische Wörter ergänzt, um seine Aussage zu unterstreichen und natürlicher und emotionaler wirken zu lassen. Diese Wörter stehen hervor, auch weil sie in kursiv gehalten sind. Zum Teil sind es Kommentare, manchmal handelt es sich aber auch um Wörter und Redewendungen, die nicht oder nur schwer übersetzbar sind, zum Beispiel „*pauvre crétin*“ (Simmonds 1999, S. 8) oder „*Cela ne rime à rien*“ (Simmonds 1999, S.10).

Seine Nacherzählung ist dadurch aber durch Übersetzung manipuliert, weil Joubert aufgrund seiner mangelhaften Englischkenntnisse auf Französisch nacherzählen würde. Er kann das (im Comic auf Englisch abgedruckte) Tagebuch zum Beispiel nur mithilfe von Wörterbüchern und mühsamer Übersetzungsarbeit verstehen.

Die Dialoge zwischen Joubert und seiner Frau Martine sind auch teilweise übersetzt,

obwohl es dem Leser klar sein muss, dass sie untereinander Französisch sprechen. Hier ist Übersetzung notwendig, da nur so die Handlung verstanden werden kann. In den meisten anderen Panels hingegen, bei denen man auch ohne Text die Handlung nachvollziehen kann, wurde die mündliche Sprache nicht übersetzt, weil die Kommunikation zwischen verschiedenen Kulturen im Vordergrund steht und das Hervorheben der Zweisprachigkeit hierbei eine wichtige Rolle spielt. Simmonds benützt mehrere Strategien, um die Dialoge authentisch, aber verständlich zu halten. Wenn Gemma sich etwa mit Hervé unterhält, spricht er mit ihr auf Französisch, während sie auf Englisch antwortet.

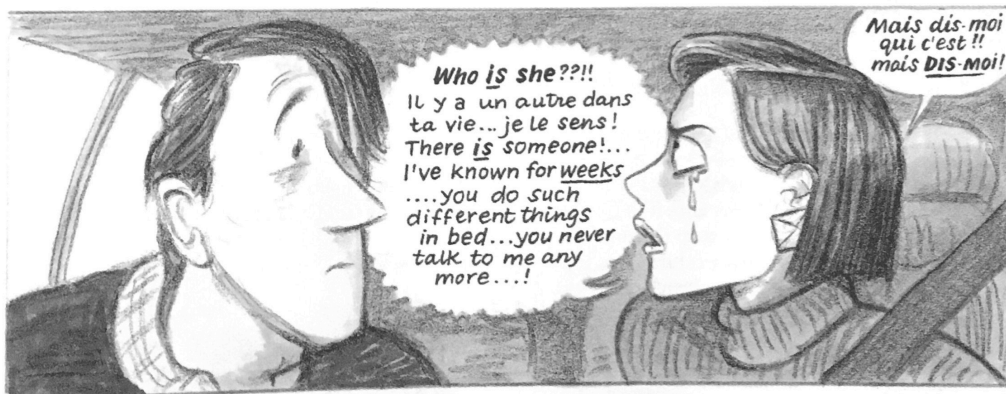


Abbildung 10: Simmonds 1999, S. 71 (Ausschnitt)

In anderen Szenen, etwa wenn Hervé mit seiner Freundin Delphine spricht, wiederholen sie die Aussage sinngemäß in beiden Sprachen.

„You’re so preoccupied all the time! Qu’est-ce que tu peux être casse-pieds avec ton travail!“ (Simmonds 1999, S. 61)<sup>2</sup>

Auf diese Weise erlebt der Leser die Authentizität von Französischsprechern, und kann trotzdem alles verstehen. Teilweise gibt es auch auf der graphischen Ebene Unterschiede und die französischen Wörter sind kursiv oder in Schreibschrift gehalten (Abbildung 10).

Ein weiteres stilistisches Element ist der Akzent der Sprecher, wenn sie die jeweilige Fremdsprache sprechen, und auf welche Weise dieser in der Graphie des Textes wiedergegeben wird. Französisch sprechende Figuren sagen zum Beispiel in Simmonds Comic „eez“ statt „is“ und „wizzout“ statt „without“, außerdem sprechen sie den Laut „H“ nicht aus, woraufhin „have“ zu ‚ave“ wird. (Simmonds 1999, S. 49)

Bei einem befreundeten Ehepaar der Boverys, den Rankins, scheint der übertriebene

<sup>2</sup> „Du bist immer so beschäftigt! Du kannst mit deiner Arbeit so lästig sein!“

Dialekt wie eine Parodie auf das Klischee der Engländer, die schon länger in Frankreich leben aber sich nicht integrieren wollen.

Wizzy Rankin hat einen starken englischen Akzent, sie sagt zum Beispiel „tray“ statt „très“ und „trwah“ beziehungsweise „weet“ anstelle von „trois“ und „huit“.

Durch diesen geschriebenen Akzent wirken die Charaktere ein wenig klischeehaft charakterisiert. Dennoch ist die Ausprägung des Dialekts nicht so stark, um ausschließlich als parodistisch gewertet zu werden und hat eher die Funktion, die Sprecher lebendiger erscheinen zu lassen.

Zuletzt finden sich auch in vielen Eigennamen Wortspiele. Allein schon *Raymond Joubert* ist in vielerlei Hinsicht eine Anspielung auf die literarische Vorlage. Er ist der erste, der die Parallelen zwischen Gemma und Emma entdeckt, und auch derjenige, der ihr Schicksal durch das Zuspänschneiden von Ausschnitten aus *Madame Bovary* manipulieren will. Das spiegelt sich im Namen Joubert auf verschiedene Weisen wider: Zum einen reimt sich der Name auf *Gustave Flaubert*, den Autor des literarischen Originals *Madame Bovary*, zum anderen beinhaltet er das Wort „jouer“, was darauf anspielen soll, dass er versucht, die Rolle des „Puppenspielers“, des auktorialen, allwissenden Erzählers zu übernehmen und sich dabei in seinem Wahn verirrt. (Garric 2014), S. 3 Der Name des Ortes, Bailleville, hingegen spielt mit dem Verb „bailler“. „Bailler“, was auf Deutsch „gähnen“ heißt, spielt darauf an, dass es in dem kleinen Ort schnell langweilig wird. Der Ort im Original von Flaubert heißt zusätzlich dazu noch *Yonville* und ist homonym zu „yawn“, dem englischen Wort für Gähnen, das Posy Simmonds somit einfach übersetzen musste. Auch durch die Initialen von Gemma Bovary (GB) wird noch einmal auf ihre englische Herkunft angespielt. (Leclerc 2012, S. 50)

An diesen Beispielen sieht man, welche außerordentlich wichtige Rolle Sprache in *Gemma Bovary* spielt. Die Themen der Übersetzung und der Mehrsprachigkeit der Charaktere, aber auch die unterschiedlichen Kulturen der beiden Länder Frankreich und Großbritannien beeinflussen die Handlung und die Ereignisse. London und Bailleville sind für die Engländer nicht weit entfernt und mit dem Auto ist die Distanz leicht zu bewältigen. Das französische Dorf wird daher von vielen als Zufluchtsort außerhalb der großen Städte genutzt. Gleichzeitig fühlen sich die französischen Einheimischen aber ausgenutzt, weil die englischen Familien nicht am sozialen Leben teilnehmen und sie sie ihrer Meinung nach nicht schätzen. Dazu kommen einige



nationale und kulturelle Stereotypen, die in vielen Charakteren verankert sind. Sogar Gemma, die versucht, Brücken zwischen den Kulturen herzustellen, scheitert, da ihre Vergangenheit in Form ihres Ex-Freundes Patrick Large aus London sie einholt und zu ihrem absurden Tod führt. Daraus kann man eventuell schließen, dass Bailleville für sie womöglich nicht weit genug entfernt von ihrem und Charlies altem Leben war und dadurch der ersehnte Neuanfang nicht gelingen konnte.

### 3.2.5 Kontext

#### 3.2.5.1 Produktion

Posy Simmonds Graphic Novel steht für eine Comicadaption eines literarischen Textes, das sich als eigenständiges Werk behaupten kann. (Trabert 2015, S. 199) Während frühere Literaturadaptionen meistens einzig die Funktion hatten, den Stoff auf vereinfachte Weise einem jüngeren Publikum näher zu bringen, das sonst keine Bücher liest, spricht *Gemma Boverly* durch seine komplexe Erzählstruktur eindeutig eher erwachsene Leser an. (Trabert 2015, S. 200)

Ein Aspekt, der bei jeder Adaption von *Madame Bovary* betrachtet wird, ist der, dass Flaubert strikt dagegen war, dass sein Roman jemals illustriert würde. Als Grund dafür gab er an, dass eine gezeichnete Frau eine fertige, geschlossene Figur sei, während eine „beschriebene Frau“<sup>3</sup> tausende von Ideen beinhalten kann. Florian Trabert spricht diese Problematik an und stellt sich allerdings die Frage, ob diese Kritik von Flaubert bei der Kunstform der Comics angebracht ist. Dafür gibt es zwei Gründe: Zum einen ist es so, dass Bild und Text im Comic zusammenarbeiten, und nicht das Bild den Text illustriert, zum anderen, dass die stilisierte Cartoon-artige Darstellung des Comics die Vorstellungskraft weniger einschränkt als beispielsweise Illustrationen aus dem 19. Jahrhundert, zu der Zeit von Flaubert, es täten. (Scott McCloud 1993, S. 24)

Obwohl es sich ohnehin weniger um eine illustrierte Version von *Madame Bovary* als um ein eigenständiges Werk handelt, ist es interessant, bei der Analyse der Adaption die Bedenken von Flaubert zu betrachten. Jede vorhergegangene Adaption musste sich ebenfalls mit dem Problem auseinandersetzen, dem Wunsch des Autors zu widersprechen. (Donaldson-Evans 2009, S. 15)

Zum Produktionskontext lässt sich zusätzlich noch sagen, dass das vorgegebene Format des täglich erscheinenden Serials Simmonds zwar einschränkte, aber auch

---

<sup>3</sup> Im Original: „une femme écrite“.

Möglichkeiten eröffnete. *Gemma Boverly* war ihr erstes Serial, und gleichzeitig eine große Herausforderung, denn zuvor veröffentlichte sie nur wöchentliche Comicstrips in der Zeitschrift *The Guardian*. Ungewohnt war für sie auch das große Format, das die Zeitung vorgab, da sie davor bevorzugt auf horizontalen, kleineren Flächen gearbeitet hatte. Das vertikale Layout hingegen brachte sie erst auf die Idee, Textparagrafen einzufügen, um den Platz bestmöglich zu gebrauchen. (Gravett 2007, S. 8)

In einem Interview erzählt Simmonds, wie sie zu der Idee gekommen war, eine modernisierte Madame Bovary-Geschichte zu erzählen. An einem italienischen Strand hatte sie eine von teuren Markentaschen- und Schuhen umgebene Frau gesehen, die ihren Liebhaber sehr schlecht und herablassend behandelte. Dabei sah sie selbst gelangweilt und unglücklich aus. Sie wirkte, so Simmonds, als würde sie sich selbst fragen: „Alas, what might have been“ („Was wäre gewesen, wenn...“). Diese Frau erinnerte sie an Madame Bovary, ein Buch, das sie während ihres Studiums in Frankreich oft gelesen hatte, und die Idee, die Geschichte in einer modernen Variante zu erzählen, wurde von *The Guardian*, der ihr das Serial angeboten hatte, aufgegriffen. (Gravett 2007, S. 7)

Der Zeitdruck ergab allerdings ein Problem für die Zeichnerin. Die Veröffentlichung musste zusätzlich aufgrund eines Unfalls von Simmonds, aufgrund dessen sie ein halbes Jahr nicht zeichnen konnte, verschoben werden, was ihr jedoch die Möglichkeit zur Reflektion gab. Sie konnte somit die Handlung in Ruhe skizzieren und planen. Die Zwangspause erlaubte ihr, den Charakter Gemma besser kennen zu lernen, zu portraituren und sich auszumalen, wie und aus welcher Motivation getrieben sie agieren wird. (Gravett 2007, S. 12)

### 3.2.5.2 **Adaption**

Trotz der dichten Verflechtung zu Flauberts Klassiker entspricht *Gemma Boverly* mehr einem eigenständigen Werk als einer Adaption. Dafür spricht, dass es mit Posy Simmonds als Autorin und eigenem Titel auf dem Cover erscheint und nicht, wie bei Literaturadaptionen manchmal üblich, stattdessen der Autor und der Titel des Ursprungswerkes genannt werden, während der Zeichner nur an untergeordneter Stelle erwähnt wird.

Es gibt auch sonst keinen äußerlichen Hinweis darauf, dass das Buch an *Madame Bovary* angelehnt wurde, wie man sich zum Beispiel in Form einer Anmerkung „nach...“ oder „inspiriert von...“ vorstellen könnte. Erst im Text und durch die Figur Joubert wird

die Verbindung aufgezeigt. Man kann sagen, dass ein derartiger Verweis auch nicht notwendig ist, da die meisten Leser allein schon dank des Titels die Verbindung hergestellt hätten.

### 3.2.5.3 *Rezeptionsanalyse*

Das Graphic Novel wurde überwiegend positiv aufgenommen und bekam gute Kritiken. Auch für die Zeitung *The Guardian* war es ein Erfolg, da Leser dazu gebracht wurden, die Zeitung jeden Tag zu lesen.

Für Posy Simmonds ihrerseits war die Veröffentlichung des Graphic Novels die Chance, einem größeren Publikum als den Stammlesern des *Guardian* bekannt zu werden. Dennoch wurde es in den USA erst 2005, sechs Jahre nach der Ersterscheinung, veröffentlicht. Dort wurde es von einer Literaturkritikerin der New York Times, Michiko Kakutani, gut rezensiert, obwohl sie natürlich kritisierte, dass der Mode- und Einrichtungsstil, den Gemma verfolgt, eher den 1990er Jahren entspreche und daher zu dem Zeitpunkt nicht mehr ganz aktuell war. (Kakutani, 2005)

Andere Kritiker loben auch das interessante Format und die Weise, wie sie die Funktionen von Bild und Text auf viele verschiedene Weisen einsetzte. *Gemma Boverly* wurde außerdem in einige Sprachen, darunter Deutsch, Niederländisch und Französisch übersetzt. Dabei stellt sich die Frage, wie schwierig es war, ein Graphic Novel, das so sehr auf Sprache ausgerichtet ist, zu übersetzen. In seinem Artikel „Das Leben als Nachahmung von Flauberts Meisterwerk“ bearbeitet Florian Trabert die deutsche Übersetzung und die Probleme beim Übersetzen von polyphonen Comics am Rande. Er sagt zwar, dass der Comic „Ein Stück weit unübersetzbar“ sei, aber auch, dass die Übersetzerin Annette von der Weppen gerade deshalb sehr gut gearbeitet habe, indem sie die Passagen, die im Original auf Französisch sind, nicht übersetzt hat, und so einige Wortspiele und Dialoge, die auf die Zweisprachigkeit der Personen aufbauen, verständlich bleiben. (Trabert 2015, S. 214)

Auch im französischsprachigen Raum, in dem Comics und Graphic Novels traditionellerweise einen höheren Stellenwert haben, war das Graphic Novel ein Thema. Frankreichs Flaubert-Experte Yvan Leclerc beschäftigte sich mit der französischen Übersetzung des Comics. Er analysiert vor allem die gesellschaftskritischen Ansätze der beiden Varianten, und vergleicht die Art und Weise, in der die Kritik an der Konsumgesellschaft erscheint. In Flauberts Roman wird das Objekt zu einem wichtigen Element, und auch Gemma verwirklicht sich durch „shopping“. Durch das Einrichten ihres Hauses wird sie als Person durchsichtig, und

rückt weiter in den Hintergrund, was dadurch dargestellt wird, dass oft nur die leeren Räume und unbenützten Möbel im Comic gezeigt werden. (Leclerc 2012, S. 50)

Zusätzlich zur Rezension von Leclerc wurde Gemma Bovery 2001 beim Comic-Festival von Angoulême für den besten ausländischen Comic nominiert<sup>4</sup>. (vgl. [https://www.goodreads.com/book/show/536835.Gemma\\_Bovery](https://www.goodreads.com/book/show/536835.Gemma_Bovery), letzter Zugriff 13.4.2019)

2014 wurde Gemma Bovery anschließend selbst zum Ausgangspunkt einer intermedialen Transposition. Dabei wurde das Graphic Novel unter dem selben Titel verfilmt. Nach der Filmadaption 2010 von *Tamara Drewe*, ihrem zweiten Serial im *Guardian*, war es bereits die zweite Verfilmung eines Graphic Novels von Posy Simmonds.

### 3.3 Gemma Bovery – Ein Sommer mit Flaubert

„Il y a un moment où la vie imite l'art“<sup>5</sup>

Martin Joubert, *Gemma Bovery* (2014), 1:17:07

#### 3.3.1 Kontext

Beim Film *Gemma Bovery* handelt es sich um eine dem Original weitgehend entsprechende Adaption der Comicvorlage, die 2014 erschienen ist. Bei der Handlung wird bis auf ein paar kleine Unterschiede alles übernommen, manche Teile der Dialoge werden sogar wortwörtlich übertragen. Der größte Unterschied ist womöglich die Sprache und das Herkunftsland. Das bedeutet, dass es sich um den englischen Comic einer britischen Zeichnerin handelt, dass der Film wiederum in Frankreich und durch eine französische Produzentin realisiert wurde. Die Adaption der Dialoge in ein Drehbuch wurde von Anne Fontaine und Pascal Bonitzer realisiert. Während im Original der Großteil auf Englisch erzählt wird, ist hier Französisch die vorrangige Sprache, obwohl es wieder wie in der Vorlage zweisprachige Szenen und mehrere Strategien der Übersetzung gibt.

Posy Simmonds wurde in die Produktion mit einbezogen und kommt auch im offiziellen *Making-Of* zu Wort. Dort erwähnt sie, dass es schon mehrmals die Idee gegeben hatte, ihren Comic zu verfilmen, sie sich aber eine französische Produktion gewünscht hatte, um dem Film eine französische Perspektive zu geben und ihn authentischer wirken zu

---

<sup>4</sup> *Prix du Festival d'Angoulême Nominée for Alph-art du meilleur album étranger.*

<sup>5</sup> „Es gibt einen Zeitpunkt, in dem das Leben die Kunst nachahmt.“ (Übersetzung der Verfasserin)

lassen. Das war auch daher wichtig, da in Anne Fontaines Adaption ein noch stärkerer Fokus auf die Hauptfigur des französischen Bäckers Joubert gelegt wird.

Der Film wird laut Rezensionen sehr stark von den bekannten und populären Hauptdarstellern getragen. Die Art und Weise, in der die Schauspieler Gemma Arterton und Fabrice Luchini ihre Rollen interpretieren, beeinflusst stark den Film. Simmonds sagt selbst im Interview, dass Luchini eine unterschiedliche Version von Joubert spielt als die, die sie geschrieben hat, diese sei aber genauso legitim und authentisch. (siehe Making-Of)

Der Film wurde unter anderem von den Filmstudios Albertine Productions, Cine@ und Gaumont koproduziert und hat eine Laufzeit von 95 Minuten. Außerdem gibt es ein circa 20-minütiges *Making-Of*. Die DVD-Version, die für diese Analyse vorliegt, ist die deutschsprachige Ausgabe, die den Titel *Gemma Boverly – Ein Sommer mit Flaubert* trägt und von der Firma Prokino vertrieben wird. Die Originalversion in Französisch und Englisch befindet sich neben der deutschen auch auf der DVD.

Durch das Cover und der Gestaltung der DVD-Hülle wird der Film als leichte französische Komödie präsentiert, wie zusätzlich durch die Zitate „elegante Verfilmung“ (Berliner Zeitung) sowie „luftig und geistreich, wie das nur die Franzosen beherrschen“ (Süddeutsche Zeitung) suggeriert wird. Auf den Fotos, die gezeigt werden, sowie auf dem Cover sind ebenfalls nur die beiden Hauptfiguren in verschiedenen Szenen zu sehen. (Abb. 11)

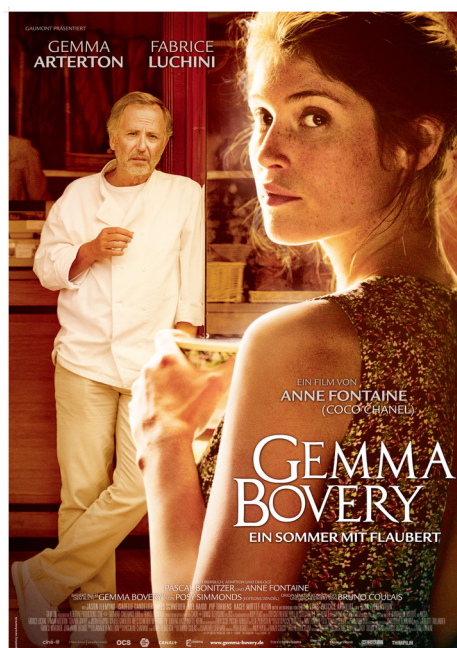


Abbildung 11: Deutsches DVD-Cover

Anne Fontaine, die dem Publikum durch den Film *Coco avant Chanel* mit Audrey Tautou (2009) schon ein Begriff war, bekam für den Film *Gemma Boverly* gemischte Kritiken. Teilweise wird der Film mit anderen Verfilmungen von Madame Bovary aus dem 20. Jahrhundert verglichen, und es wird bemängelt, dass er keine neuen Perspektiven auf die Geschichte von Flaubert anbiete. Außerdem wird kritisiert, dass die Handlung sowie die Charaktere oberflächlich seien und Gemmas Langeweile und ihr Gefühl der Gefangenschaft für die Zuschauer nicht nachvollziehbar sei, da sie nicht in der Ehe mit Charlie gefangen sei und es ihr jederzeit freistehe, zu gehen. (vgl. Indiewire.com, Stand 01.02.2019, <http://www.indiewire.com/2014/09/tiff-review-anne-fontaines-gemma-bovery-starring-gemma-arterton-272826/>) Auch das Genre war für die Kritiker nicht klar definiert und so wandert der Film zwischen Drama und Komödie, ohne sich klar zu positionieren.

Schlussendlich wurden aber die Qualität und Detailtreue der Adaption, sowie die guten Hauptdarsteller hervorgehoben. Diese Detailtreue werden wir in der Adoptionsanalyse noch genauer betrachten.

### 3.3.2 **Analyse**

#### 3.3.2.1 **Inhaltliche Analyse**

Da der Inhalt der Comicvorlage von Gemma Boverly größtenteils entspricht, wird die Inhaltsangabe hier nur kurz zusammengefasst und anschließend auf die Unterschiede, die vor allem die Figuren betreffen, eingegangen.

Auch hier spielt sich die Geschichte in einem kleinen Dorf in der Normandie, das nicht weit von Rouen liegt, ab. Martin Joubert, der bei einem Verlag in Paris gearbeitet hatte, aber dann die Bäckerei seines Vaters übernommen hatte, füllt wieder die Rolle des Erzählers aus und erzählt von seinen Erfahrungen mit den Boverys. Zu Beginn des Filmes erfährt man in Form eines Prologes, dass Gemma nicht mehr da ist. Es wird nicht direkt angesprochen, doch es ist naheliegend, dass sie gestorben ist. Joubert steckt ihr Tagebuch ein, woraufhin der Hauptteil des Filmes mit dem bereits bekannten Handlungsablauf beginnt. Gemmas Geschichte beginnt jedoch erst mit ihrer Hochzeit mit Charlie; dessen Ex-Frau sowie die Kinder kommen nicht vor. Joubert, der als Erzählerstimme präsent ist, erzählt, dass der Umzug Charlies Idee und nicht Gemmas war. Die Motivation dahinter war die Vorstellung, auf dem Land ein einfacheres Leben als in London führen zu können. Joubert wird durch die Verbindung zu *Madame Bovary* auf das Ehepaar und vor allem auf Gemma aufmerksam, und entwickelt eine

Besessenheit für Gemma, die er im Geheimen beobachtet. Im Film kommt es zu mehreren Begegnungen zwischen Joubert und Gemma, die er als erotisch empfindet und durch die sein Begehren immer größer wird. Daher ist er sehr wütend und eifersüchtig, als Gemma zuerst eine Affäre mit Hervé und dann mit ihrem Ex-Freund Patrick eingeht. Er behauptet zu handeln, um Gemma zu beschützen, und nicht um aus persönlichem Interesse ihre Beziehungen zu sabotieren. Joubert hält sich für den Regisseur der Geschichte, auch wenn seine Aktionen keinen Einfluss auf den Ablauf der Handlung im weiteren Sinne haben. Dass Gemma Probleme mit dem Anwalt von Hervés Familie hat, und ihn um Hilfe bittet, bestärkt ihn in seiner Meinung, dass ihr dasselbe Schicksal wie Madame Bovary bevorstehen würde und er sie retten müsse. Sie durchschaut ihn jedoch und stellt ihn zur Rede. Bei dieser Gelegenheit erklärt sie ihm, dass sie keine Madame Bovary sei und ihre eigenen Entscheidungen treffen könne. Daraufhin zieht Joubert sich beschämt zurück und interveniert nicht mehr. Nachdem sie das Erlebte verarbeitet hat, entscheidet Gemma sich dazu, ihr Leben in Ordnung zu bringen und ihre Ehe mit Charlie zu reparieren. Sie bittet ihn, zurückzukommen, woraufhin es zu dem unglücklichen Erlebnis zwischen ihr, Patrick, und Charlie kommt, bei dem sie an einem Stück Brot erstickt. Nach Gemmas Begräbnis reflektieren die drei Männer über die Umstände ihres Todes und kommen zu dem Schluss, dass keiner von ihnen die Schuld daran habe, sondern dass es ein reiner Unfall gewesen sei. Der Film endet damit, dass Joubert glaubt, dass in das ehemalige Haus der Boverys eine russische Frau namens Anna Karenina einzieht, dabei handelt es sich allerdings bloß um einen Scherz seines Sohnes.

### 3.3.2.2 **Analyse der Adaption**

Wie man anhand der Inhaltsangabe sehen kann, wurden hier nicht viele der Haupthandlungsstränge verändert. Manche Szenen wurden gekürzt oder herausgenommen, an anderen Stellen wurden aber auch Szenen hinzugefügt. Gemmas Vorgeschichte, bevor sie nach Frankreich kommt, wird beispielsweise ausgelassen, bloß ihre Beziehung zu Patrick Large, der sie betrügt, wird als Flashback wieder eingefügt, als sie ihn zufälligerweise wieder trifft. Auch Charlies Ex-Frau und seine zwei Kinder kommen nicht vor, obwohl sie in der Comicvorlage eine wichtige Rolle spielen und einer der größten Motivationen für Gemmas ursprünglichen Wunsch nach Veränderung sind.

Auch einige Charaktere wurden an die Adaption angepasst. Gemma im Film unterscheidet sich von der Gemma im Buch. Äußerlich durchlebt sie im Comic einen Wandel, während sich die Figur Gemma im Film vor allem innerlich verändert. Hier wird sie von Beginn an als sehr attraktiv und mysteriös dargestellt, während Comic-Gemma anfangs von den anderen Charakteren durchgehend eher als durchschnittlich und unscheinbar bezeichnet wird. Auch vom Charakter her ist Gemma gerade im Film anfangs sehr ruhig, zurückhaltend und nachdenklich, und wird erst dann, auch durch ihre Affäre bewirkt, fröhlicher und selbstbewusster. Während im Comic Gemma durchaus einige negative Charakterzüge hat, wird sie im Film aufgrund der Narration von Joubert geradezu idealisiert und verherrlicht.

Joubert heißt im Film mit Vornamen Martin. Er hat auch einen jugendlichen Sohn, Julien. Sowohl Interpretation als auch Wahrnehmung des Charakters durch den Zuschauer werden hier stark durch den Schauspieler beeinflusst. Auch Posy Simmonds bemerkt, dass es sich hierbei um einen attraktiveren und aktiveren Joubert als in der Comicvorlage handelt. (Abbildung 14) Das liegt daran, dass Jouberts Faszination im Film um einiges extremer und auch unangenehmer wirkt. Schon von Anfang an fühlt er sich körperlich zu Gemma hingezogen und verhält sich in ihrer Nähe sehr ungeschickt. Das kann man in einigen zusätzlichen Szenen sehen, die im Comic nicht vorkommen, zum Beispiel in seiner Bäckerei, wo er ihr zeigt, wie man den Teig knetet. Vor allem in dieser Szene sieht man, wie sehr er Gemma verehrt, der er den für ihn erotischen Akt des Teigknetens beibringt. Dadurch wird auch das Gefühl der Eifersucht, seine Wut und Verzweiflung verstärkt und nach Gemmas Tod sieht man, wie sehr er darunter leidet, im Vergleich zu Charlie und Patrick, die ihre Trauer weniger offen zeigen.



Abbildung 12: *Making-Of*, 2014 (Ausschnitt)



Ein weiterer Charakter, der an die Filmadaption angepasst wurde, ist Wizzy Rankin. Im Film ist sie keine tollpatschige englische Hausfrau, sondern stellt eine oberflächliche Französin dar, die Gemma unter anderem wegen ihrer Figur und ihres Aussehens unter Druck setzt. Sie und ihr britischer Ehemann Marc sind Charlie und Gemmas Bekannte in der Normandie, obwohl man sieht, dass sie sich eher wie Rivalen als wie Freunde verhalten. Die Boverys sind aber von Ihnen abhängig, weil sie wohlhabend sind und ihnen durch ihre Beziehungen Aufträge verschaffen können. In weiterer Folge wollen wir einzelne Szenen des Filmes betrachten und mit dem Comic vergleichen, um die Adaption auf medialer Ebene nachvollziehen zu können. Dazu werden drei Szenen ausgewählt, die in chronologischer Reihenfolge analysiert werden.

Die erste Szene ist relativ kurz, und spielt zu Anfang der Geschichte. Sie zeigt Gemmas und Jouberts zufällige Begegnung im Wald beim Spaziergang mit den Hunden. (09:50–11:45)

Im Comic wird diese Szene innerhalb einer halben Seite abgehandelt. Es handelt sich um ein Panel, in dem ein Panorama zu sehen ist, bei dem sich die beiden Protagonisten entgegenkommen, Gemma trägt ein Kleid und einen Blumenstrauß. Der Leser erfährt durch die Erzählerstimme von Joubert, dass er mit Absicht immer denselben Weg wie Gemma Bovery einschlägt, in der Hoffnung, sie zu treffen. Im Comic beschreibt er sie folgendermaßen:

*Her clothes were atrocious, and in those days she was fat, like a big English bun. What I found compelling about her was her name...* (Simmonds, Gemma Bovery 1999, S.41)



Abbildung 13: *Gemma Bovery* (10'10'') im Vergleich zum Comic-Panel S. 41 (Ausschnitt)

In der Nacherzählung, bei der er sich durch ihr Tagebuch wieder an die Begegnungen erinnert, kritisiert er ihr Aussehen scharf und nennt sie arrogant, weil sie genervt auf

die Anspielung „Madame Bovary“ reagiert hat, und sich nicht mit ihm unterhält. Gleichzeitig ist er enttäuscht, weil sie ihn in ihrem Tagebuch kaum erwähnt hat. Ein einziges Mal bezeichnet sie ihn als „den Bäcker“, obwohl er sich eine wichtigere Rolle in ihrem Leben gewünscht hätte. Das beleidigt ihn, und daraufhin erzählt er die Szene im Nachhinein aus einer befangenen Sichtweise. Diese Perspektive fehlt im Film, wo die Szene eher Jouberts erste Annäherung an Gemma zeigen soll.

Wenn man die beiden Ausschnitte in Abbildung 13 nebeneinander betrachtet, ist es auffallend und bemerkenswert, in welchem Ausmaß die Komposition des Originalen übernommen wurde. Sogar die Kleidung der Protagonisten, Gemmas Blumenstrauß und die Interaktion der Hunde sind aufeinander abgestimmt. Trotz ihrer Ähnlichkeit haben die Szenen in Film und Comic jedoch eine ganz andere Wirkung. Hier bewundert Joubert Gemma für ihr Aussehen, er beglückwünscht sie für ihre Fortschritte beim Französischlernen und fühlt sich bereits sehr zu ihr hingezogen.

Dadurch läuft in der Filmversion auch ihre Interaktion anders ab: er spricht sie auf den Blumenstrauß an, erzählt ihr etwas über die Umgebung und aus seiner Perspektive heraus wird Gemma als außerordentlich attraktiv, interessiert und freundlich dargestellt. Als sie ihm zum Abschied zuwinkt, bleibt Joubert perplex zurück und denkt sich: *„En une seconde [...] ça en a été fini avec dix ans de tranquillité sexuelle.“*<sup>6</sup> (Gemma Bovary 2014, 11'40"–11'45")

Daran sieht man, wie sehr die Gewichtung sich unterscheidet. Bei Simmonds Comic wird der Fokus viel mehr auf den Konflikt zwischen den unterschiedlichen Kulturen der Engländer und Franzosen gelegt, während bei Anne Fontaine deutlich mehr auf den Aspekt der romantischen Komödie und auf Jouberts irrationale Faszination angespielt werden soll. Das beeinflusst auch die Weise, in der die Referenzen zu Flauberts Roman eingestreut werden. Im Comic ist Gemma schon von den vielen Kommentaren zu „Madame Bovary“ genervt, weil die Ähnlichkeit der beiden Namen natürlich den meisten Franzosen aufgefallen ist und sie diese Anspielung ihrer Meinung nach schon viel zu oft gehört hat. Darüber hinaus interessiert sie der Roman nicht, ohnehin glaubt sie zuerst, dass es sich dabei um einen Film handelt, was Joubert schockiert. Dieser wirkt auf sie etwas seltsam, und ihr ist schon aufgefallen, dass er sich in übertriebenen Maßen für sie interessiert.

---

<sup>6</sup> „Innerhalb einer Sekunde war es vorbei mit zehn Jahren ohne sexuelles Interesse.“ (Übersetzung der Verfasserin)

Anhand dieser Begegnung sieht man, warum Anne Fontaines Interpretation von Martin Joubert charmanter und subtiler ist. Er kommt mit Gemma ins Gespräch und erzählt ihr Anekdoten von Flaubert und anderen Geschichten aus der Region, anstatt sie tollpatschig direkt mit dem Namen Bovary anzusprechen. Gemma ist dadurch auch offen für das Gespräch und bleibt bei der Begegnung mit Joubert interessiert und eher vorsichtig und höflich zurückhaltend als ablehnend, was sie von der Gemma im Comic unterscheidet.

In beiden Varianten spielen auch die Hunde eine wichtige Rolle, da sie der Auslöser dafür sind, dass die Wege der beiden sich kreuzen und sie ins Gespräch kommen. Jouberts Hund hat noch eine andere Rolle, die seines Vertrauten. Manchmal wechselt sich seine Erzählerstimme aus dem Off mit Szenen ab, in denen er scheinbar in Monologform zu sich selbst spricht. Dabei wirkt es zuerst so, als würde der Schauspieler direkt die Zuschauer ansprechen wollen, weil er direkt in die Kamera sieht, bis der Kameraausschnitt seinen Hund zeigt und man erkennt, dass er sich eigentlich seinem Hund anvertraut hat.

Obwohl der analysierte Ausschnitt kurz ist, kann man interessante Erkenntnisse daraus ziehen. In der Comicvorlage kommt die Szene ohne gesprochene Sprache aus, und wird alleine von Joubert nacherzählt. Im Film hingegen gibt es einen Dialog, den die Drehbuchautoren mit der Absicht geschrieben haben, Jouberts Begehren nach Gemma zu verdeutlichen. Das zeigt sich auch in der *mise en scène*, in der immer darauf geachtet wird, die Schauspielerin von ihrer besten Seite zu zeigen. Gemmas Körper wird in Szene gesetzt, die Kamera folgt dabei dem Blick von Joubert, und es gibt viele Nahaufnahmen ihres Gesichtes. Für den Charakter Joubert wirkt alles an ihr verführerisch, während sie Joubert aus der Comic-Version überhaupt nicht anziehend findet. Dazu kommt, dass es sich bei dem Treffen im Wald im Film um ein einmaliges, hervorgehobenes Ereignis handelt, während im Comic explizit darauf hingewiesen wird, dass sie sich immer wieder treffen und Joubert sie erst nach einigen Begegnungen anspricht.

In diesem Fall wurde ein einzelnes Panel im Comic in der Adaption erweitert und detaillierter dargestellt, wobei der Dialog nicht dem des Comics entspricht. Der Ablauf der Szene ist gleich, doch der Schwerpunkt der Narration ist unterschiedlich. Im Film verstärken die Aussagen von Bildern und Sprache einander, während Bild und Text im Comic sich eindeutig widersprechen: Joubert lächelt Gemma freundlich an und begrüßt sie, kritisiert aber in seiner Nacherzählung hinter ihrem Rücken Gemmas

Aussehen und ihr Wesen als „arrogante Engländerin, die sich absolut nicht mit der französischen Kultur auseinandersetzen will“. Da aber Zeit zwischen dem Erlebtem und Erzählung vergangen ist, und er die Ereignisse beim Lesen ihres Tagebuches nacherzählt, kann sich seine Einstellung zu ihr im Nachhinein und durch die weitere Entwicklung der Handlung durchaus verändert haben.

Eine mögliche Interpretation wäre durchaus, dass die Szene sich im Comic so wie im Film abgespielt hat und dass in diesem Fall die Adaption noch realitätstreuer wäre als die befangene Nacherzählung Jouberts im Original. Das zeigt eine interessante Beziehung zwischen Film und Comic, bei der die beiden Adaptionen einander ergänzen und neue Einblicke erschaffen, ohne dabei die Relevanz des Ursprungsmediums zu gefährden.

Die zweite Szene, die wir betrachten, spielt später im Verlauf der Geschichte als Gemma und Charlie schon bereits seit einiger Zeit in der Normandie leben. Es ist das nächste wichtige Ereignis in der Handlung: Der Markt, auf dem Gemma Hervé trifft, während Joubert sie von seiner Bäckerei aus beobachtet. (Gemma Boverly 2014, 32'10'–34'40'')

Sowohl im Comic als auch im Film fühlt sich Joubert in der Rolle eines Regisseurs und spielt mit der Vorstellung, den Akteuren Anweisungen geben zu können. Die beiden fallen ihm auf und beginnen sich zu unterhalten, während er sie beobachtet und sich ausmalt, worüber sie sprechen könnten. Dabei stellt er sich bereits vor, wie sie eine Affäre eingehen, und stellt in seinem Kopf die Verbindung zu Emma und ihrem ersten Liebhaber Rodolphe aus *Madame Bovary* auf. Die Szene ist deshalb wichtig, weil Joubert hier das erste Mal das Gefühl hat, dass er Gemma wie eine Marionette unter Kontrolle hat und glaubt, einen weiteren Beweis dafür zu sammeln, dass ihr Schicksal mit dem von Flauberts *Madame Bovary* zusammenhängt.

Hier ist der Aufbau der Szene noch mehr an das Graphic Novel angelehnt als im ersten Beispiel. Dialog und Erzählertext stimmen inhaltlich überein, manche Sätze wurden sogar wortwörtlich aus dem Englischen ins Französische übersetzt und unverändert übernommen. Auch die Bildkomposition und Kameraeinstellungen des Filmes sind klar an die des Comics angelehnt. Vergleicht man die beiden Medien, gibt es in der Comicversion trotzdem eine größere Variation an Einstellungen. Die Szene am Markt wird dort aus mehreren Perspektiven gezeigt und man sieht deutlich, dass sich Joubert auf der anderen Straßenseite vor seiner Bäckerei befindet. Daraus kann man

schließen, dass er ihr Gespräch nicht mithören kann und nur anhand ihrer Mimik und Gestik erraten kann, worüber sie sprechen. Joubert fällt auf, dass er Gemma zum ersten Mal Lachen gehört habe und Hervé noch nie so interessiert und aufgeweckt erlebt habe.

Die Darstellung im Film hingegen beschränkt sich größtenteils auf zwei Einstellungen, die sich immer wieder abwechseln. Zuerst wird Joubert frontal vor seiner Bäckerei beim Rauchen gezeigt, danach sieht man durch einen Kameraschwenk seinen Blickwinkel, durch den er den Markt beobachtet und bei Gemma hängen bleibt. Durch den Kameraschwenk, die Kadrierung und dadurch, dass immer wieder andere Personen durch das Bild gehen, wird der subjektive Eindruck aus Jouberts Perspektive verstärkt. Man hat nicht den Eindruck, dass es sich um das direkte Bild einer Kamera handelt, sondern um das, was eine Person sieht. So wird auch räumliche Distanz gezeigt, und das voyeuristische Verhalten von Joubert dargestellt, weil man sieht, wie direkt die beiden in seinem Fokus stehen und er sie anstarrt. (Abb. 14)



Abbildung 14: *Gemma Boverly* 2014, 32'50" und 43'07"

Obwohl die Szene in beiden Medien gleich abläuft, ist die Ausgangssituation eine unterschiedliche. Im Comic treffen die beiden sich zum ersten Mal, während im Film eine Szene hinzugefügt wurde, in der Gemma und Joubert schon zuvor auf Hervé getroffen sind. Gemma wird dabei von einer Biene gestochen und muss wegen eines allergischen Schocks zum Arzt gebracht werden. Während sie im Comic also rein zufällig ins Gespräch kommen, spricht Hervé sie in diesem Fall direkt an und fragt sie, wie es ihr seit dem Unfall gehe. Joubert amüsiert es, sie zu beobachten und zu erraten, worüber sie sprechen, auch wenn der Zuschauer nicht weiß, ob er das Gesagte auch tatsächlich hören kann, oder ob er sich den Inhalt ihres Gespräches nur vorstellt. Interpretiert man die Szene, wirkt es so, als würde Joubert sich vorstellen, als jüngerer Mann die Rolle von Hervé zu übernehmen. Das kann man daraus schließen, dass er

Hervés Äußerungen laut vor sich her spricht, als wäre er es, der mit Gemma redet. Verstärkt wird dieser Eindruck auch dadurch, dass Hervé sich, nachdem Gemma sich verabschiedet hat, ebenfalls eine Zigarette anzündet, während er ihr hinterher blickt und das Verhalten der beiden Männer dadurch exakt gespiegelt wird. (Abbildung. 15) Hervé verbrennt sich in beiden Versionen an der Zigarette beziehungsweise am Streichholz, während er abgelenkt Gemma betrachtet, als sie weggeht. Joubert kommentiert das amüsiert damit, dass Liebe eben weh tue.

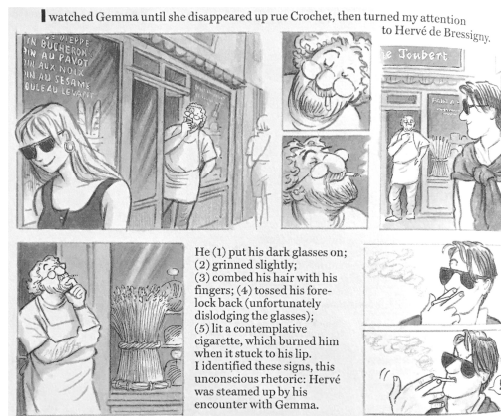


Abbildung 15: Joubert und Hervé, Simmonds 1999 S. 46 (Ausschnitt)

Da man im Film anders als im Comic nicht genau über die räumlichen Begebenheiten der Szene Bescheid weiß und die Einstellungen der Nähe sich sehr auf Jouberts Emotionen konzentrieren, wirkt die Szene intimer. Im Comic gibt es eine deutliche Definition der Distanz und der Abgrenzung der zwei Handlungsgeschehen. Man sieht Joubert im Hintergrund stehen während er aus der Entfernung die Szene beobachtet und analysiert. In beiden Fällen aber fühlt er sich, als hätte er die beiden zusammengebracht, und bringt sie mit den Figuren von Flaubert in Verbindung. Er ist sehr aufgeregt über diese Entdeckung, doch sie macht ihn gleichzeitig nervös, weil er nun noch mehr davon ausgeht, dass Gemmas Schicksal mit dem von Madame Bovary verstrickt ist und befürchtet, dass die Affäre schlecht ausgehen wird.

Die dritte Szene spielt sich gegen Ende des Filmes und kurz vor Gemmas Tod ab (Gemma Boverly 2014, 1:15:15–1:18:00). Gemma hat beschlossen sich wieder mit Charlie zu vertragen und hat ihn gebeten, zurückzukommen. Sie entschuldigt sich bei Joubert, dass sie bei ihrem Treffen in Rouen nicht erschienen ist. Joubert, der weiß, dass sie stattdessen Patrick getroffen hat, nimmt die Entschuldigung widerwillig an. Während des Gespräches findet Gemma heraus, dass er es war, der ihr den

Ausschnitt aus *Madame Bovary* geschickt hatte und konfrontiert ihn mit seiner Obsession.

Auch hier gehen die Versionen in Comic und Film auseinander, was auf die unterschiedliche Charakterisierung der Figuren zurückzuführen ist.

Im Comic empfindet Joubert Gemmas Verhalten als Frechheit, aber er folgt ihr trotzdem in ihr Haus. Dort erschrickt er über das Buch *Madame Bovary*, das Gemma gerade liest, woraufhin sie erkennt, dass er es war, der ihr die Briefe geschickt hat.

Joubert versucht, sich zu rechtfertigen, indem er erklärt, dass er aus Angst, dass sie Selbstmord begehen könnte, gehandelt habe und ihr nur helfen wollte, doch Gemma verlangt, dass er geht und sie in Ruhe lässt. (vgl. Gemma Bovary 1999, S.89)

Auch im Film ist Joubert etwas beleidigt, als Gemma ihn anspricht, doch er wird freundlicher, als sie ihn bittet, nicht böse auf sie zu sein, und ihn auf ein Glas Wein einlädt. Als Gemma erzählt, dass sie ihr Leben in Ordnung bringen will, hört Joubert nur, dass sie mit ihren Problemen „abschließen will“, und interpretiert es so, wie er es hören will, nämlich dass sie Selbstmord begehen wolle. Er wird hektisch, dadurch kommt er durcheinander und erwähnt den Namen Rodolphe. Gemma erkennt dadurch, dass er der Absender des Briefes sein muss, doch anders als im Comic reagiert sie eher überrascht und traurig als wütend. Es wirkt beinahe, als müsste sie sich rechtfertigen, als sie Joubert erklärt, dass sie nicht wie *Madame Bovary* sei, sondern dass sie frei ist, und glücklich sein könne. Sie schickt Joubert auch nicht weg, sondern gibt ihm zum Abschied einen Kuss.

In Comic und Film bleibt der Dialog interessanterweise sinngemäß gleich, nur Gemma reagiert unterschiedlich. Obwohl sie sowohl im Original wie auch in der Adaption Joubert als verrückt bezeichnet, wirkt sie im Film weniger überzeugend und zaghaft. Im Comic bricht sie jeglichen Kontakt zu Joubert ab und will, dass er sich von ihr fernhält, während sie im Film sogar einen Kuss gibt, wie um ihm zu verstehen zu geben, dass sie ihm verzeiht und nicht böse auf ihn ist.

Ein wichtiger Unterschied, der auffällt, wenn man die beiden Versionen vergleicht, und ein wahrscheinlicher Grund dafür, dass im Comic Joubert derjenige ist, der in Schwierigkeiten ist, und im Film Gemma sich rechtfertigt, ist die unterschiedliche Umgangssprache.

Joubert spricht im Film seine Muttersprache Französisch, und Gemma beherrscht die Sprache noch nicht genug, um sich zu verteidigen. Dadurch wirkt sie unsicher und er gewandter. Dadurch, dass die beiden im Comic Englisch sprechen, ist es für Gemma

leichter, sich durchzusetzen. Joubert, der einen starken Dialekt hat, wirkt auf frischer Tat ertappt und lächerlich. Als er Gemma anvertraut, dass er fürchtet, dass sie wie Madame Bovary sterben würde, erwidert sie nur, dass er ihr das Ende des Buches nicht verraten soll und nimmt ihn nicht ernst.

Gemma im Film geht mit der Situation anders um. Sie wird nicht wütend, sondern emotional und unsicher, und ist mit ihren vielen Problemen sichtlich überfordert.

Der Ausgang der Szenen aus Jouberts Sicht ist jedoch gleich: Er schämt sich sehr für sein Verhalten und hält sich in weiterer Folge von Gemma fern, obwohl er sich mehr und mehr Sorgen um sie macht.

### 3.3.2.3 **Konklusion**

Am Beispiel von *Gemma Boverly* kann man sehen, dass Comics und Graphic Novels geeignete Vorlagen für filmische Adaptionen liefern können. Auch wenn das Medium ein unterschiedliches ist, sind die Werkzeuge, durch die eine Geschichte erzählt wird, ähnlich, und lassen sich dadurch leicht übersetzen. Deutlich sieht man das an der Komposition und Kadrierung, die in Form von Kameraeinstellungen übernommen werden kann, wie an einigen Beispielen gezeigt worden ist. (vgl. Abb. 17)

Auch dadurch, dass auch die Autoren und Zeichner von Graphic Novels eigene Strategien anwenden, um Bewegung und Dynamik zu erzeugen, wirkt die Adaption in eine Filmszene natürlich und nachvollziehbar. Anhand der Analyse von *Gemma Boverly* in beiden Medien hat man gesehen, dass die Charakteristiken von Film und Comics teilweise übereinstimmen und sich größtenteils ergänzen. Beide Medienarten haben Stärken, durch die unterschiedliche Facetten und Schwerpunkte gelegt werden können. Am konkreten Beispiel von *Gemma Boverly* lässt sich sagen, dass beim Film durch die Einbindung realer Schauspieler in die Produktion eine weitere Dimension geschaffen wurde. Dadurch, dass Personen mit unterschiedlichen Erfahrungen an der Entstehung des Films beteiligt waren und so das teilweise Improvisieren von Szenen möglich war (vgl. Making-Of), gibt es im Film eine weitere Ebene, die man im Graphic Novel, das in diesem Fall der Arbeit einer einzigen Person entspricht, nicht findet. Andererseits kommt es dadurch im Comic zu einer deutlicheren, komprimierteren Botschaft als beim Film, dessen Aussage vage bleibt, und der eher einen Unterhaltungswert im weiteren Sinne verfolgt.



## 4 Künstlerisches Projekt : Comicadaption von „La souriante madame Beudet“

### 4.1 Konzept

Im künstlerischen Teil dieser Diplomarbeit wird nun das Projekt der Adaption des impressionistischen Filmes von Germaine Dulac vorgestellt und besprochen. Dieses Projekt soll die vorangegangenen Analysen auf künstlerische Weise umsetzen und so beweisen, dass die These, nach der Graphic Novels und Filme sich äußerst ähnlicher narrativer Strukturen bedienen und dadurch gut adaptierbar sind, sich in der Praxis tatsächlich auf die behandelten Beispiele anwenden lässt. Die Adaption eines Filmes in Form eines Graphic Novels ist hierbei allerdings die einzige Variante, die in den besprochenen und analysierten Beispielen bisher nicht vorgekommen ist. Durch die Durchführung der Adaption soll versucht werden, den Kreis zu schließen.

Im folgenden, abschließenden Teil der Arbeit soll daher das Konzept, nach dem die Adaption durchgeführt wird, vorgestellt werden. Nachdem in der Arbeit mehrere Möglichkeiten von Adaptionen und intermedialen Transpositionen vorgestellt wurden, ist es für mich wichtig, sich für eine Variante auszusprechen und diese zu begründen. Mein Konzept sieht vor, mich nicht nur inhaltlich, sondern auch formal so weit wie möglich am Original zu orientieren. Dazu gehört meiner Meinung nach zum einen, dass die Darstellungsweisen sinnvoll ausgewählt werden, aber auch, dass die Weise, auf die erzählt wird, sich in Teilen überschneidet. Damit ist gemeint, dass intermediale Referenzen (Wolf, 2002, S. 175) im Graphic Novel auf das Medium Film verweisen. Das kann bei *La souriante madame Beudet* beispielsweise mit plakativen und offensichtlichen Referenzen der Fall sein. Wie schon der Film wird auch der Comic schwarz-weiß sein, was eine Anspielung auf das Genre des Stummfilms sein soll, aber auch in der Tradition der Graphic Novels üblich ist. Aber auch nicht sofort evidente Elemente werden zu einem Teil der Adaption gemacht. Dazu gehört einerseits das Übernehmen von oft verwendeten Bildkompositionen und Kameraeinstellungen des Originals und andererseits die impressionistische Erzählweise des Filmes, die auf experimentelle Weise in das Graphic Novel übersetzt wird.

### 4.2 Methode der Übersetzung

Ich habe mich bei der Methode der Adaption dafür entschieden, mich der medienunspezifischen Ähnlichkeiten von Film und Comic zu bedienen und sie in den

Vordergrund zu bringen. Durch die vorangegangene Analyse gibt es bereits Daten, die für die Adaption herangezogen werden. In der Analyse der Einstellungen wurde der Film bereits in Abschnitte und Szenen eingeteilt, die für die Konzeption des Graphic Novels von Wichtigkeit sind. Geht man davon aus, dass Comic und Film sich ähnlicher und teilweise sogar derselben Darstellungstechniken bedienen, kann so eine Überleitung gefunden werden. Spezifische Kameraeinstellungen können übernommen werden, um Referenzen zu setzen und so eine Verbindung zu erzeugen.

Eine weitere Parallele zwischen dem Comic und dem Film ist hierbei die Frage der Farbgebung. Der Film aus 1923 ist schwarz-weiß und die Struktur wirkt rauschig und körnig. Bedingt durch Kameras und Filmmaterial der damaligen Zeit gibt es einen hohen Kontrast, viele sehr dunkle und sehr helle Stellen und wenig Mittelwerte. Es stellt sich hier die Frage, ob und wie man diese Optik und Textur in den Comic übertragen kann. Im Vorhinein habe ich mit mehreren Techniken Versuche gemacht, die graphische Sprache des Filmes zu adaptieren. Dazu gehörten zum einen Copic-Marker, die von Comiczeichnern sehr gerne benutzt werden und den Vorteil haben, eine schnelle und saubere Ausführung zu ermöglichen, und zum anderen Tusche, die es erlaubt, mehr Graustufen abzudecken als die limitierten Farben der Marker. Auch eine Kombination der beiden Techniken ist möglich. Ich habe mich jedoch schlussendlich für die digitale Zeichnung als Technik entschieden. Die ausschlaggebenden Vorteile der digitalen Zeichnung sind für mich die Vielfalt der Zeichenwerkzeuge, die alle Materialien abdecken, und die Flexibilität. Ein weiterer Vorteil ist, dass man direkt das digitalisierte Video als Vorbild nehmen kann und sich so im Falle von Farbe und Komposition daran orientieren kann. Zuletzt handelt es sich bei der digitalen Zeichnung um eine für mich ungewohnte Technik, und ich sehe dieses Projekt als Anlass, mich erstmals ernsthaft damit zu beschäftigen, auch wenn das anfangs mehr Zeit benötigte.

Die für das Projekt benutzten Programme sind Procreate und Medibang Paint auf einem iPad, gezeichnet wird mit einem Apple Pencil-Stylus. Die verwendete Methode verwendet unterschiedliche Stills aus dem Film, welche in die App Medibang Paint kopiert werden und auf der Arbeitsfläche angeordnet werden können, bis die Komposition stimmig ist. Dieses Programm wird auch benutzt, um das Layout der Comic-Panels zu gestalten. Der Vorteil ist hierbei die Genauigkeit und die nahtlose Übertragung in das Zeichenprogramm Procreate, in dem anschließend gezeichnet wird. Ein Nachteil ist allerdings die relative Starrheit der Panels, da nur eckige,

rechtwinklige Panels erstellt werden können. Dennoch eignet sich Medibang Paint gut, um ein Raster zu erstellen und eine systematische Herangehensweise an den Comic zu ermöglichen. Da diese viereckigen Panels mit dem Erscheinungsbild eines rechtwinkligen Filmbildes gut übereinstimmen, ist das ein Aspekt, der gut für die Adaption verwendet werden kann.

Sobald die erste Komposition der Panels fertig ist, kann das entstandene Raster in Procreate, die zweite verwendete App, kopiert werden. Procreate ist ein einfaches, aber weit verbreitetes Zeichenprogramm, das einem viele Möglichkeiten gibt und vor allem mit einem Eingabestift sehr gut zu bedienen ist. Das Programm unterstützt ähnlich wie die Adobe-Reihe am Computer die Benützung von Ebenen und alle gängigen Bildformate. Ein weiterer Vorteil ist, dass das Programm automatisch ein Video des Zeichenprozesses aufnehmen kann und so die Dokumentation des Zeichenprozesses erleichtert. Da die Stills aus dem Film als Ausgangspunkt genommen werden, und ebenfalls in das Zeichenprogramm übertragen worden sind, können die Bilder auch als Vorlage verwendet werden, um das Zeichnen zu erleichtern. In Procreate erfolgen dann die weiteren Schritte. Wie im traditionellen Comic wird zuerst eine Skizze erstellt, anschließend werden die Konturen nachgezogen und der Comic eingefärbt. Dabei werde ich versuchen, die Farben aus dem Original zu übernehmen oder sich zumindest daran zu orientieren, damit der Kontrast der Filmvorlage erhalten bleibt.

Zuletzt wird die Seite noch durch das Anwenden von unterschiedlichen Einstellungen und Filtern nachbearbeitet und angepasst. Bei der Beschreibung der detaillierten Arbeitsschritte halte ich mich in Folge an die Methode, die im Buch „Comics machen“ von Scott McCloud beschrieben wird, in dem er die grundlegenden Entscheidungen beim Produzieren von Comics herausarbeitet und erklärt. (McCloud, 2006)

#### **4.2.1 Arbeitsschritte**

In seinem Leitfaden formuliert McCloud Regeln des Erzählens in Comicform, wobei er einwirft, dass es keine universell gültigen Regeln gibt, und es sich nur um eine mögliche Herangehensweise handelt. (McCloud, 2006, S. 5)

Er beginnt damit, die beiden Ziele des Geschichtenerzählens zu benennen: Als Autor möchte er erstens, dass die Leser begreifen, was ihnen erzählt wird, und zweitens, dass diese Geschichte sie berührt und sie überzeugt, sie bis zu Ende zu verfolgen.

Dafür sei es wichtig, die Geschichte möglichst klar, schnörkellos und verständlich zu erzählen. Klarheit ist das oberste Ziel, welches Scott McCloud in seiner Methode

verfolgt. Vor allem für Anfänger und unerfahrene Comiczeichner zählt er auf, welche Probleme mit Klarheit es geben kann und wie diese gelöst werden können.

Wenn man, wie in diesem Fall, eine Geschichte in Comic-Form erzählen will, gibt es viele Gestaltungsmöglichkeiten, die es in Betracht zu ziehen gibt. Für McCloud gibt es dabei fünf grundlegende Entscheidungen, die für den Comic spezifisch sind: Den Augenblick, den Bildausschnitt, die Gestaltung der Bilder und des Textes und den Lesefluss. Diese Elemente entscheiden darüber, ob die Geschichte durch den Comic klar und überzeugend erzählt wird. (McCloud, 2006, S. 10)

#### 4.2.1.1 **Augenblick**

Mit dem ersten Punkt, der Entscheidung über den Augenblick, befindet sich der Comic noch in der frühen Planungsphase, in welcher die Geschichte in kleinere Szenen und Einheiten eingeteilt wird. Der Augenblick ist dabei die kleinste Einheit. Hier ist die Entscheidung zu treffen, welche Augenblicke in den Panels gezeigt werden und wie viele davon mindestens notwendig sind, um die Geschichte klar zu vermitteln. Diese ausgewählten Augenblicke werden dann verbunden, um die Geschichte verständlich zu erzählen. Das funktioniert in Form von Einzelbildern und mithilfe der dazwischen liegenden Übergänge. McCloud beschreibt hierbei sechs verschiedene Formen von Übergängen, die jeweils unterschiedliche Funktionen erfüllen. Als erstes nennt er den Übergang von Augenblick zu Augenblick, bei welchem eine Handlung in einer Reihe von aufeinanderfolgenden Momenten dargestellt wird. Dieser Übergang hat die Wirkung, die Handlung zu verlangsamen und wie in Zeitlupe darzustellen, und kann durch das Zeigen einzelner Frames eine Art filmische Bewegung erzeugen. Er kann beispielsweise angewendet werden, wenn eine besondere Stimmung oder eine komplexe Szene in einer Geschichte dargestellt werden soll. Die zweite Möglichkeit ist es, Übergänge von Handlung zu Handlung darzustellen. Diese Übergänge wirken dadurch, dass es pro Handlungsschritt ein eigenes Panel gibt, besonders dynamisch. Jedes Panel bringt die Handlung voran und lässt so ein lebhaftes Tempo entstehen. Ähnlich effektiv sind Übergänge von Gegenstand zu Gegenstand, der dritten Art der Übergänge, wobei hier wechselnde Gegenstände innerhalb einer Szene im Fokus stehen. Auch unterschiedliche Perspektiven können hier das Voranschreiten der Geschichte und die Aufmerksamkeit des Lesers steuern.

Bei der vierten Art der Übergänge, die McCloud benennt, den Übergängen von Szene zu Szene, können inhaltlich, räumlich oder zeitlich größere Sprünge stattfinden. Diese Übergänge können dazu dienen, verschiedene Schauplätze oder Zeitpunkte zu

zeigen. Die fünfte Art sind Übergänge von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt. Wie bei der ersten Art von Übergängen wird hier die Handlung verlangsamt, um einen Eindruck wiederzugeben. Hierbei ist es möglich, den Fokus auf die Szenerie zu richten oder eine Stimmung einzufangen.

Abschließend gibt es bei der Paralogie, der letzten Art, keine logischen Verbindungen zwischen den Panels, und die Übergänge sind zufällig oder ergeben mit Absicht keinen Sinn. Sie können für experimentelle Comics wichtig sein, oder absurde Gags in eine Geschichte einbringen.

#### 4.2.1.2 **Der Bildausschnitt**

Bei der Wahl des Bildausschnittes entscheidet sich der Zeichner oder die Zeichnerin für das, was er oder sie in jedem einzelnen Bild zeigen möchte. Wie bei der Einstellungswahl im Film kann hier entschieden werden, ob die Handlung aus der Nähe oder aus der Ferne gezeigt werden soll und welche Effekte diese verschiedenen Einstellungsgrößen haben. McCloud nennt hier das Panel die „Kamera des Lesers“, meint damit den Rahmen, durch den der Leser blickt und mithilfe dessen der Blick und die Aufmerksamkeit gelenkt werden kann. Die gestalterischen Mittel, die bei diesem Punkt angewendet werden können, sind die Kadrierung, also die Größe des Rahmens und seine Form, die Wahl der Kameraeinstellung sowie die Perspektive. Durch die Auswahl der Entfernung und der Perspektive entscheidet sich, was wahrgenommen wird. Auch die Komposition des Panels ist wichtig. Laut McCloud wird beim Lesen eines Comics immer das Zentrum des Bildes als wichtig wahrgenommen, somit sollten wichtige Figuren oder Aktionen in der Panelmitte platziert werden, es kann hingegen auch ein leeres Zentrum geben, das beispielsweise eine Abwesenheit in den Mittelpunkt stellt. (McCloud 2006, S. 25)

Als ein Beispiel für die Wirkung der Bildeinstellung wird der *establishing shot* genannt, den es auch im Film gibt. Er wird verwendet, um den Lesern den Schauplatz zu zeigen und einen ersten Eindruck zu geben. Er kann in der Form beispielsweise bei Schauplatzwechseln oder dem Beginn einer Geschichte hilfreich sein.

#### 4.2.1.3 **Gestaltung von Bild, Text und Lesefluss**

Hier handelt es sich um die graphische, zeichnerische und textuelle Umsetzung, um die Geschichte, die erzählt werden soll, schließlich zu Papier zu bringen.

Bei der Gestaltung der Bilder wird versucht, sich für eine zeichnerische Strategie zu entscheiden, die so klar und verständlich wie möglich ist. Dazu gehören nicht nur

Figuren, sondern alle Gegenstände, Umgebungen und Symbole, die zur Handlung beitragen. McCloud rät dabei, sich nicht mit allgemeinen Schemata zu begnügen, sondern so spezifisch und präzise wie möglich zu sein – auch wenn der Zeichenstil durchaus minimalistisch sein kann. (McCloud 2006, S. 27) Andere Mittel, derer man sich bedienen kann, sind abstrakte oder expressionistische Effekte, die Gefühle deutlich verkörpern können, sowie alle Arten von graphischer Stilisierung, um Stimmungen zu übersetzen. Damit die Botschaft klar bleibt, sollte jedoch die Absicht hinter allen gestalterischen Mitteln begründet sein.

Im Comic wird die Zeichnung zusätzlich von der Gestaltung des Textes unterstützt, der durch seine hohe Präzision sehr hilfreich sein kann. Text kann mit Worten etwas, das mit Bildern nur schwer oder unmöglich geht, eindeutig und einfach ausdrücken. Damit ist es auch möglich, die Handlung zu komprimieren, Handlungssprünge zu erklären, und die Übergänge von Szene zu Szene verständlicher zu gestalten.

Sprachliche Mittel im Comic umfassen zum Beispiel Sprechblasen (in Form von gesprochener Sprache, aber auch von Gedanken und Narration) und Geräuschwörter (Laute und Sounds), sowie jede Art von Text, die mit dem Bild verschränkt ist. Der Übergang zwischen den Elementen Bild und Text ist im Comic im Idealfall nahtlos und sinnvoll gestaltet. McCloud merkt dazu an, dass der Text weggelassen werden kann, wenn die Botschaft durch das Bild allein klar genug ist.

Alle zuvor erwähnten Elemente, Übergänge, Bildausschnitt und die Verknüpfung von Bild und Text beeinflussen auch den Lesefluss. Hiermit ist der gelenkte Blick des Lesers durch die Seite gemeint, der von Panel zu Panel geht. Der Lesefluss soll flüssig und intuitiv sein, dabei gelten in diesem Fall die Prinzipien des westlichen Comics, das von links nach rechts und von oben nach unten gelesen wird. Diese Leserichtung gilt einerseits für den Seitenaufbau, genauer gesagt gibt sie vor, wie der Blick sich von Panel zu Panel fortbewegen soll, aber auch für das Panel an sich, und in welcher Reihenfolge die Texte in Kästen und Sprechblasen gelesen werden.

Die Komposition der Panels auf der Seite und innerhalb des Panels müssen dementsprechend an den Lesefluss angepasst werden, auch der Inhalt hängt davon ab. McCloud empfiehlt hierbei, einfache Layouts zu verwenden, die den Leser nicht verwirren können und darauf zu achten, wie Layout und Handlung in Relation zueinander stehen. Die Komposition der Seite sollte eher der Geschichte dienen als umgekehrt. Auch hier ist das Ziel Klarheit und Verständlichkeit.

Die hier beschriebenen Entscheidungen, die in Scott McClouds Methode beschrieben werden, sind keine Schritte, die abgearbeitet werden müssen, sondern werden größtenteils parallel getroffen und dynamisch überarbeitet. (McCloud 2006, S. 37) Die Auswahl der Szenen, der Bildausschnitte und der Seitenkomposition finden oft im Planungsstadium statt, während die Gestaltung von Bild und Text bis zum Ende dauern kann. Gerade deswegen handelt es sich hierbei um eine Methode, die für alle möglichen Arbeitsweisen beim Erstellen eines Comics angepasst werden kann, da immer dieselben Entscheidungen zu treffen sind, wenn man sich um Klarheit bemüht. Ich habe mich dafür entschieden, mich daran zu orientieren, weil sie eine Struktur vorlegt, aber dennoch sehr flexibel anwendbar ist. Indem ich vor der zeichnerischen Arbeit eine klare Planung mache, hoffe ich, dass die Adaption bestmöglich gelingt. Schlussendlich und nach Berücksichtigung aller Kategorien, die ich aufgezählt habe, gibt es noch eine grundlegende Entscheidung, wie an die praktische Arbeit herangegangen werden soll: wie man anfängt. ZeichnerInnen arbeiten auf unterschiedliche Weisen, manche erstellen einen ausführlichen Plan oder ein Storyboard, das den gesamten Comic skizziert, bevor mit der Zeichnung begonnen wird. Andere können Panel für Panel fertig zeichnen. Die bevorzugte Arbeitsweise ist eine persönliche Vorliebe und individuell zu entscheiden. (McCloud, S. 38) Ich habe mich für eine spontane, aber dennoch organisierte Arbeitsweise entschieden. Aus persönlicher Erfahrung weiß ich, dass ich mich nicht gerne an genaue Vorgaben und Pläne halte, und meine Meinung zu oft ändere, als dass ein detaillierter Plan sinnvoll wäre. Gleichzeitig brauche ich aber ein Raster, um nicht den Überblick zu verlieren. Daher ist meine Strategie, nur wenige Seiten auf einmal zu skizzieren, und dann diese fertig zu stellen, bevor mit den nächsten begonnen wird. Wie viele das jeweils sind, hängt von der Handlung ab. Die Seitenanzahl soll nicht im Vorhinein vorgegeben sein, sondern sich während des Prozesses ergeben. Das Projekt so anzulegen soll einerseits den Zweck haben, meine Motivation zu bewahren, da immer ein Produkt und ein Fortschritt zu sehen ist, und mir andererseits die Möglichkeit geben, mich im Laufe des Comics weiter zu entwickeln und zu verbessern. Das Risiko ist allerdings, dass, weil die persönliche Lernkurve bei der Arbeit, vor allem was das Beherrschen des Programmes Procreate betrifft, ansteigt, die ersten Seiten weniger gut sein werden als die darauffolgenden. Ich sehe das allerdings eher als Möglichkeit, die Entwicklung des künstlerischen Projektes zu dokumentieren, um Veränderungen nachverfolgen zu

können, und möchte mir auch die Wahl freihalten, einzelne Seiten vor Abschluss des Projektes noch einmal zu überarbeiten.

#### 4.2.2 Dokumentation

Wie bei McCloud beschrieben orientiert sich die Gestaltung des Comics zuallererst an der Geschichte, die man erzählen will. Alle Entscheidungen sollen am Ende dazu führen, dass die Handlung und die Botschaft glaubhaft, klar und verständlich an den Leser gebracht werden kann. In unserem Fall ist die Geschichte jene von *La souriante madame Beudet*, und die vorangegangene Filmanalyse nimmt uns viele Entscheidungen ab. Der Handlungsablauf, die Gestaltung der Figuren und in gewissem Maße die Auswahl der Szenen ist in diesem Fall vorgegeben. (Auch wenn es im Laufe der Adaption trotzdem möglich sein wird, sich anders zu entscheiden, Szenen auszulassen oder zusätzliche einzufügen!) Bei der Planung der Abschnitte wird als erster Schritt das Sequenzierungsprotokoll (vgl. Anhang) aus der Analyse erneut herangenommen, um die Geschichte in sinnvolle Sequenzen aufzuteilen. Ich habe dazu den Film in acht Kapitel oder Sequenzen aufgeteilt, die ihrerseits wieder mehrere einzelne Szenen beinhalten. Schlussendlich bilden die Kameraeinstellungen die kleinste protokollierte Einheit.

Die 8 Sequenzen habe ich folgendermaßen genannt:

1. Vorspann (00:00 – 01:22)
2. Einleitung (01:22 – 02:45)
3. Theaterkarten (02:45 – 10:25)
4. Gäste (10:25 – 15:05)
5. Madame Beudets Tat (15:05 – 22:23)
6. Am nächsten Tag (22:23 – 34:30)
7. Versucher (Selbst-)Mord (34:40 – 37:25)
8. Resignation (37:25 – Abspann)

Diese Sequenzen eignen sich nur teilweise für die Adaption, da die Szenen unterschiedlich lange dauern, daher ist es sinnvoller, sie in mehrere Teile zu gruppieren. Ich habe mich für drei Teile entschieden, die meiner Meinung nach inhaltlich und stilistisch voneinander abgegrenzt sind. Der erste Teil behandelt die Einleitung in die Geschichte, die Vorstellung der Charaktere und den Aufbau der Handlung bis zu dem Punkt, an dem Madame Beudet alleine zuhause ist. Der zweite Teil besteht aus Madame Beudets Tat, und erklärt wie die Ereignisse dazu führen,



dass sie die Kugel in die Pistole legt. Der dritte Teil erzählt die Folgen ihrer Tat, die Zuspitzung der Handlung und schlussendlich die Resignation. Auch wenn die Dauer der Szenen im Film teilweise unterschiedlich ist (der erste und dritte Teil enthalten jeweils 15 Minuten des Films, während der mittlere Teil nur etwa 7 Minuten lang ist), liegt der Fokus der impressionistischen, emotionalen Erzählweise im Mittelteil, während im ersten und letzten Teil vorrangig Handlung gezeigt wird. Daher wird sich der Umfang der Seiten meiner Meinung nach aneinander angleichen. Die Sequenzen, Szenen und Einstellungen bleiben der Übersicht halber als Planungseinheit bestehen, da sie inhaltlich und formal getrennte Einheiten darstellen.

Für die Dokumentation habe ich mich dazu entschlossen, die Arbeit an den ersten Seiten des Comics detailliert und an die Methode von McCloud angelehnt zu dokumentieren. So soll ein Überblick über die Arbeitsweise ermöglicht werden und so können der Arbeitsprozess und auch die Änderungen und Anpassungen im Nachhinein besser nachverfolgt werden.

Die erste Sequenz, die den Vorspann sowie die Namen der Schauspieler zeigt, wird zunächst nicht beachtet, da sie später als Titelbild oder ähnliches adaptiert werden kann, stattdessen beginnt die Arbeit mit der Sequenz „Einleitung“ (01:22 – 02:45).

Im Film gibt es hier drei verschiedene Arten von Bildern. Es werden mehrere *establishing shots*, welche die Umgebung zeigen, aneinandergehängt, die Personen werden bei für sie alltäglichen und charakteristischen Handlungen gezeigt, und es gibt Text in Form von Zwischentiteln (siehe S. 38). Bereits hier gibt es eine Vielzahl an Entscheidungen, die getroffen werden müssen. Die Auswahl der Augenblicke und die Seitenkomposition sind die ersten. Da es die erste Seite des Comics ist, möchte ich eine Einleitung geben und das Bild der Umgebung übernehmen. Auch textuelle Elemente wie die Zwischentitel sollen eingefügt werden, um an den Stummfilm zu erinnern, aber andererseits muss gewährleistet sein, dass sie den Leser nicht irritieren. Beim Betrachten der Szene im Film werden nun mithilfe des VLC Players Screenshots von Schüsselszenen und Einstellungen erstellt, die als Vorlage für das Storyboard des Comics dienen. Daraus soll anschließend mithilfe eines Bildbearbeitungsprogrammes ein erster Entwurf des Seitenlayouts entstehen. Beim Betrachten des Filmes wird hierbei schon die Entscheidung über den gezeigten Augenblick und die Art des Überganges, wie sie bei McCloud beschrieben werden, getroffen. Daher war es

sinnvoll, sich die jeweilige Szene im Loop laufend zu betrachten, um diese Entscheidung zu treffen.

Für die Einleitung, die im Film vor allem eine Stimmung erzeugen soll, als Handlung voranzutreiben, habe ich mich für Übergänge von Augenblick zu Augenblick entschieden, um Madame Beudet zum ersten Mal zu zeigen. Auch die *establishing shots* der Landschaft wurden zum Teil übernommen, weil sie wichtig für die Einleitung und das Zeigen des Settings sind. Schlussendlich wird die Nahaufnahme der Hände der Personen gezeigt, die anhand folgenden Shots in die Geschichte eingeführt werden.



Abbildung 16: Storyboard

In Abbildung 16 kann man die Storyboards der ersten beiden Seiten sehen. Bei der ersten Seite fällt auf, dass Übergänge von Szene zu Szene stattfinden. Der Text innerhalb der Zwischentitel wird als Teil der Exposition zu den *establishing shots* hinzugefügt. Es werden Bilder des Dorfes ausgewählt, die die Provinz darstellen. Das Layout ist einfach, symmetrisch, und zeigt eine Abfolge von Szenen, die den Handlungsort vorstellen. Die Aufteilung des Textes ist jedoch nur als Vorlage zu verstehen und wird in weiterer Folge überarbeitet werden. Auf der zweiten Seite wird zum ersten Mal das Gesicht der Hauptfigur gezeigt. Es gibt Übergänge von Augenblick zu Augenblick, welche die Figur, wie sie auch im Film zu sehen ist, beim Klavierspielen

von mehreren Blickwinkeln zeigen. Es sollen sanfte Übergänge verwendet werden, die den ruhigen, taktmäßigen Eindruck der Musik und das sanfte äußere Erscheinungsbild der Figur wiedergeben. Im letzten großen Panel soll dann im Kontrast dazu ihr bewegtes Innenleben offenbart werden. Das Bild im Storyboard wurde bearbeitet, um die Aussage klarer zu machen. Zeigt man nur den abstrakten Frame aus dem Film, könnte das verwirren, daher wird ein Screenshot von der klavierspielenden Madame Beudet überlagert.

Dieses Storyboard habe ich anschließend als grobe Vorlage für die Aufteilung der Panels mithilfe des Programmes *Medibang Paint* genommen und adaptiert. Dabei wird ein standardisiertes A4-Format mit 5mm großen Abständen an den Seitenrändern sowie zwischen den Kästchen verwendet. Wie bei McClouds Methode vorgesehen ist, ist die Seitenorganisation eine der früheren Entscheidungen, während die Entscheidung über den gezeigten Augenblick sich jederzeit noch ändern kann. Die Adaption des Filmes in Comic-Panels erlaubt es, weitere Schnitte einzufügen und mehrere Einstellungen eines einzelnen Bildes zu zeigen, wie man bei der Szene mit Madame Beudet auf Seite zwei sehen kann.

Bei den *establishing shots* auf Seite eins habe ich jedoch schlussendlich nicht die Stills aus dem Film verwendet, sondern mich an eigenen Fotos orientiert, die ich in der Normandie in Ry, dem Ort, an dem sich Flaubert für Madame Bovary orientiert haben soll, selbst gemacht habe.<sup>7</sup>

Wie man in Abbildung 17 in der darauffolgenden Skizze sehen kann, hat das Storyboard seinen Zweck als Gerüst durchaus erfüllt, auch wenn die gezeigten Bildausschnitte und Perspektiven sich zum Teil noch verändert haben. Die Übergangstypen bleiben bei Film und Comic gleich („von Szene zu Szene“ sowie „von Augenblick zu Augenblick“). Bei Seite eins werden, wie bereits erwähnt, Umgebungsbilder von Ry gezeigt, und zwar nicht die aus dem Ausgangsmedium. Das hat den Zweck, die Geschichte weiter in Zusammenhang mit Madame Bovarys Leben

---

<sup>7</sup> Die Gemeinde Ry und der Spazierweg mit Informationstafeln, der an vielen Schauplätzen der Geschichte entlangführt, wurde im Zuge meines Auslandsaufenthaltes 2017 besichtigt. (*Sur les pas d'Emma Bovary*, <http://emoa.mobi/Ry/index.php/fr/non-categorise/sur-les-pas-d-emma-bovary.html>, letzter Zugriff 1.4.2019)

zu bringen. Zu sehen sind die Kirche von Ry und das Haus der Bovarys, beides Schauplätze des Romans.<sup>8</sup>

Die drei Panels der Einleitung sind wie folgt aufgebaut: Panel eins ist schwarz mit weißem Text: Es erzeugt die Verbindung zum Stummfilm. Panel zwei zeigt die Kirche von Ry, und soll die Stimmung einführen. Die große Kirche steht für die Werte und Rollenbilder der Gesellschaft, die Madame Beudet (und Emma) unterdrücken. Im dritten Panel ist das Wohnhaus der Beudets zu sehen. Es handelt sich um ein traditionelles, bürgerliches Fachwerkhaus, wie es in der Normandie üblich ist. Es wirkt auf den ersten Blick gemütlich, aber für Außenstehende nicht sehr einladend. Nur in einem Fenster brennt Licht, und schafft so den Übergang zur zweiten Seite, in der Madame Beudet zum ersten Mal erscheint, und direkt hinter dem beleuchteten Fenster sitzt, das man vorher von außen gesehen hat.

Die Zeichnung der zweiten Seite orientiert sich ebenfalls am Storyboard, wurde aber auch ein bisschen angepasst, um abwechslungsreicher zu sein. Der gezeigte Augenblick in Madame Beudets Alltag wird nun aus mehreren Blickwinkeln, Perspektiven und Ausschnitten gezeigt, da der Comic sich nicht an einer Kameraperspektive anpassen muss, sondern alle künstlerischen Freiheiten möglich sind. In den gezeigten Ausschnitten sieht man, wie Madeleine Beudet ihre Noten mit ihrem Namen markiert, sich ans Klavier setzt und zu spielen beginnt.

Als nächsten Schritt sind die Kolorierung und das Einfügen von eventuellem Text vorgesehen, die, wie man auf Abbildung 17 schon sehen kann, bereits im Gange war. Dieser Screenshot zeigt, wie meine Arbeitsstrategie funktionieren kann: Zwei Seiten werden gleichzeitig bearbeitet, um die nächste größere Einheit im Blick zu behalten aber sich dennoch nur auf eine Seite auf einmal konzentrieren zu können.

---

<sup>8</sup> Auch das angebliche Wohnhaus und das Grab von Delphine Delamare, deren Todesanzeige Flaubert zu dem Roman inspiriert hatte gehören zu den Stationen des Flaubert-Parcours in Ry. Die Fotos von der Kirche von Ry und dem Wohnhaus wurden im Storyboard verwendet.



Abbildung 17: Skizzen

Die Kolorierung und Schattierung war aus verschiedenen Gründen eine Herausforderung. Während Layout, Skizze und Reinzeichnung im Grunde digital wie auf Papier gleich funktionieren, muss man sich beim digitalen Kolorieren erst die Techniken aneignen. Da außerdem Procreate ein sehr komplexes Programm ist, besteht die Gefahr, zu detailliert zu arbeiten und sich zu überschätzen. Daher war es zuerst nötig, Recherche zu betreiben und sich Anleitungen zu suchen, um die Werkzeuge zu erlernen. Nach vielen Versuchen habe ich mich dafür entschieden, bei der Kolorierung nach einem bekannten, einfachen System für Comics vorzugehen, bei dem zuerst Grundtöne („flat colours“) gesetzt werden, und dann durch das Malen von Licht und Schatten-Effekten mehr Tiefe zu erzeugen. Diese Technik wird *cell shading* genannt. Ich habe darauf geachtet, mich auf ein Minimum an Malebenen zu beschränken, bis ich das Programm besser beherrsche und mehr Möglichkeiten habe. Zusammengefasst gibt es also meistens eine Ebene für die schwarzen Randlinien, eine Ebene für die Grundfarben und jeweils eine für die Schatten und die Lichtreflexe. Darüber legt man das Panelraster, und sorgt so von Anfang an für scharfe und saubere Ränder.

Bei der Gestaltung des Textes im Comic, dem sogenannten Lettering, orientiere ich mich an den Texten in der Filmvorlage: So wenig wie möglich, so viel wie notwendig.

Dennoch ist für mich das Lettering einer der Arbeitsschritte, die eher am Ende stehen und nicht gleich feststehen müssen. Darstellerisch gibt es für mich zwei Möglichkeiten, mich an den Film anzunähern, die ich beide nutzen werde. Es gibt einerseits die Zwischentitel des Stummfilms, auf denen Text steht, andererseits die eigene Handschrift, welche die persönliche Sichtweise von Madame Beudet verstärkt, und die ihr eine Ich-Erzählerfunktion gibt. Handschrift ist außerdem eine persönliche stilistische Vorliebe von mir, daher werde ich handgeschriebenen Text vorziehen und versuchen, ihn möglichst klar und lesbar zu machen.

Neben diesen darstellerischen Möglichkeiten möchte ich mich aber nicht einschränken und mir freihalten, den Text so anzupassen, wie es in einem bestimmten Kontext für eine maximale Klarheit der Aussage nötig ist.

Abschließend ist noch die Frage der Sprache offen. Die Sprachen, die hierbei in Frage kommen, sind Französisch und Deutsch, wie in der Ausgangsversion. Hier wird die erste Fassung einsprachig auf Französisch sein, die ganze Comicadaption kann anschließend bei Bedarf auf Deutsch übersetzt werden. Zweisprachiger Text, wie er zuerst vorgesehen war, könnte von der Aussage ablenken und würde meiner Meinung nach nicht für mehr Klarheit sorgen, sondern im Gegenteil den Leser eher verwirren. Der Sinn der Adaption ist nicht die sprachliche Übersetzung, sondern die von einem Medium in ein anderes.

## **5 Konklusion**

Abschließend möchte ich betonen, dass es sich bei einer Adaption um eine komplexe Übersetzungsarbeit handelt, bei der viele Aspekte zu beachten sind. Ich wollte herausfinden, welche Aspekte sich bei Analyse und eigener Adaption überschneiden, und wie man davon profitieren kann, beides durchzuführen. Es hat sich herausgestellt, dass eine künstlerische Arbeit in Form einer Adaption in dieser Form ohnehin unmöglich ist, wenn man sich vorher nicht ausgiebig mit dem Ausgangsmedium beschäftigt hat. Aber selbst dann kann es immer wieder nützlich sein, zurück zum Startpunkt zurückzukehren, um den Blick auf das Wesentliche zu behalten.

In der Einleitung der vorliegenden Arbeit habe ich mir die Frage gestellt, welche Prozesse des Medientransfers in den Adaptionen angewendet wurden und wie diese Strategien die Arbeit der Adaption erleichtern. Ich bin zu dem Schluss gekommen, dass die Analyse der Filmadaption sehr viel zu meinem Verständnis dessen, was eine gelungene Adaption bedeutet, beigetragen hat. Vor allem an dem Beispiel von *Gemma*

*Boverly*, bei dem Ausgangs- und Zieltext relativ nah beieinander liegen, konnte man vieles beobachten und analysieren. Hauptsächlich mithilfe der drei ausgewählten und im Detail analysierten Szenen konnten die Strategien der Adaption gut sichtbar gemacht werden. Aufgefallen ist mir dabei, dass bei der Adaption sehr detailliert vorgegangen wurde. Man kann ohne Zweifel davon ausgehen, dass die Regisseurin viele der Comicseiten von Posy Simmonds genau als Vorlage zur *mise en scène* genommen hat. Auch im Making-Of des Filmes werden die Szenen von Comic und Film genau übereinandergelegt und bestätigen diesen Eindruck.

Aus diesem Grund war die Filmadaption von *Gemma Boverly* ein sehr gutes Beispiel für einen Medienwechsel, wie ihn Irina Rajewski beschreibt. (siehe Seite 9) Da es sowohl beim Comic als auch beim Film medienspezifische Ausdrucksformen gibt, die nicht genau übernommen werden können, wollte ich beobachten, welche konkreten Strategien bei der Adaption übernommen wurden. Die Figur des Erzählers eignet sich, um nur ein Beispiel zu nennen, bei beiden Medienformen gut, um die Handlung zu erklären. Im Comic übernimmt er diese Funktion durch narrativen Text, im Film durch ein Voice-Over.

Einen deutlichen Unterschied gibt es allerdings beim Einsatz von Gemmas Tagebuch als Erzählmittel: Da der Film dieses aus der Sicht von Joubert, dem Erzähler, zeigt, ist die Erzählperspektive subjektiver und verändert dadurch die gesamte Aussage des Filmes. Im Vergleich dazu kann der Leser das Tagebuch im Comic ohne vermittelnden Erzähler lesen, aus der Sichtweise der Schreiberin Gemma. Beide Versionen, Comic und Film, zeigen Gemma aber beim Akt des Tagebuchschreibens, und nutzen damit die Wirkung ihrer Handschrift und ihrer Ausdrucksweise durch Typographie, wenn wie im Film auch nur beiläufig.

Schlussendlich hat auch der Wechsel von einem englischen Comic zu einem vorwiegend französischen Comic einen großen Einfluss auf die Aussage, aber auch auf die Rezeption des Filmes.

Alle diese Überlegungen führen mich zu dem Schluss, dass auch kleine Unterschiede und teils notwendige Anpassungen bei einer Adaption große Einflüsse haben können. Das liegt daran, dass alle Medien auf unterschiedliche Weise kommunizieren und immer in einem gewissen Kontext existieren. *Gemma Boverly* erzählt im Rahmen eines englischen Graphic Novels und einer französischen Filmkomödie eine Geschichte aus zwei unterschiedlichen Blickwinkeln. Selbst wenn sich die Adaption, wie in diesem Fall, so weit wie möglich am Original orientiert, und zwar in solch einem Maße, dass viele

Szenen dem Ausgangstext exakt nachgestellt wurden, sind alleine durch den Medienwechsel Unterschiede unausweichlich, weil ein Medium nicht nur Informations-, sondern auch Bedeutungsträger ist und somit einen großen Anteil an der Aussage hat.

Zielsetzung der vorliegenden Arbeit war es herauszufinden, ob die These, dass Comics und Filme für intermediale Transfers, insbesondere Adaptionen, prädestiniert seien, mit dieser Analyse bestätigt wurde.

Von meinem Standpunkt aus ist das zumindest im Hinblick auf die verwendeten Beispiele der Fall. Dennoch muss man natürlich einräumen, dass in dieser Arbeit nur eine einzige Gattung von Comics, nämlich das literarische Graphic Novel, betrachtet wurde und somit unmöglich eine allgemein gültige Aussage getätigt werden kann. Zudem ist Äquivalenz auch kein verpflichtendes Kriterium einer gelungenen Adaption, sondern viel mehr eine bestimmte Entscheidung des Autors/der Autorin. Nicht immer ist es die oberste Priorität der Adaption, eine Geschichte exakt wiederzugeben. Am Beispiel von *Gemma Boverly* hat man gesehen, dass es durchaus möglich ist, den Comic genau wiederzugeben, es war aber die Absicht der Regisseurin, Unterschiede einzubauen, die mir erst im Laufe der Analyse klar geworden sind.

Schlussendlich kann diese Frage am besten anhand einer praktischen Arbeit, nämlich einer eigenen Adaption, beantwortet werden. Ich habe versucht, die These unter „optimalen Bedingungen“ am Beispiel des Filmes von Germaine Dulac, *La souriante madame Beudet*, mithilfe eines künstlerischen Projektes auszuprobieren, und habe dadurch mehrere Erkenntnisse gewonnen. Mir ist aufgefallen, dass durch das Arbeiten mithilfe einer filmischen Vorlage viele Arbeitsschritte entfallen oder zumindest gekürzt werden können. Es war in diesem Fall beispielsweise nicht nötig, ein grobes Storyboard zu erstellen, da dieses durch den Film gewissermaßen schon existierte. Das macht es viel einfacher, die Adaption von Seite zu Seite zu gestalten, ohne den Überblick zu verlieren. Auch das Zeichnen und Ausfleischen der einzelnen Charaktere wird einfacher, da es schon viele Vorlagen als Material gibt. Abseits davon war die wichtigste Erkenntnis allerdings diejenige, dass Film und Comic strukturell noch viel ähnlicher als erwartet aufgebaut sind. Filmeinstellungen und Comicpanels, die jeweils kleinsten Einheiten, lassen sich sehr gut übersetzen und ermöglichen eine beinahe äquivalente Adaption. Dabei hilft es, dass bei der Zeichnung keine Grenzen gesetzt sind, und dass der Zeichner sich nicht von äußeren Einflüssen einschränken lassen



muss, ein Vorteil des gezeichneten Comics zum live gedrehten Film, bei dem wie bei *La souriante madame Beudet* aufwändige Spezialeffekte durchgeführt werden mussten.

Trotz allem ist es aber immer wieder zu Veränderungen des Ausgangsmediums gekommen. Es wurden nur ausgewählte Einstellungen in den Comic übernommen, eine notwendige und nachvollziehbare Anpassung, da der Comic dicht und prägnant und nicht unnötig in die Länge gezogen wirken soll. Figuren wurden verändert oder herausgenommen, wenn sie für die Aussage des Filmes nicht wichtig waren, und andere Elemente, beispielsweise die Fotos als Vorlage für die Hintergründe, eingefügt. Daraus schließe ich, dass es im Laufe einer künstlerischen Arbeit natürlich ist, sich nach und nach von Ausgangsmedium zu emanzipieren und ein eigenes Werk zu schaffen. Monika Schmitz-Emans ist der Ansicht (siehe Seite 17), dass eine Adaption einen Mehrwert haben, eine neue Sichtweise auf den Stoff ermöglichen, und dabei den eigenen künstlerischen Ausdruck ermöglichen soll. Adaptionen wie die Reihe der *Classics Illustrated*, die eine reine Übersetzung darstellen, haben zwar auch ihre Daseinsberechtigung, kann man aber nicht als eigenständige Kunstwerke anerkennen, was man auch daran sehen kann, dass sie unter dem Namen des ursprünglichen Autors erscheinen und nicht dem des Zeichners.

Die beiden in der Arbeit analysierten Adaptionen dürfen als Beispiele für eine eigenständige Arbeit gelten: Die Regisseurinnen haben ein Ausgangsmaterial gewählt und daraus ein eigenes Werk geschaffen, obwohl es sich in beiden Fällen um eine in den Grundzügen ähnliche Geschichte handelt. Grund dafür ist die Interpretation und der eigene Blick der Autorin.

Sehen kann man das bei *La souriante madame Beudet* daran, dass die Figuren im Film ganz anders charakterisiert werden, als es in der Theatervorlage der Fall ist, und somit ist die Aussage eine andere. Bei Gemma Boverly liegt der Fokus von Ausgangsmedium und Adaption auf ganz unterschiedlichen Themen. Interessiert sich Posy Simmonds für die Klischees und die unterschiedlichen Kulturen der Protagonisten, legt Anne Fontaine mehr Wert auf zwischenmenschliche Beziehungen und die Sehnsüchte und Wünsche von Menschen.

## **5.1 Abschließende Bemerkungen und Ausblick**

Im Laufe der Arbeit bin ich auf einige neue Erkenntnisse und offene Fragen gestoßen, die es wert wären, weiter untersucht zu werden.

Mich hat zunächst die Relevanz des Themas der Adaption überrascht und es rückblickend schwer gemacht, mich auf die vorweg ausgewählten Medien zu beschränken und nicht auszuschweifen. Mir war im Vorhinein nicht bewusst, dass Adaptionen solch eine Rolle in der Medienproduktion ausmachen, und möchte mich daher weiter mit dem Thema beschäftigen. Eine spannende Erweiterung der in dieser Arbeit behandelten Frage wäre es, sich zunächst einmal mit der Adaption anderer Comicgenres zu beschäftigen und wie sich die jeweiligen Ausführungen unterscheiden. Interessant wäre auch eine statistische Erhebung dieser Adaptionen, um herauszufinden, ob es mehr Adaptionen von Comic zu Film oder umgekehrt gibt. Neben dem Thema der Adaption könnte man sich auch in dem in *Gemma Boverly* und *La souriante madame Beudet* unterschiedlich gelösten Problem der sprachlichen Übersetzung widmen, und die Literatur aus einer anderen Sichtweise, der der Translationswissenschaft, beleuchten. Schlussendlich bietet der Stoff der Filme und des Comics auch die Möglichkeit einer Analyse aus feministischer Sicht, die ich in dieser Arbeit zwar angeschnitten habe, die man aber detaillierter ausarbeiten könnte. Zunächst liegt der Schwerpunkt meiner weiteren Schritte aber auf der Ausführung der eigenen künstlerischen Arbeit. Ich empfinde diese Diplomarbeit auch als theoretische Einleitung und Stütze, um mich auf praktische Weise weiter damit zu beschäftigen und denke, dass dieses Thema mich noch lange weiter beschäftigen wird. Eine große Motivation für diese Arbeit war es, das künstlerische Werk von Germaine Dulac besser kennenzulernen, und ich hoffe, dass es auf eine würdige Art und Weise gelungen ist und mir noch weiter gelingen wird.

## 6 Bibliographie und Anhang

### 6.1 Primärquellen

- Amiel, Denys und André Obey: *La souriante madame Beudet: Tragicomédie en deux Actes*. Paris: Collection Nouvelle de La France dramatique, 1922
- Dulac, Germaine: *La souriante madame Beudet*, 1923, 54 min
- Fontaine, Anne: *Gemma Boverly*, 1h 39 min, Gaumont 2014
- Simmonds, Posy: *Gemma Boverly*. London: Jonathan Cape, 1999

## 6.2 Sekundärliteratur

- Abel, Julia und Christian Klein (Hrsg.): *Comics und Graphic Novels, Eine Einführung*. Stuttgart: JB. Metzler Verlag, 2016
- Albersmeier, Franz-Josef und Volker Roloff: *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989
- Albersmeier, Franz-Josef: *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992
- Baetens, Jan: *Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites*, Cahiers de Narratologie En ligne, 16, 2009, <http://narratologie.revues.org/974> (letzter Zugriff 30.09.2016)
- Bazin, André: *Leben und Tod der Doppelbelichtung*, In: *Qu'est-ce que le cinéma?* Vol. 1, S. 27–30. Paris: Éds. du cerf, 1958
- Becker, Thomas (Hrsg.): *Comic. Intermedialität und Legitimität eines popkulturellen Mediums*. Essen und Bochum: Christian A. Bachmann Verlag, 2011
- Campbell, Eddie: *What Is A Graphic Novel?* In: *World Literature Today*. Vol. 81, 2007, S. 13.
- Chute, Hillary: *Comics as Literature? Reading Graphic Narrative*. In: *PMLA* 123, 2008. S.452–465.
- Constable, Liz: *Consuming Realities: The Engendering of Invisible Violences in Posy Simmonds's "Gemma Boverly" (1999)*, in: *South Central Review*, Vol. 19/20, Vol. 19, no. 4 – Vol. 20, no. 1, *Murdering Marianne?: Violence, Gender and Representation in French Literature and Film* (Winter, 2002–Spring, 2003), S. 63–84
- Dallacqua, Ashley Kaye: *Exploring the Connection between Graphic Novel and Film*, in: *The English Journal*, Vol. 102, No. 2 (November 2012), S. 64–70
- Degner, Uta und Norbert Christian Wolf (Hrsg.): *Der neue Wettstreit der Künste, Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010
- Dittmar, Jakob F.: *Comic-Analyse. 2. überarbeitete Auflage*. Konstanz: UVK, 2011

- Donaldson-Evans, Mary: *Madame Bovary at the movies*. New York: Editions Rodopi B.V, 2009
- Eder, Barbara (Hrsg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011
- Ferstl, Paul: *Novel based Comics*. In: Berninger, Ecke, Haberkorn (Hrsg.): *Comics as a Nexus of Cultures. Essays on the Interplays of Media, Disciplines and the International Perspectives*. London: McFarland, 2010.
- Flitterman-Lewis, Sandy: *To desire differently, Feminism and the French Cinema*. New York: Colombia University Press, 1996
- Hillairet, Prosper (Hrsg.): *Germaine Dulac: Écrits sur le cinema*. Paris: Éditions Paris Experimental, 1994
- Hochreiter, Susanne; Klingeböck, Ursula (Hrsg.): *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014
- Jamieson, Lee: *The Lost Prophet of Cinema: The Film Theory of Antonin Artaud*, in: *Senses of Cinema*, No. 44, August 2007
- Kaplan, E. Ann: *Women & Film. Both sides of the Camera*. London und New York: Routledge, 1983
- Keutzer, Oliver; Lauritz, Sebastian; Mehlinger, Claudia; Moormann, Peter: *Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2014
- Leclerc, Yvan: *Gemma Boverly, c'est elle*. in: *Philosophie Magazine, Hors-Série 15: Spécial Bande Dessinée. La vie a-t-elle un sens?*, Philo Éditions, Juli 2012, S. 50–51
- Levitin, Jacqueline; Plessis, Judith; Raoul, Valerie (Hrsg.): *Women Filmmakers Refocusing*. Vancouver und Toronto: UBC Press, 2003
- Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie: Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 2007
- Mälzer, Nathalie (Hrsg.): *Comics- Übersetzungen und Adaptionen*. Berlin; Frankfurt: Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2015
- McCloud, Scott: *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Collins Publishers, 1993
- McCloud, Scott: *Comics machen*. Hamburg: Carlsen, 2007
- Mikkonen, Kai: *Le narrateur implicite dans la bande dessinée. La transformation du style indirect libre dans deux adaptations en bandes dessinées de Madame Bovary*, in: *Image & Narrative*, Vol 11, No 4, 2010

- Musser, Charles: *The clash between Theater and Film*, in: *New Review of Film and Television Studies*, 5:2, 12. Juli 2007 S. 111–132 (letzter Zugriff 10.10.2016)
- Nagels, Katherine: *'Those funny subtitles': Silent film intertitles in exhibition and discourse*, in: *Early Popular Visual Culture* Vol. 10, No. 4, Routledge, S. 367–382, November 2012
- Petrolle, Jean; Wright Wexman, Virginia (Hrsg.): *Women and experimental Filmmaking*, Urbana und Chocago: University of Illinois Press, 2005
- Rajewski, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2002
- Ramanathan, Geetha: *Feminist Auteurs: reading feminist films*. London: Wallflower Press, 2006
- Schmitz-Emans, Monika: *Literatur-Comics. Adaptionen und Transformationen der Weltliteratur*. Berlin und Boston: de Gruyter Verlag, 2012a
- Schmitz-Evans, Monika (Hrsg.): *Comic und Literatur: Konstellationen*. Berlin und Boston: De Gruyter Verlag, 2012b
- Smelik, Anneke: *And the mirror cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. London: Macmillan Press LTD, 1988
- Stephan, Inge und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Weiblichkeit und Avantgarde*. Hamburg: Argument-Verlag, 1987
- Trabert, Florian, Mara Stuhlfauth-Trabert, und Johannes Wassmer (Hrsg.): *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015
- Vignaux, Valérie: *Les papiers intimes de Germaine Dulac ou le corps de l'archive*, *Revue d'Histoire du Cinéma Hors-Série : Germaine Dulac, au-delà des impressions*, Association Française de Recherche sur l'histoire du Cinéma, S.9–22, 2006
- von Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva, und David (Hrsg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009
- Williams, Tami: *Pour une femme moderne et un nouveau cinema. Le sport et la danse dans les films de Germaine Dulac*, in: Guido, Laurent und Gianni Haver (Hrsg.): *Images de la femme sportive aux 19e et 20e siècles*. Lausanne: Georg, S. 81–98, 2003
- Williams, Tami: *Germaine Dulac – A Cinema of Sensations*. Urbana, Chicago

und Springfiled: University of Illinois Press, 2014

- Wolf, Werner: *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*, In: Foltinek, Herbert und Christoph Leitgeb (Hrsg.): *Literaturwissenschaft: Intermedial: Interdisziplinär*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2002

### 6.2.1 Webseiten

- Baron, Anne-Marie: „*Gemma Boverý*“, *d’Anne Fontaine, une transposition postmoderne*, <http://actualites.ecoledeslettres.fr/arts/cinema/gemma-bovery-danne-fontaine-transposition-postmoderne/>, 2014 (letzter Zugriff 3.12.2018)
- Garric, Henri: *Ce que la bande dessinée pense de la littérature : à propos de Gemma Boverý de Posy Simmonds*, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article806,2014,2014> (letzter Zugriff 22.11.2018)
- Gravett, Paul: *Posy Simmonds: a literary life*, [http://www.paulgravett.com/articles/article/posy\\_simmonds](http://www.paulgravett.com/articles/article/posy_simmonds), 2007 (letzter Zugriff 13.2.2019)
- Hagener, Malte: *Avant-garde culture and media strategies: the networks and discourses of the European film avant-garde, 1919-39*. Berlin: in eigen beheer, <http://dare.uva.nl/search?identifier=26bb8636-c26e-4baa-bcfb-75dbdd9c4c3d>, 2005 (letzter Zugriff 30.05.2018)
- Jagernauth, Kevin: *TIFF Review: Anne Fontaine’s „Gemma Boverý“ starring Gemma Arterton*, *Indiewire*, <http://www.indiewire.com/2014/09/tiff-review-anne-fontaines-gemma-bovery-starring-gemma-arterton-272826/>, 2014 (letzter Zugriff 3.12.2018)
- Kakutani, Michiko: *A romantic like Emma, trapped in the Bourgeoisie*, *The NY Times*, <https://www.nytimes.com/2005/01/28/books/a-romantic-like-emma-trapped-in-the-bourgeoisie.html>, 2005 (letzter Zugriff 3.12.2018)
- Homepage der Ville de Ry: <http://www.mairie-ry.fr/fr/actualite/124563/sur-traces-madame-bovary-ry> (letzter Zugriff 5.12.2018)
  - Stationen des Parcours „Sur les pas d’Emma Bovary“: <http://emoa.mobi/Ry/index.php/fr/points.html> (letzter Zugriff 5.12.2018)

## 6.3 Abbildungsverzeichnis:

Abbildung 1: Diagramm Intermedialität (Wolf, S. 178) .....	9
Abbildung 2: Mme Beudet bindet Monsieur die Fliege um .....	21
Abbildung 3: Sie spielt Klavier, er mit Geld .....	25
Abbildung 4 : Monsieur Beudets verschwimmender Blick.....	26
Abbildung 5: Räumliche Wirkung .....	27
Abbildung 6: Doppelbelichtung.....	31
Abbildung 7: Libretto.....	37
Abbildung 8: Gemma, Simmonds 1999, S. 5 (Ausschnitt) .....	45
Abbildung 9: Posy Simmonds Skizzen, <i>The Guardian</i> .....	50
Abbildung 10: Simmonds 1999, S. 71 (Ausschnitt) .....	55
Abbildung 11: Deutsches DVD-Cover .....	61
Abbildung 12: <i>Making-Of</i> , 2014 (Ausschnitt).....	64
Abbildung 13: <i>Gemma Boverly</i> (10'10") im Vergleich zum Comic-Panel S. 41 (Ausschnitt) .....	65
Abbildung 14: <i>Gemma Boverly</i> 2014, 32'50" und 43'07".....	69
Abbildung 15: Joubert und Hervé, Simmonds 1999 S. 46 (Ausschnitt).....	70
Abbildung 16: Storyboard .....	82
Abbildung 17: Skizzen .....	85

## 6.4 Anhang

### 6.4.1 Filmographie Germaine Dulacs

1915 : *Les soeurs ennemies*

1916 : *Geo le mystérieux*

1916 : *Vénus Vitrix*

1916 : *Dans l'ouragan de la vie*

1917 : *Âmes de fous*

1918 : *Le bonheur des autres*

1919 : *La fête espagnole*

1919 : *La cigarette*

1920 : *Malencontre*

1920 : *La belle dame sans merci*

1921 : *La mort du soleil*

1921 : *Werther (unvollendet)*

**1923 : *La souriante madame Beudet***

1923 : *Gossette*

1924 : *Le diable dans la ville*

1925 : *Âme d'artiste*

1926 : *La folie des Vaillants*

1926 : *Antoinette Sabrier*

1927 : *La coquille et le clergyman*

1927 : *L'invitation au voyage*

1927 : *Le cinéma au service de l'histoire*

1928 : *La princesse Mandane*

1928 : *Disque 927*

1928 : *Thèmes et variations*

1928 : *Germination d'un haricot*

1929 : *Étude cinématographique sur une arabesque*

(International Dictionary of Films and Filmmakers. *Encyclopedia.com*. (letzter Zugriff am 31.1.2019))

#### 6.4.2 Sequenzenprotokoll

Szenen	Zeit	Zwischentitel	Inhalt
1. Vorspann	0:00	La Souriante Mme Beudet. Première Partie	Vorspann, Namen der Personen und Darsteller
1. Einleitung	1:22	En province Derrière la façade des maisons tranquilles, des âmes... des passions...	Bilder einer Kleinstadt: Man sieht die Kirche, eine Allee, einen Kanal, ein Haus Die Hände von Madame und Monsieur Beudet: Sie spielt Klavier, er zählt Geld.
	1:44	Madame Beudet - Germaine Dermoz La raison sociale Beudet - Lebas - Monsieur Lebas ...	Die Hauptdarsteller werden vorgestellt, Zuerst sieht man Madame Beudet am Klavier sitzen, sie schreibt ihren Namen auf Klaviernoten von Claude Debussy. während sie spielt, sieht man einen glitzernden Teich.



		et Monsieur Beudet, marchand de drap - Arquillière	verschiedene Perspektiven (Profil, von vorne, hinter dem Klavier, Hände im Detail) Die Mitarbeiter von M. Beudet beim Handeln mit Stoff, er steht an einem Pult und denkt nach.
3.Theater- karten	2:45	L'heure du courrier... un peu d'imprévu dans la monotonie inexorable des heures	Madame Beudet sitzt und liest ein Buch, Detailaufnahme des Buches, als Monsieur vollgepackt mit Arbeit und Papieren sich an den Schreibtisch setzt. Detailaufnahme der Hände, die Stoff inspizieren. Dienstmädchen kommt herein und bringt Post. Mme schaut auf, bekommt neue Zeitung, M. Beudet liest Brief. handschriftlicher Brief (Deutsch und Französisch): <i>Mon cher Beudet, Comme nous avons disposé de notre soirée, je t'envoie ci inclus une loge pour ce soir, dont vous pourrez peut-être profiter ta femme, toi et le ménage Lebas. Ménard. PS: On joue Faust</i> M. grinst, steht auf und zeigt Mme die Karten, sie gibt sie ihm zurück und schüttelt leicht den Kopf.
	4:55	„Comment, tu ne veux pas entendre Faust?“	Monsieur Beudet singt und versucht, sie zu überreden, man sieht eine Einblendung von Faust mit Gretchen in der Mitte, Portraitaufnahme von Mme, die verächtlich blickt und den Kopf schüttelt, Einblendung einer Szene aus Faust, in der Gretchen sich von Faust abwendet. M. ist wütend und geht weg, kaut an den Nägeln
	5:40	Rêves	Mme liest, sieht Bild eines schönen Autos, träumt, davon, Detailaufnahme ihrer Augen, Mr. ist am Büro und tobt, Mme liest weiter, sieht Bild eines Tennisspielers, sieht herüber zu M., dann träumt sie vom Tennisspieler, er geht zu M. an den Schreibtisch, sie stellt sich vor, wie er ihn packt und wegträgt, Mme Beudet lacht, M. sieht sie wütend an, macht die Lade auf und zeigt auf die Pistole.

	7:20	<p>Une plaisanterie facile et souvent répétée, chère à monsieur Beudet:</p> <p>La Parodie du Suicide.</p>	<p>M. Beudet, wie er schallend lacht, Mme schüttelt den Kopf, er zuckt mit den Schultern, wie sie, um sie nachzuäffen, nimmt den Brief nochmal und geht zum Telefon, um seinen Partner Lebas anzurufen und zum Theater einzuladen.</p> <p>Großaufnahme auf Lebas' Gesicht. Man sieht das Bild eines Anzuges, der im Schrank hängt, dann die Hemd- und Ärmelkrägen, die draußen liegen, dann wieder sein Gesicht, er ist sich nicht sicher, seine Frau kommt in den Raum, nimmt das Telefon, Einblendung von schönen Gewändern, evtl. Pelzmantel, der auf einem Stuhl liegt, sie lächelt und sagt zu, Mr. Beudet grinst zufrieden, geht zu Mme, unterbricht sie beim Lesen, klappt ihre Zeitschrift zu.</p> <p>Man sieht die Lebas und Beudet von hinten, als würden sie auf Theatersitzen sitzen, dazwischen die Eintrittskarte mit den Logenplätzen.</p> <p>Mme Beudet ignoriert ihn, er geht, und stellt die Blumenvase auf dem Tisch in die Mitte, geht dann aus dem Raum.</p> <p>Mme Beudet verschiebt sie wieder zurück.</p>
4. Gäste	10:25	<p>„Venez“</p>	<p>M. und Mme sitzen beim Essen,</p> <p>M. ist Suppe und patzt sich an, Mme sieht ihn angewidert an, das Dienstmädchen lässt die Gäste Lebas herein, sie setzt sich hin und liest Mmes Zeitschrift.</p> <p>M. Beudet trinkt Wein und isst Mmes Portion fertig.</p> <p>Lebas warten noch, Close-Up von ihrem Ohrring, er zeigt ihr und befühlt Stoffe, sie wendet sich ab, Beudets kommen herein, M. mit angespannter Körpersprache, Arme verschränkt, und begrüßen die Gäste,</p> <p>Close-Up : Uhr, Zeiger auf Acht</p>

	11:45	<p>“Alors, tu ne veux pas venir?”</p> <p>“Cet idiot, cette blague!”</p> <p>“Comment veux-tu que?... Les balles d’un coté, le revolver de l’autre...”</p>	<p>Beudet setzt sich an den Schreibtisch und nimmt Pistole heraus, setzt sie an die Schläfe. Mme und M. Lebas lachen nervös, Mme Beudet sieht ihn genervt, belustigt an.</p> <p>M. Lebas: „Cet idiot, cette blague”,</p> <p>Mr. Beudet lacht, senkt die Pistole ab, und zeigt, dass die Pistole nicht geladen ist, und dass die Kugeln in einer anderen Schublade sind, die Lebas wirken erleichtert, M. Beudet geht sich umziehen, Mme Lebas zeigt Mme Beudet etwas aus der Zeitschrift, sie schüttelt den Kopf.</p> <p>M. kommt heraus, ist nervös, Mme hilft ihm beim Binden der Fliege, Lebas schaut irritiert, er knöpft sich schlampig zu.</p> <p>Mme Beudet stopft das Hemd hinein und spielt daneben mit einer Hand am Klavier, daraufhin scheucht M. Beudet sie weg und schließt die Klappe und sperrt sie zu. Sie gehen alle, Madame Beudet ist alleine und löscht das Licht, sieht ihnen durch das Fenster nach, dann merkt sie, dass das Klavier zugesperrt ist, und geht enttäuscht weg, liest in einem Buch</p>
5. Madame Beudets Tat	15:05	<p>Buchseite:</p> <p>La Mort des Amants.</p> <p>Nous aurons des lits pleins d’odeurs légères</p> <p>Des divans profonds comme des tombeaux</p> <p>et d’étranges fleurs sur des étagères.</p> <p>(nicht auf dem Zwischentitel: von Charles Baudelaire)</p>	<p>Mme Beudet sieht von dem Buch auf, Einblendung Bild von einem Bett, Zwischentitel: <i>Nous aurons des lits pleins d’odeurs légères.</i></p> <p><i>Des divans profonds comme des tombeaux</i></p> <p>Sie sieht auf auf einen Couchsessel mit 2 Polstern,</p> <p><i>Et d’étranges fleurs sur des étagères</i></p> <p>Einblendung der Blumenschüssel auf dem Tisch, die sie verrückt hat.</p> <p>Sie erschrickt wegen der Parallelen, schüttelt sich und wirft das Buch zu Boden.</p>
	16:15	<p>Madame me permet-elle de sortir, ce soir, avec mon fiancé</p> <p>Et toujours les mêmes horizons</p>	<p>Dann kommt das Dienstmädchen herein. Mme sieht sie an, sieht in ihrer Vorstellung, wie ihr Liebhaber sie auf die Wange küsst, und nickt.</p> <p>Ist alleine im Zimmer, rückt die Blumenvase wieder an den Rang, schaut auf die Uhr, geht zum Spiegel, sieht sich lange im Spiegel an, senkt den Blick und geht zurück an den Schreibtisch.</p>

	18:25	La Souriante Mme Beudet. Deuxième Partie	<p>Nahaufnahme Mme, dann ein Bild eines Gebäudes, Close-Up auf die Inschrift „Maison d'Arrêt de Justice et de Correction“</p> <p>Mme weint, und setzt sich hin, legt den Kopf zurück, schließt die Augen. Im Fenster erscheint ein Mann im Anzug, der die Arme zu ihr ausstreckt, man sieht ihre Arme, wie sie zu ihm strecken, dann ihr Gesicht, als sie lächelt</p>
	19:15	Mais...  Obsession	<p>Ihr Blick geht zu einem Bild von M., der Mann im Fenster verschwindet.</p> <p>Mme spielt mit ihrem Ehering, zieht ihn an, er verschwindet von ihrem Finger und erscheint wieder.</p> <p>M. Beudet erscheint, wie er durch das Fenster in das Zimmer springt. Mme Beudet lehnt sich erschrocken zurück.</p> <p>Dämonisch lacht M., Einblendung einer läutenden Glocke, Mme läuft zum Fenster und schließt es, und atmet auf, hinter ihr noch eine Erscheinung von M., der lacht, sie läuft weg, er erscheint, wie er durch die Türe kommt und tobt, dann am Tisch, wo er die Vase verrückt. Mme stöhnt.</p> <p>Vision: sie soll seine Fliege zurechtrücken.</p> <p>Sie wischt sich über die Stirn.</p> <p>Einblendung Nahaufnahme M. Beudet, der grinst und beginnt zu Lachen, Mme hält sich die Ohren zu, windet sich plötzlich sitzt er am Schreibtisch und hält sich die Pistole an den Kopf, dann verschwindet er.</p> <p>Mme geht zum Schreibtisch und nimmt die Pistole heraus, und nimmt die Kugeln aus der Schublade.</p> <p>M. Beudet und die Lebas sitzen währenddessen in der Loge und sehen auf die Bühne hinunter: Figur des Gretchens in der Mitte der Bühne</p> <p>Posaunenspieler</p> <p>M. Beudet schaut durch Opern-Fernglas</p> <p>Close-Up-Madame Beudet, die Blick auf ihre Hände gesenkt hat, die langsam eine Kugel in den Revolver geben.</p>

G6.nächster Tag	22:35	<p>Le lendemain Réveil pénible Sommeil troublé. Rêves de Chacun...</p> <p>Remords</p>	<p>Totale, Im Schlafzimmer, Monsieur Beudet steht auf, setzt sich auf den Stuhl, um sich anziehen, schläft aber wieder ein, Mme bleibt liegen</p> <p>Traumsequenz: Monsieur Beudet in seinem Geschäft, legt ein riesiges Buch auf das Pult.</p> <p>Gretchen in Halbtotale, Überblendung auf ihre Füße, M. bewegt sich Im Traum</p> <p>Mme hebt den Kopf, das Pendel der Uhr stört sie, sie hält die Ohren zu.</p> <p>Neben ihr erscheint und verschwindet M. vom Bettlaken, dann springt sie auf, doch als sie sieht, dass M. wach ist, legt sie sich wieder hin.</p> <p>Man sieht dieselben Bilder von der Stadt, die Kirche, die Lieferwagen, Menschen, die auf der Allee gehen, in die Arbeit gehen</p> <p>M. dreht sich zum Bett um und möchte Mme wecken, doch sie sieht ihn nur abweisend an und er wendet sich ab</p> <p>Close-Up auf eine Uhr mit Zeiger auf 7 Uhr.</p> <p>Er geht die Stiegen herunter, hat eine Katze auf der Schulter</p> <p>Mme Beudet sieht aus dem Fenster. Sie erinnert sich an die Pistole, sieht vor sich, wie Monsieur sie an seine Schläfe richtet.</p>
	25:45	<p>A l'étage inférieur, conscience paisible.</p>	<p>Monsieur sitzt am Wohnzimmertisch, streichelt Katze</p> <p>In der Tuchfirma wird gearbeitet, die Angestellten rollen ein Tuch auf.</p> <p>Mme sitzt am Schminktisch im Schlafzimmer und kämmt die Haare, das Dienstmädchen bringt Frühstück</p> <p>sie bittet sie, ihr Wasser zu bringen.</p> <p>Als das Dienstmädchen weg ist, läuft Mme die Stiegen hinunter, aber unten steht M. Lebas und sie geht wieder hinauf.</p> <p>Die Katze kommt, sie lockt die Katze an, und streichelt sie, dann sieht sie durch die Tür, dass Lebas und Beudet in das Wohnzimmer gehen.</p> <p>Sie blickt lange in den Spiegel während sie sich bürstet,</p>

	29:00	<p>„Ou ai-je mis cette facture?“</p> <p>„Voilà, mon vieux, voilà ma femme!...“</p> <p>„Ah! Mon vieux! Les femmes! Les femmes, Sais-tu ce qu'il leur faut?“</p> <p>„Une poupée, c'est fragile, c'est un peu comme une femme“</p>	<p>Lebas und Beudet durchsuchen den Schreibtisch. Lebas hält die Pistole hoch und sie lachen, dann legt er sie zurück. Sie durchsuchen Papiere auf dem Klavier, M. Beudet findet die Klaviernoten von Debussy und lacht darüber. Einblendung von Mme Beudet, die nachdenklich oben sitzt und sich frisiert.</p> <p>Er setzt sich ans Klavier und macht seine Frau nach: schlägt in die Tasten und äfft einen traurigen Gesichtsausdruck nach.</p> <p>Mme Beudet hat sich oben angezogen.</p> <p>M. macht eine schlagende Bewegung, dann nimmt er eine Puppe, und tut so, als würde er ihr eine Ohrfeige geben. Lebas sieht ihn abschätzig an, dann breitet er die Arme mitfühlend aus, denn M. Beudet hat die Puppe zerstört, und schaut entsetzt auf.</p> <p>Es tut ihm Leid, er legt die kaputte Puppe zurück auf den Kamin und steckt ihren Kopf in die Tasche.</p>
	31:40		<p>Mme Beudet atmet aufgeregt ein und aus, sie sieht, dass die Männer das Zimmer verlassen, und sie rennt die Stiegen hinunter zum Schreibtisch, und versucht, die Waffe zu entladen.</p> <p>Ein junger Mann stört sie dabei, dann kommt das Dienstmädchen und fragt, was sie tut, dann sieht sie Mr Beudet näher kommen und sie versteckt sich.</p> <p>Er kommt in das Zimmer und ist verlegen, er geht noch einmal zur kaputten Puppe und sieht sich den Kopf an, bevor er ihn wieder in die Tasche steckt. dann verrückt er wieder die Vase und die Möbel, und setzt die Brille auf um zu arbeiten.</p> <p>Er sieht sich die Ausgaben und Rechnungen an und ruft nach dem Dienstmädchen.</p>

<p>7. Der missglückte (Selbst)-Mord</p>	<p>34:30</p>	<p>„Appelez Madame”  „C'est toi qui mériterais plutôt...”</p>	<p>Das Dienstmädchen läuft die Stiegen hinauf, während Beudet rechnet. Mme Beudet kommt ins Zimmer und er zeigt ihr die Rechnungen. er schickt sie weg vom Schreibtisch, sie setzt sich hin und sie diskutieren, währenddessen nimmt er die Pistole aus der Lade und legt sie auf den Schreibtisch, Mme Beudet sieht besorgt und schockiert aus. Da Bild verschwimmt. M. schimpft über die zahlen und fuchtelt mit der Pistole, dann zieht er eine Grimasse und hält sie an seinen Kopf, das Bild verschwimmt und verzerrt sich, Mme springt auf und hält die Hände vors Gesicht Dann sieht M. sie wütend an und zielt auf sie. Madame Beudet springt zur Seite, man sieht, wie die Pistole raucht und eine Vase getroffen wird. Die Katze flieht vor dem Geräusch. M. Beudet springt auf und läuft zu Mme, die zur Seite gesprungen ist und die Hände vors Gesicht gehoben hat. Sie ist im Schockzustand. Er nimmt sie und setzt sie hin. Er umarmt sie, sieht entsetzt auf die Pistole.</p>
		<p>„Ainsi tu voulais te tuer?”  „Comment aurais-je fait pour vivre sans toi?”</p>	<p>M. ist entsetzt, glaubt, dass sie sich umbringen wollte, und drückt sie an sich, weint. Madame Beudet dreht sich weg. Im Hintergrund im Spiegel erscheint eine Szene aus einem Kasperltheater, der Vorhang fällt. Er hält sie fest, Mme sieht regungslos ins Leere</p>
<p>8. Resignation</p>	<p>37:25</p>	<p>En province. Dans les rues calmes, sans horizon, sous le ciel bas, unis par l'habitude...</p>	<p>Man sieht eine Straße, auf der M. und Madame entlang gehen. Sie grüßen jemanden, dann gehen sie in den Nebel</p>