



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Weibliche Autorschaft im Film: Colette, Mary Shelley und
Jane Austen als Heldinnen des Biopics.“

verfasst von / submitted by

Dott. Marja Lisa Ari, MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Achim Hölter, MA

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1. Forschungsfrage	2
1.2. Hypothese	3
1.3. Vorgehensweise.....	3
2. Zum Modell der Autorschaft	7
2.1. Historische Entwicklung des Autorschaftsmodells	8
2.2. Forschungsstand zur Autorschaft	14
3. Die Biographie	24
3.1. Geschichte der Biographie in Europa.....	25
3.2. Erzähltechniken der Biographie	34
3.3. Modell der Erzählperspektive nach Schmid	37
4. Das Biographical Picture bzw. Biopic	43
4.1. Geschichte des Biopics.....	45
4.2. Forschungsstand zum Biopic.....	51
4.3. Erzähltechniken des Biopics.....	55
5. Filmische Literaturgeschichtsschreibung.....	69
6. Das Biopic als Institution der Literaturvermittlung.....	72
7. Untersuchungsergebnisse	76
7.1. Colette (2018).....	76
7.2. Mary Shelley (2017).....	108
7.3. Becoming Jane (2007).....	130
7.4. Didaktische Funktionen.....	166

8. Fazit.....	176
9. Filmographie.....	206
10. Abbildungsverzeichnis.....	207
11. Literaturverzeichnis.....	208
11.1. Primärliteratur.....	208
11.2. Sekundärliteratur.....	210
11.3. Internetquellen.....	214
12. Anhang.....	218
12.1. Zusammenfassung.....	218
12.2. Abstract.....	219
12.3. Einstellungsprotokoll <i>Colette</i> (2018).....	220
12.4. Einstellungsprotokoll <i>Mary Shelley</i> (2017).....	221
12.5. Einstellungsprotokoll <i>Becoming Jane</i> (2007).....	222

Gender-Erklärung

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Masterarbeit stellenweise auf geschlechtsneutrale Formulierungen verzichtet. Männliche Schreibweisen beziehen sich dabei, sofern im historischen Kontext des jeweiligen Begriffs und somit im Verständnis von einem solchen nicht anders vorgesehen, gleichermaßen auf alle Geschlechter.

1. Einleitung

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, die filmische Inszenierung weiblicher *Autorschaft* am Beispiel der literarhistorischen Filmbiographien *Colette* (2018), *Mary Shelley* (2017) und *Becoming Jane* (2007) zu untersuchen. Das Hauptaugenmerk der empirischen Untersuchung richtete sich auf die Erzähltechniken der oben erwähnten und so genannten *Biopics*. Die Ergebnisse der Filmanalyse nach Korte (2010) und der Figurenanalyse nach Eder (2014) geben Aufschluss darüber, wie die erwähnten *Autorinnen* charakterisiert, repräsentiert und mit welchen Themen und Fragestellungen ihre Lebensgeschichten narrativ verbunden werden. Unter Berücksichtigung der von Sigrid Nieberle (2008) erforschten Charakteristika literarhistorischer Filmbiographien wurde im Rahmen der Filmanalyse jene Szenen näher untersucht, die den Prozess des Ideenfindens und den Akt des Schreibens darstellen und auf diese Weise mediale Interferenzen erzeugen. Dabei wurde auch untersucht, welche Filmtechniken, Requisiten und Tonaufnahmen eingesetzt werden, um die Entstehung literarischer Werke nachzubilden.

Der theoretische Teil dieser Arbeit widmet sich dem Konzept der *Autorschaft* und der sich im Laufe der Zeit wandelnden Bedeutung des Begriffs der *Autorschaft*. Darüber hinaus wird die historische Entwicklung der Literaturgattung *Biographie*, sowie ihr Einfluss auf das Medium Film und der in der Literaturwissenschaft bisher noch wenig beachtete Beitrag der Filmbiographie bzw. des *Biopics* zur Vermittlung literaturwissenschaftlichen Wissens näher beleuchtet.

Im Anschluss an den empirischen Teil wurde die didaktische Funktion der Filme *Colette* (2018), *Mary Shelley* (2017) und *Becoming Jane* (2007) erörtert. Des Weiteren wurden Abweichungen zwischen Textvorlage und Verfilmung und narrative Techniken des jeweiligen Mediums, in Anlehnung an Nieberle (2008) und Schmid (2014), ausgearbeitet. Mit Hilfe der bereits erwähnten und weiteren, in den folgenden Kapiteln näher beschriebenen, Untersuchungsschritten wurden Merkmale filmisch vermittelter Modelle weiblicher *Autorschaft* ausgearbeitet und die zentrale Forschungsfrage *Wie wird die Autorin in der literarhistorischen Filmbiographie dargestellt?* beantwortet.

1.1. Forschungsfrage

Folgende zentrale Forschungsfrage soll im Rahmen der vorliegenden Arbeit beantwortet werden:

Wie wird die Autorin in der literarhistorischen Filmbiographie dargestellt?

Aus der Forschungsfrage ergeben sich folgende Untersuchungsfragen:

U1: *Welche Erzähltechniken werden in den untersuchten Biopics eingesetzt, um das Leben und Werk der jeweiligen Protagonisten wiederzugeben?*

U2: *Durch welche Eigenschaften zeichnet sich die Autorin im jeweils untersuchten Biopic aus und warum machen sie die Protagonistin zur Heldin?*

U3: *Werden Konflikte, die das Schreiben und Publizieren als Frau erschweren oder verhindern, im jeweiligen Biopic thematisiert? Wenn ja, welche Figuren verkörpern diese Konflikte?*

U4: *Welche Werke der Schriftstellerin finden im Film Beachtung und welcher Techniken bedient sich der Film, um Textinhalte zu visualisieren und/oder hörbar zu machen?*

U5: *Wie werden die kreativen und komplexen Prozesse der Ideenfindung, des Schreibens bzw. Erzählens dargestellt?*

U6: *Inwieweit gibt das jeweils untersuchte Biopic im Falle einer vorhandenen literarischen Vorlage deren Inhalt wieder und inwieweit weicht es aufgrund narrativer Struktur und Darstellungsweise von dieser ab?*

1.2. Hypothese

Die für die Beantwortung der zentralen Forschungsfrage und den sich daraus ergebenden Untersuchungsfragen nötigen Analyseergebnisse sollen außerdem folgende Hypothese be- bzw. widerlegen:

Bei den Literaturhistorischen Filmbiographien „Colette“, „Mary Shelley“ und „Becoming Jane“ handelt es sich zwar um Unterhaltungsmedien, jedoch tragen sie aufgrund vielseitiger Erzähltechniken auch zur Vermittlung von Literatur und Literaturgeschichte bei.

1.3. Vorgehensweise

Um die zentrale Forschungsfrage *Wie wird die Autorin in der literarhistorischen Filmbiographie dargestellt?* und die damit zusammenhängenden Untersuchungsfragen zu beantworten, wird zunächst eine systematische Filmanalyse nach Helmut Korte (2010) durchgeführt. Mit Hilfe eines Sequenzenprotokolls (vgl. Korte 2010: 58) werden die für die anschließende Analyse alle relevanten Szenen und Einstellungen der jeweiligen Filmbiographie festgehalten und mittels Zeitangaben dokumentiert.

In Anlehnung an Korte (2010: 75) wird die Filmanalyse in folgende Etappen gegliedert:¹

- *Kurze Beschreibung des Inhalts und des Handlungsablaufs*
- *Problematisierung und Fragestellung*
- *Formal inhaltliche Bestandaufnahme*

¹ Korte (2010: 75) skizziert eine Systematik der Filmanalyse, die als Orientierungsmuster dienen soll und aus folgenden Arbeitsstufen besteht: *Kurze Inhaltsbeschreibung, Problematisierung und Fragestellung, formal-inhaltliche Bestandaufnahme, Analyse und Interpretation, Historische Verankerung und Rezeption, Verallgemeinerung*. Da die Methodik der vorliegenden Arbeit aus mehreren Verfahrensweisen (wie etwa Figurenanalyse und Quellenidentifikation) besteht, wird die Systematik nach Korte (vgl. ebd.) je nach Zweckhaftigkeit für die Beantwortung der jeweiligen Untersuchungsfrage und daher nicht zur Gänze übernommen.

1. Einleitung

- *Verallgemeinerung: Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse und Wertung*

Mit Hilfe des Sequenzenprotokolls werden die Untersuchungsergebnisse und Antworten auf die Untersuchungsfragen *U1* bis *U6* festgehalten und nachvollziehbar gemacht. In Anlehnung an Korte (2010: 58) werden im Sequenzenprotokoll einzelne Einstellungen und Sequenzen dokumentiert, die als „dramaturgische Einheiten“ erfasst und voneinander abgegrenzt werden können. Im Sequenzenprotokoll werden die einzelnen Filmsequenzen und deren Dauer festgehalten. Folgende Merkmale dienen als Untersuchungskriterien für die Filmanalyse und werden ebenfalls im Protokoll dokumentiert:

- *Handlung*
- *Thema*
- *Requisiten/ Medienprodukte*
- *Kameraeinstellung*
- *Ton/ Geräuschkulisse*
- *Text-Zitat*

Der zweite Teil der empirischen Untersuchung umfasst eine Figurenanalyse, mittels welcher Filmfiguren hinsichtlich ihrer äußeren und persönlichkeitsbezogenen Merkmale sowie ihrer Handlungen untersucht werden. Als Ausgangspunkt dieser Verfahrensweise dient das Analyse- bzw. Figurenmodell von Jens Eder (2014). Die darin enthaltenen Kategorien zur Beschreibung und Systematisierung wiederkehrender Typen im Film dienen als Eckpfeiler der qualitativen Analyse, mit der die Untersuchungsfragen *U1*, *U2*, *U5* und *U6* beantwortet werden. Folgende, von Jens Eder (2014: 176-177) in Anlehnung an Thomas Koch (1991: 283) festgelegten Kategorien zur Analyse der Haupt- und Nebenfiguren wurden ebenfalls erhoben und beschrieben:

1. *Physische Eigenschaften*
2. *Psychische Eigenschaften*
3. *Soziale Eigenschaften und Beziehungen*

Die Kategorie *Physische Eigenschaften* umfasst Merkmale wie Alter, Geschlecht, Augenfarbe, Statur, Kleidung und Erscheinung (vgl. Eder 2014: 176). Darüber hinaus werden mit Hilfe

dieser Kategorie körperliche Fähigkeiten und Schwachpunkte der Figur erfasst, sofern diese im *Biopic* Erwähnung finden.

Die Kategorie *Psychische Eigenschaften* wiederum beinhaltet Wesensmerkmale, wie etwa die Lebenseinstellung und Denkweise, der im *Biopic* dargestellten Figur (vgl. Eder 2014: 176-177). Auch subjektive Wahrnehmungen und Empfindungen wie Enttäuschungen zählen nach Eder (vgl. ebd.) zu Aspekten dieser Untersuchungskategorie und wurden in der vorliegenden Film- und Figurenanalyse berücksichtigt.

Nicht zuletzt wurden in Anlehnung an Eder (2014: 177) *soziale Eigenschaften* der Figuren sowie deren *Beziehungen* zueinander untersucht. Erstere werden als Zusammenspiel *physischer* und *psychischer Eigenschaften* erkennbar und äußern sich in der Interaktion mit anderen Figuren (vgl. ebd.). Zu den *sozialen Merkmalen* gehört nach Eder (2014: 177) in erster Linie die Klassenzugehörigkeit der jeweils untersuchten Figur. Auch Aspekte wie Beruf, Ausbildung, Familienstand, Herkunft und Religion sind Teilaspekte der *sozialen Eigenschaften* und wurden, sofern im Film behandelt, zur Analyse herangezogen und mittels Beschreibung exemplarischer Szenen veranschaulicht.

Darüber hinaus wird in Anlehnung an Eder (2014: 464 ff.) ermittelt, in welcher Beziehung die Figuren zueinanderstehen und inwieweit ihre Interaktion von Konflikten und Machtverhältnissen geprägt ist. Eine nähere Betrachtung der Figurenkonstellation liefert ebenfalls Antworten auf die zentrale Forschungsfrage und die Untersuchungsfragen *U1*, *U2*, *U3* und *U6*. In einem weiteren Schritt wird untersucht, auf welche Mediengattungen im jeweiligen *Biopic* verwiesen wird und um welche Art medialer Interferenzen (vgl. Nieberle 2008; Rajewsky 2002) es sich hierbei handelt.

Im abschließenden Teil der Filmanalyse wird der Fokus auf narrative Erzähltechniken (vgl. Brössel 2014: 47-51 ff.) der genannten *Biopics* gelegt. In Anlehnung an Brössel (vgl. ebd.) werden Instanzen der filmischen Erzählung, wie Kamera, Montage, Filmmusik und *Voice-Over*, erfasst. Die Untersuchungsergebnisse geben außerdem Aufschluss darüber, welche Erzähltechniken besonders häufig zum Einsatz kommen und ob es hinsichtlich dieser Ähnlichkeiten zwischen den ausgewählten Filmbiographien *Colette* (2018), *Mary Shelley* (2017) und *Becoming Jane* (2007) gibt.

1. Einleitung

Im Anschluss an die Filmanalyse nach Korte (2010), Figurenanalyse nach Eder (2014) und die Ermittlung narrativer Besonderheiten nach Brössel (2014) werden die Textvorlagen der Filme recherchiert und zur Gegenüberstellung mit den Filmadaptionen herangezogen.

Als Vorlage des von Wash Westmoreland gedrehten und 2018 veröffentlichten Spielfilms *Colette* diente die *Biographie Colette: Secrets of The Flesh* (2000) von Judith Thurman. Bei dem 2007 erschienenen *Biopic Becoming Jane* von Regisseur Julian Jarrold handelt es sich um eine Adaption der erstmals im Jahr 2003 von Jon Spence veröffentlichten *Biographie Becoming Jane Austen*. Welche Textvorlage die Drehbuchautorin und Regisseurin Haifaa Al Mansour für die Chronologie der Ereignisse in *Mary Shelley* (2017) heranzog, ließ sich trotz umfassender Recherche nicht ermitteln. Schriftliche Kontaktaufnahmen zur Regisseurin am 14.6. und 2.8.2021 blieben unbeantwortet. Aus diesem Grund werden zur Gegenüberstellung von Literatur und Filmadaption ausschließlich die beiden *Biopics Colette* (2018) und *Becoming Jane* (2007) herangezogen.

Ausgehend von Wolf Schmid's Grundlagenwerk *Elemente der Narratologie* (2014) und seinem *Idealgenetischen Modell der Perspektive im Literarischen Werk* (vgl. Schmid 2014: 245) wurde zudem die Transformation von Textvorlage bzw. literarischer *Biographie* zu Drehbuch und von Drehbuch, sofern vorhanden, zu Filmbiographie veranschaulicht.

Die Untersuchung dieser medialen Transformation liefert Ergebnisse zur Beantwortung der Untersuchungsfrage U6. Darüber hinaus kann mit Hilfe der Untersuchungsergebnisse die Ausgangsüberlegung bzw. Hypothese be- oder widerlegt werden.

Folgende, in den Filmen abgebildete und rezitierte, Romane wurden als Vorbereitung auf die Filmanalyse mittels *close reading*² erfasst: *Pride and Prejudice* (1813) von Jane Austen, *Frankenstein. Or the Modern Prometheus* (1818) von Mary Shelley sowie die *Claudine*-Romanreihe (1900-1903) und *La Vagabonde* (1910) von Sidonie-Gabrielle Claudine Colette.

² Gemäß Mario Klarer (2010: 24) wird während der Phase des *close readings* der jeweilige Text genau und auf „elementare Merkmale hin“ gelesen, die auf die Gesamtstruktur des Textes schließen lassen.

2. Zum Modell der Autorschaft

Der Terminus *Autorschaft* ist ein literaturwissenschaftlicher Begriff, der sich wie das Wort *Autor* vom lateinischen Wort *auctor, auctoritas* herleitet (vgl. Nieberle 2013: 68). Während das lateinische Wort *auctor* in der deutschen Sprache *Urheber* bedeutet (vgl. Burdorf et al. 2007: 60), kann *auctoritas* nicht allein als *Urheberschaft* bzw. *Urheber* (auch: Anstifter, Erbauer, Ratgeber, Vertreter, Leiter) übersetzt werden (vgl. Nieberle 2013: 68). Denn im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts ist ein interdisziplinäres Forschungsfeld entstanden, welches den Begriff *Autorschaft* aus unterschiedlichen Perspektiven untersucht und teilweise Kritik an gängigen Konzeptionen geübt hat (vgl. ebd.: 68-69). In der Germanistik etwa wird *Autorschaft* sowohl als Forschungsgegenstand, als auch als Handlung gesehen, was gemäß Kleinschmidt (1998: 7) eine allgemein geltende Definition des Begriffs unmöglich macht. Sie ist nach Kleinschmidt (vgl. ebd.) kein statisches Konzept, sondern ein Agieren, das sowohl auf Objekt- als auch auf Subjektebene stattfinden und daher nur als dynamisch verstanden werden kann (vgl. ebd.). Denn jeder Versuch einer neuen Definition bringt neue bzw. noch nicht in Betracht gezogene Aspekte zum Vorschein. Eine objektiv gültige Definition des Begriffs *Autorschaft* ist gemäß Kleinschmidt (vgl. ebd.) deshalb nicht möglich, da jede Bestimmung ein bestimmtes Paradigma bzw. Muster beinhaltet, das einige Vorteile bietet, anderes jedoch ausschließt (vgl. ebd.). Die mit dem Autorbegriff einhergehenden Vorstellungen sind somit unscharf und das Konzept als solches nie vollständig erfassbar (vgl. ebd.)

Autorschaft kann auch als soziale Kategorie eingestuft und kulturtheoretisch, beispielsweise als Merkmal eines Textes, untersucht werden (vgl. ebd.: 9). Ebenfalls Gegenstand einer kulturtheoretischen Betrachtung sind deren Merkmale als performativer Akt bzw. als Handlung (vgl. ebd.). Auch ideologische Aspekte, wie etwa Mythen rund um *Autorschaft* in der Antike, Genieästhetik des 18. Jahrhunderts und in der Moderne spielen bei kulturtheoretischen Überlegungen eine wichtige Rolle (vgl. ebd.).

Der *Autor* gilt, neben Text und Leser, als Grundinstanz der literarischen Kommunikation (vgl. Burdorf et al. 2007: 60). Er ist Verfasser eines Textes und somit auch der geistige *Urheber* seines schriftlichen Werkes (vgl. ebd.). Diese Eigenschaft unterscheidet den *Autor* von dem

2. Zum Modell der Autorschaft

Redakteur oder Editor bzw. Herausgeber, der ein bereits bestehendes literarisches Werk bearbeitet, rezensiert oder herausgibt (vgl. ebd.).

Der Begriff *Autorin*, in dem die Frau erstmals sprachlich in Erscheinung tritt, etablierte sich erst im späten 18. Jahrhundert (vgl. Nieberle 2013: 68). Als Bezeichnung für deutschsprachige Künstlerinnen war der Begriff in der Regel als abwertend oder ironisch zu verstehen, während er für die Benennung fremdsprachiger Schöpferinnen, wie etwa Germaine de Staël, Anerkennung und Hochachtung zum Ausdruck bringen sollte (vgl. ebd.; Nieberle 1999: 258). Daraus lässt sich schließen, dass der Begriff *Autorschaft* als Eigenschaft von Schriftstellerinnen und Schriftstellern seit 1800 asymmetrisch verwendet wird (vgl. Kazzazi in Schabert/ Schaff 1994, zit. nach Nieberle 2013: 68).

2.1. Historische Entwicklung des Autorschaftsmodells

Eine umfassende Darstellung der Geschichte des europäischen Autorbegriffs liegt bis heute nicht vor (vgl. Jannidis et al. 1999: 4). Die mit dem Autorbegriff einhergehenden Vorstellungen unterliegen dem Wandel der Zeit (vgl. Burdorf et al. 2007: 60). Der Übergang von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit und die daraus resultierende Fixierung von Texten bewirkte bereits in der Antike, dass bestimmte Werke einem Individuum als *Autor* bzw. *Urheber* zugeordnet wurden (vgl. ebd.: 60-61). Ein berühmtes Beispiel hierfür ist der Dichter Homer (vgl. ebd.).

Zu den frühesten ausführlichen Abhandlungen des Autorbegriffs gehört Platons *Ion* (vgl. Jannidis et al. 1999: 4). Dieser setzt sich eingehend mit der Frage, was ein Dichter sei, auseinander und entwirft mit *Ion* einen Dialog, in dessen Zentrum das Modell eines inspirierten Dichters, des *poeta vates*, steht (vgl. ebd.). Sokrates, sein Lehrer, nimmt darin den Platz eines göttlichen, sich seiner selbst nicht bewussten, Mediums ein, dessen Werk keine autonome bzw. selbstformulierte Leistung, sondern als „Fund der Musen“ schon lange vor dem Dichter selbst präsent ist (vgl. Platon: *Ion*, hg. von Eigler 1977; 15, zit. nach Keinschmidt 1998: 14). Letztlich ist der von den Musen angefeuerte Enthusiasmus für Vermittlung des göttlichen Dichterstoffes ausschlaggebend (vgl. Jannidis et al. 1999: 4). Daraus folgert Platon, dass der Dichter kein Individuum ist, sondern eine numinose Instanz, durch welche ein Gott spricht (vgl. Kleinschmidt 1998: 14-15). Die funktionale Rolle des Dichters ist die eines Vortragenden bzw.

2. Zum Modell der Autorschaft

einer Stimme, die den Anfang und Ursprung einer Rede umgeht und somit gleichzeitig präsent wie auch abwesend ist (vgl. ebd.: 15). Somit ist *Autorschaft* im Sinne Platons ein fiktives Konstrukt und der *Autor* eine Instanz ohne Bewusstsein (vgl. Platon: Phaidros 245a, hg. von Eigler 1983: 22, zit. nach Kleinschmidt 1998: 15).

Im *Ion* wird neben dem Modell des inspirierten Dichters bzw. *poeta vates* auch noch ein zweites vorgestellt, nämlich das in der *Poetik* des Aristoteles und in der Tradition der Rhetorik verankerte Modell des kompetenten *Autors* als Anwender von „technischem Wissen“ bzw. als *poeta faber* (vgl. Jannidis et al. 1999: 8). Der *poeta faber* zeichnet sich durch eine kompetente Umsetzung bestimmter Regeln für das Schreiben aus (vgl. ebd.). In Aristoteles' Konzept tritt der Dichter selbst ganz in den Hintergrund und im Fokus der Untersuchung steht allein der Text, der wahrgenommen und analysiert wird (Kleinschmidt 1998: 22). Er erachtet einen dem Menschen angeborenen Imitationstrieb als Ausgangspunkt einer schöpferischen Tätigkeit in Form von Dichtkunst (vgl. Aristoteles: *Poetik*, hg. von Höffe 2010: 48). Der intendierte Einfluss des *Autors* auf die Wahrnehmung des Lesers spielt nach Aristoteles keine Rolle mehr, denn dieser fließe ohnehin in den Prozess der Textrezeption ein (vgl. Kleinschmidt 1998: 21). Im *Ion* lehnt Platon das Modell von Sokrates entschieden ab, denn ein literarisches Werk werde nicht durch Fachwissen, sondern durch „eine göttliche Kraft“ erzeugt (vgl. Platon: *Ion* 534 c, hg. von Flashar 1997: 19, zit. nach Jannidis et al. 1999: 5).

Das von Platon in *Philebos* (in: Eigler 1972: 348 f., 39a, zit. nach Kleinschmidt 1998: 19) entworfene Autorbild strebt eine darstellerische Ikonisierung des *Autors* an, die dazu dient, den Leser emotional zu berühren und auf diese Weise „richtige Vorstellung(en)“ zu erzeugen. Zudem lehnt dieser (vgl. ebd.) eine Beschränkung des *Autors* auf eine reine Inhaltsvermittlung ab. Demnach soll dieser dem Leser nicht nur etwas über sich und seine Welt erzählen, sondern auch dessen Wahrnehmung und Gedächtnis beeinflussen (vgl. ebd., zit. nach Kleinschmidt 1998: 19-20). Ziel sei es, dass die Menschen etwas „geschrieben in sich tragen“ (vgl. ebd.: 352f., 40 b, zit. nach Kleinschmidt 1998: 20). Der dichterische Text per se ist nach Platons Anschauung eine reine Ordnung der Sprache, in deren Hintergrund das formulierende Subjekt steht (vgl. Kleinschmidt 1998: 21).

Seit der römischen Antike ist *Autorschaft* eng mit der Vorstellung von Autorität verbunden, wobei sie in der besagten Epoche zunächst in erster Linie als Neuformulierung von bestehenden

2. Zum Modell der Autorschaft

Leitschriften bzw. als Nachahmung praktiziert wurde (vgl. Kleinschmidt 1998: 22). Dieser in Latein als *auctoritas* bezeichnete Autoritätsgedanke ist im lateinischen *auctor*- und damit auch im deutschen Autorbegriff verankert (vgl. ebd.). Autornamen wie Homer, Ovid oder Vergil waren zudem repräsentativ für gattungstypische Schreibarten (vgl. ebd.). Der Autornamen fungierte in der Antike in erster Linie als Qualitätsmerkmal einer vorbildlichen, als *virtus*³ qualifizierten bzw. tugendhaften, Darstellungsweise (vgl. ebd.).

Das Interesse am *Autor* als Individuum reicht bis in die griechische Antike zurück (vgl. Jannidis et al. 1999: 5). In dieser Epoche entstand auch die *Biographik*, die von den Schülern Aristoteles‘ und ausgehend von dessen Überlegungen zur Ethik als systematische Literaturgattung hervorgebracht und gepflegt wurde (vgl. ebd.). Ihr Interesse richtete sich auf den Zusammenhang von Charakter und Werk und folglich auch von *Autorschaft* und Autorität (vgl. ebd.: 5-6). Im Augenmerk auf den *Autor* begründet liegt auch die Tradition der lateinischen Textkommentare, welche ihn seit dem 13. Jahrhundert als Individuum thematisierten und damit die Berechtigung eines Textes legitimieren sollten (vgl. ebd.: 6). Die Relevanz eines *Autors* wurde dabei beispielsweise durch Hinweise auf erfolgreiche vorangegangene Werke sowie dessen moralische Geisteshaltung und Lebensweise hervorgehoben (vgl. ebd.). In *Biographien* über literarische *Autoren*, einem Genre, welches mit Giovanni Boccaccios *Tratatello in laude di Dante* (um 1360) anfängt, werden ebenso textspezifische Merkmale mittels Bezugnahme auf die *Biographie* des *Autors* erklärt (vgl. ebd.).

In der Renaissance entstand mit der Niederschrift und Dokumentation von *Künstlerviten* ein neuer stilistischer Individualitätsbegriff: der Künstler als Individuum weicht auf auffallende Art und Weise von der Tradition ab, indem er seine Werke in einem unverwechselbaren Stil anfertigt (vgl. Jannidis et al. 1999: 6). Das Werk eines Künstlers oder *Autors* wird erstmals als fester Bestandteil seiner *Biographie* aufgefasst und einzelne Arbeiten – als Früh- oder Spätwerke – in der Erzählung über sein Leben entsprechend eingebettet bzw. mit Lebensereignissen in Kontext gesetzt (vgl. ebd.). Als erstes und federführendes Beispiel für eine Künstlerbiographie gelten Giorgio Vasaris gesammelte Werke *Vite* (1550).

Das in der Antike entworfene, sowohl an Inspiration als auch an Autorität verknüpfte, Autorschaftsmodell, in dem der *Autor* als Individuum hinter das Werk tritt, setzte sich in der

³ Definition des Begriffs *virtus*, online unter: <https://de.langenscheidt.com/latein-deutsch/virtus>, [Stand: 8.7.22].

2. Zum Modell der Autorschaft

mittelalterlichen Poetik fort (vgl. Jannidis et al. 1999: 5). Christlich gedeutete Klassiker der antiken Literatur werden im Mittelalter zu einem Kanon einflussreicher *auctores* zusammengeschlossen (vgl. ebd.). In der mittelalterlichen Literatur bildeten sich auch unterschiedliche Autorfunktionen heraus (vgl. Burdorf et al. 2007: 61). Die, in der mündlichen Überlieferung verhaftete, volkssprachliche Heldendichtung wurde zunächst anonym niedergeschrieben, während lateinische Texte bereits eine Einführung enthielten, in welcher der Inhalt des Werkes und die Intention des *Autors* erläutert wurden (*accessus ad auctores*) (vgl. ebd.). Die Erklärung der *intentio auctoris* war jedoch nicht als biographisch orientierte Rekonstruktion der individuellen Intention des *Autors* gedacht, sondern als didaktisch orientierte Motivation im Sinne der christlichen Lehre (vgl. Jannidis et al. 1999: 5). Die mittelalterliche Literatur entstand vor allem in Klöstern und Höfen (vgl. ebd. Burdorf et al. 2007: 61). Ihre Verfasser waren in der Regel Kleriker, die religiöse Literatur und Großepik, Romane und Versepen, zu Papier brachten; adelige Dilettanten oder fahrende Berufsdichter (vgl. ebd.). Im Spätmittelalter waren auch städtische Handwerker als Verfasser (des Meistersangs) und Verwaltungsfachleute, die in der Regel Romane schrieben, als *Autoren* tätig (vgl. ebd.) Die deutsche schriftsprachliche Literatur etablierte sich ab dem 8. Jahrhundert und wurde bis ins Mittelalter hinein mündlich vorgetragen, auch wenn sie ohne bereits bestehendes Schriftmedium in der Regel nicht bestehen konnte (vgl. Bein 1999: 304, in: Jannidis et al. 1999). Dichtungen wie das *Hildebrandslied* (eine Handschrift aus dem vierten Jahrzehnt des 9. Jahrhunderts) stellten individuelle poetische Zeugnisse dar, die anonym – also zumindest anonym überliefert, wenn auch zum Zeitpunkt ihrer Entstehung und ersten Rezeption noch signiert – waren (vgl. ebd.: 304). Im Vordergrund der Tradierung und Rezeption literarischer Texte stand der vermittelte Inhalt und nicht der Vermittler selbst (vgl. ebd.). Anders verhält es sich um Texte, die im Zuge der Christianisierung entstanden und die darauf abzielten, christliche Rituale (wie zum Beispiel Gebete, Formeln und Bibelauszüge) zu etablieren (vgl. ebd.). Verfasser solcher Texte in deutscher Sprache wurden nicht als *Autoren*, sondern als „Vermittler der Worte, Botschaften und Lehren Gottes“ gesehen (vgl. ebd.). Aus diesem Grund nannten sich die Künstler nicht namentlich bzw. bezogen den Text nicht auf sich selbst (vgl. ebd.). Als „eigentlicher“ und ursprünglicher *Autor* wurde Gott gesehen (vgl. ebd.). Dessen Vertreter bzw. der Übermittler seiner Worte war der Verfasser des Textes (vgl. ebd.) Über dem historisch bedeutsamen *Wessobrunner Schöpfungsgedicht*, einer Handschrift, die Anfang des 9. Jahrhunderts entstanden ist, steht die Überschrift *De poeta* bzw. „Vom Dichter“ (vgl. ebd.). Thomas Bein (1999: 304) zufolge wird bis heute darüber spekuliert, welche

2. Zum Modell der Autorschaft

Bedeutung dieser Satz genau hat. Es wird zudem vermutet, dass mit *poeta* Gott gemeint ist (vgl. ebd.).

Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden vermehrt fiktionale Erzähltexte und eine neue Kunstform der deutschen Literatur, nämlich die weltliche Minne-Lyrik (vgl. Bein 1999: 304-305). Mit der Entstehung neuer literarischer Gattungen veränderte sich auch das Selbstverständnis des *Autors* (vgl. ebd.: 305). In der schriftlichen Literatur des 12. Jahrhunderts überwiegen zunächst die geistliche Dichtung, darunter etwa biblische Texte, Liturgie, Jenseitsvisionen und Anleitungen zu einem spirituellen Leben (vgl. Bein 1999: 305). Viele dieser Texte sind anonym, einige jedoch mit einem Namen versehen, der entweder im Text selbst oder in den Handschriften angeführt wird (vgl. ebd.). Auch die im 13. und 14. Jahrhundert entstandenen Texte sind Großteils anonym, als bedeutendstes Beispiel gilt das Heldenepos *Nibelungen* (vgl. ebd.). Anonym verfasste Texte unterscheiden sich sowohl literarhistorisch als auch -soziologisch stark von der *höfischen* Literatur, zu welcher die s.g. Artus- und Gralsepik, die Antike-Epik und der Minnegesang zählen (vgl. ebd.: 306).

Während es in der Epik mehrere rhetorische Techniken gibt, um den *Autor* namentlich (beispielsweise im Prolog, Epilog oder Exkurs) zu nennen, werden lyrischen Texten häufig erst in Sammelprozessen einem Autornamen zu- oder untergeordnet (vgl. ebd.). Folglich manifestiert sich *Autorschaft* nach Bein (1999: 306-307) auf zwei verschiedene Arten: sie kann fester Bestandteil eines Textes (mit Hilfe der *Eigensignatur* des *Autors*) sein oder im Zuge eines nachträglichen bzw. sekundären (Sammel- und Archivierungs-) Prozesses mit einem individuellen *Autor* in Verbindung gebracht werden (vgl. ebd.). Letztere nennt Bein (1999: 307) *Fremdsignatur*.

In der frühen Neuzeit gewinnt der *Autor* durch die Erfindung des Buchdruckes neue Möglichkeiten, um seine literarischen Werke zu verbreiten bzw. zu vertreiben (vgl. Burdorf et al. 2007: 61). In dieser Zeit treten vor allem Geistliche und Gelehrte als *Autoren* in Erscheinung. Das Ideal des s.g. *Poeta doctus*, welche literarische *Autorschaft* und Autorität (des Gelehrten) miteinander verbindet, wird im Humanismus begründet und nach Burdorf et al. (vgl. ebd.: 61) im Barock und bis hin zur Aufklärung aufrechtgehalten.

Erst im 18. Jahrhundert erfährt das Bild des *Autors* eine neue Zuschreibung, als mit der Empfindsamkeit und der Genieästhetik der Sturm und Drang-Strömung der inspirierte und

2. Zum Modell der Autorschaft

geniale Dichter als unabhängiger und sein Werk herrschendes Individuum in Erscheinung tritt (vgl. ebd.). Der Dichter gilt nun als begnadetes Geschöpf und wird über den Gelehrten und den moralisch-politischen *Autor* gestellt (vgl. ebd.). Seiner schöpferischen Individualität wird ein autonom empfindendes und handelndes Subjekt vorausgesetzt (vgl. Kleinschmidt 1998: 13). Die Autorintention wurde von nun an zu einem wichtigen Bezugspunkt der Interpretation (vgl. Jannidis et al. 1999: 7). In der Hermeneutik der Aufklärung wurde außerdem zwischen *grammatischer* und *historischer* Interpretation unterschieden (vgl. Bauer 1799: 96, zit. nach Jannidis 1999: 7). Die *grammatische Interpretation* deutet einzelne Werke sowie deren Sprache und die *historische Interpretation* die Intention des *Autors* bzw. den Grund für die Verwendung einer bestimmten Sprache und eines bestimmten Stils (vgl. ebd.).

Im 18. Jahrhundert etablierte sich auch das Urheberrecht und das Bild des freien Schriftstellers (vgl. Burdorf et al. 2007: 61). Wem ein Text zuzuordnen war, wurde im Regelfall mit der Angabe des Eigennamens untermauert (vgl. Jannidis et al. 2000: 15). Der Name repräsentierte eine historisch festmachbare Person, die einen Text konzipiert und meistens auch schriftlich festgehalten hat (vgl. ebd.). Kennzeichnend für das juristische Autormodell ist die Auffassung, der *Autor* habe ein Eigentumsrecht an seinem Text und folglich auch ein mit der Möglichkeit einer Vergütung verknüpftes Urheberrecht bzw. Copyright (vgl. Jannidis 1999: 7). Dieses Modell setzt sich zuerst in Großbritannien und in weiterer Folge in den Vereinigten Staaten, Frankreich und Deutschland durch (vgl. ebd.). Erst im 18. Jahrhundert wird auch das moderne Konzept von *Autorschaft* begründet, welches juristische, ökonomische und produktionsästhetische Vorstellungen miteinander vereint (vgl. ebd.).

Die unterschiedlichen und miteinander konkurrierenden Modelle der *Autorschaft* haben auch die entstehende Literaturwissenschaft maßgeblich beeinflusst (vgl. Jannidis 1999: 9). Als sich im 19. Jahrhundert die Philologien zu eigenständigen wissenschaftlichen Disziplinen herauszubilden begannen, waren der individuelle *Autor*, seine *Biographie* und Wirkungsintention jedoch nur einer von vielen unterschiedlichen Bezugspunkten in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit literarischen Texten (vgl. ebd.). Der *Autor* im engen bzw. biographischen Sinn spielte nach Jannidis et al. (1999: 9) für das wissenschaftliche Textverstehen jedoch selten eine Rolle. In der Germanistik beispielsweise wurde die Dichterbiographik als Genre der populären Literatur von anderen Forschungsbereichen des Faches getrennt (vgl. ebd.).

Im 19. und 20. Jahrhundert wird die Rolle des *Autors* mit der Etablierung der Berufsstände Literat, Publizist und Journalist weiterentwickelt und von den erwähnten Berufen abgegrenzt (vgl. Burdorf et al. 2007: 61).

2.2. Forschungsstand zur Autorschaft

Autorforschung läuft nahezu ausschließlich sozialgeschichtlich und sozialpsychologisch fundiert ab (vgl. Kleinschmidt 1998: 11). Das bedeutet, die konkrete *Autorin* oder der konkrete *Autor* sowie gesellschaftliche und individuelle Schreibbedingungen stehen im Mittelpunkt der Forschung (vgl. ebd.). Äußere, den Akt des Schreibens beeinflussende, Faktoren sind für die Erforschung des Phänomens von großem historischem Interesse (vgl. ebd.). Jedoch wurden bisher noch nicht ausreichend differenzierte methodologische Zugänge entwickelt, um die vielseitigen Funktionen des *Autors* zu untersuchen (vgl. Jannidis et al. 2000: 9). Grund dafür ist unter anderem der Umstand, dass zahlreiche Texte, in denen *Autorschaft* diskutiert wird, bisher nur schwer zugänglich waren oder nicht ins Deutsche übersetzt wurden (vgl. ebd.). Das gilt beispielsweise auch für Roland Barthes Essay *Der Tod des Autors* (vgl. ebd.).

Zu den Funktionen des *Autors* gibt es unterschiedliche Theorien und Konzepte (vgl. Jannidis 2000: 10). So kann der *Autor* beispielsweise als bestimmte Eigenschaft eines Textes, also in verdeckter Form, in Erscheinung treten (vgl. ebd.). In diesem Fall ist es der Text selbst, dem anstelle des *Autors* eine bestimmte Intention zugeschrieben wird (vgl. ebd.: 10). Positionen, die den realen *Autor* als wichtigste Größe für die Interpretation literarischer Texte betrachten, lassen sich darin unterscheiden, welche biographische Daten und in welchem Ausmaß sie diese zur Interpretation eines Textes miteinbeziehen (vgl. ebd.). Diese Positionen innerhalb der Literaturwissenschaft nennt man *Biographismus* (vgl. ebd.: 10). Vertreter des *Biographismus* haben den Standpunkt, dass zwischen Leben und Werk des *Autors* deutliche Parallelen bestehen (vgl. ebd.: 11). Diese Auffassung lässt sich vor allem in den deutschsprachigen Dichterbiographien des 19. Jahrhunderts erkennen (vgl. ebd.). Auch hermeneutische Positionen des frühen 20. Jahrhunderts gehen von einer engen Verbindung zwischen individueller *Biographie* und literarischem Werk aus (vgl. ebd.) In seinem Aufsatz *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906) spricht Wilhelm Dilthey von dem „Erlebnis“ des *Autors* und meint damit

2. Zum Modell der Autorschaft

dessen Zugang und Verhältnis zur Wirklichkeit, welcher sich wiederum auf sein Werk niederschlägt und als solcher erkenntlich ist (vgl. ebd.). Das Konzept der Autorintention spielt auch in der von Friedrich Schleiermacher begründeten Hermeneutik eine zentrale Rolle (vgl. ebd.: 12-13). Unter Autorintention versteht man die bewusste wie unbewusste Absicht des empirischen *Autors*, die es zu erforschen und darzustellen gelte, um ein literarisches Werk zu verstehen (vgl. ebd.: 13). Sowohl die Erlebnisse und Erfahrungen als auch dessen emotionale Verfassung während des Schreibens eines Textes sollen Aufschluss über die Autorintention geben (vgl. ebd.) Darüber hinaus werden für den *Autor* typische Texte sowie biographische Zeugnisse und Selbstaussagen herangezogen, um seine Intention zu rekonstruieren und seine Arbeit entsprechend zu deuten (vgl. ebd.: 12).

Die Ansicht, dass sich die Bedeutung eines literarischen Textes nicht von der Autorintention ableiten lässt, vertritt hingegen die psychoanalytische Literaturwissenschaft (vgl. ebd.). Vertreter dieser Strömung ziehen zur Analyse literarischer Texte zwar ebenfalls biographische Fakten über die *Autorin* und den *Autor* mit ein, jedoch deuten sie diese nach einem anderen Modell als der hermeneutische Ansatz (vgl. ebd.). Das von Sigmund Freud und seinen Schülern um 1900 begründete Modell sucht nach den unbewussten Motiven hinter dem Schreiben (vgl. Jannidis 2000: 13). In seinem Essay *Der Dichter und das Phantasieren* (1907) setzt Freud literarische Schaffensprozesse Tagträumen gleich: beide Tätigkeiten seien Fortsetzung wie Ersatz für das kindliche Spiel (vgl. ebd.: 31). Sowohl die Dichtung als auch das kindliche Spiel zeichnen sich durch eine deutliche Abgrenzung zur Realität aus (vgl. ebd.). Erwachsene spielen nicht mehr, jedoch erfahren sie Lustgewinn durch Tagträume (vgl. ebd.).

Einen völlig anderen Standpunkt zum Thema *Autorschaft* beinhaltet wiederum die philosophische Theorie Jean-Paul Sartres, gemäß derer die Einstellung des empirischen *Autors* zur Freiheit der Welt und der des Lesers von Bedeutung ist (vgl. ebd.: 12-13).

Nach dem antipsychologischen Ansatz, zu dessen wichtigsten Vertretern Roman Ingarden gehört, ist es unmöglich, die Psyche eines *Autors* zu erschließen (vgl. ebd.). Nicht das gesamte biographische Subjekt, sondern nur ein bestimmter Aspekt des *Autors* sind für die Interpretation eines Textes ausschlaggebend (vgl. ebd.). Auch die von Jan Mukařovský begründete, strukturalistische, Literaturwissenschaft kritisiert eine psychologisierende Interpretation (vgl. ebd.: 14). Dieser zufolge ist der *Autor* in erster Linie Erzeuger des sprachlichen Zeichens und in seiner Funktion von sozialen und ökonomischen Rahmenbedingungen abhängig (vgl. ebd.).

2. Zum Modell der Autorschaft

Eine neue theoretische Erforschung des Autorbegriffs beginnt in den 1940er Jahren durch die, in den Vereinigten Staaten begründete, literarische Bewegung des *New Criticism* (vgl. Burdorf et al 2007: 61). Die literaturtheoretische Bewegung kritisierte die Verwendung des Autorbegriffs und plädierte für eine genauere Betrachtung der Sprache hinsichtlich ihrer formalen Eigenschaften (vgl. ebd.). Unter William K. Wimsatt und Monroe C. Beardsley erhoben die *New Critics* den methodischen Vorwurf der *intentional fallacy*, des intentionalen Fehlschlusses, gegen all jene Interpreten, die nach der Intention des *Autors* forschten (vgl. Jannidis et al. 1999: 3). In dem gleichnamigen Manifest aus dem Jahr 1946 sprechen sich die beiden Philosophen gegen den Versuch aus, die Bedeutung eines literarischen Textes aus der Intention des *Autors* abzuleiten oder sich als Leser mit dieser zu identifizieren (vgl. Jannidis et al. 2000: 17). Demzufolge soll ein literarischer Text nicht als biographisches Dokument, sondern als ästhetisches Gebilde verstanden werden (vgl. ebd.). Somit ist der literarische Text selbst Ausgangs- und Bezugspunkt der Interpretation (vgl. ebd.).

In den 1950er Jahren setzte sich die Ansicht des deutschen Literaturwissenschaftlers Wolfgang Kayser durch, gemäß derer der *Autor* vom Erzähler zu unterscheiden sei (vgl. Jannidis et al. 1999: 3).

Den radikalsten Angriff gegen den *Autor* unternahm gegen Ende der 1960er-Jahre der französische Schriftsteller und Philosoph Roland Barthes (vgl. Jannidis et al. 1999: 3). In seinem Aufsatz *The Death of the Author* (1967) wird die These vertreten, dass der *Autor* selbst keinerlei Einfluss auf die Leseerfahrung des Rezipienten hat (vgl. Burdorf et al 2007: 61). Er ersetzt den *Autor* durch das Konzept eines Schnittpunkts von Diskursen und greift und knüpft damit an die von Julia Kristeva entwickelte Theorie der Intertextualität an (vgl. Jannidis et al. 1999: 3). In Barthes' Essay werden der *Autor*, seine Stimmungen und Gefühle als Ursprung aller Bedeutung vom „Schreiber“ abgelöst (vgl. Jannidis et al. 2000: 22). Letzterer greife im Prozess des Schreibens lediglich auf ein Wörterbuch seiner Kultur zurück (vgl. ebd.). Der Text habe keine feste Bedeutung, die durch den Bezug zum *Autor* abgesichert werden kann, sondern ist eine Sphäre, in der verschiedene Schreibweisen miteinander verschmelzen oder gegeneinander konkurrieren (vgl. ebd.:23). Dementsprechend ändert sich auch die Aufgabe des Interpreten: er soll nicht nach dem Sinn suchen, sondern den Text, in seiner Sinnbildung, entwirren (vgl. ebd.).

2. Zum Modell der Autorschaft

In seinem 1961 erschienenen Buch *The Rhetoric of Fiction* führte der US-Amerikaner Wayne C. Booth den Begriff des „implizierten Autors“ (*implied author*) ein (vgl. Jannidis et al. 2000: 19). Der implizierte *Autor* unterscheidet sich sowohl vom Erzähler als auch vom realen *Autor* (vgl. ebd.). Er erscheint in der Regel im Text selbst - als das Bild des realen *Autors*, der sich im Text ausdrückt (vgl. ebd.). In weiterer Folge lässt sich der implizierte *Autor* nicht mehr von der Kernaussage des Textes unterscheiden (vgl. ebd.: 19).

Auch andere literaturtheoretische Richtungen setzten sich in den späten 1960er-Jahren mit der Bedeutung und Funktion des *Autors* auseinander, wie etwa Jaques Derridas Theorie der Dekonstruktion, Umberto Ecos Semiotik und in der von Siegfried Jürgen Schmidt begründeten empirischen Literaturwissenschaft (vgl. Burdorf et al 2007: 61). Umberto Eco, beispielsweise, plädierte dafür, neben der Autorintention („*intentio auctoris*“) und der Leserintention („*intentio lectoris*“) eine eigenständige „Textintention“ anzuerkennen und in der Auseinandersetzung mit einem literarischen Text zu berücksichtigen.

Barthes' Ansatz wurde später von dem Philosophen Michel Foucault in dessen Artikel *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) aufgegriffen und in seiner Diskursanalyse weitergeführt (vgl. Burdorf et al 2007: 61). Foucault überführte das Bild des individuellen *Autors* in die Moderne und beleuchtete dessen diskursive Funktion (vgl. Jannidis et al. 1999: 3). Die anstelle des Autorbegriffs anzuwendenden Bezeichnungen „Werk“ und „Schreiben“ würden den Tod des *Autors* verhindern, da sie dessen Funktion übernehmen und somit weiterführen (vgl. Jannidis 2000: 23). Foucault wandte das von ihm entwickelte Verfahren der Diskursanalyse auf den Autorbegriff an (vgl. ebd.). In einer Gegenüberstellung von mittelalterlichen Schriften mit Texten aus der Neuzeit untersuchte er die Verwendung von Autornamen in Wissenschaft und Literatur und kam zu dem Schluss, dass sich die Existenz der Autorfunktion je nach Diskurs ändern kann (vgl. ebd.). Die Autorfunktion kennzeichnet sich demnach auch dadurch, dass ein Text dem jeweiligen *Autor* als sein Eigentum zugeschrieben wird und, dass das Konzept des *Autors* in der Auseinandersetzung mit Literatur zur Einheitsbildung verwendet wird (vgl. Jannidis 2000: 23).

Dass mit dem Autorbegriff ein Mann gemeint ist, wird in den viel zitierten Texten von Barthes und Foucault nicht thematisiert, kritisiert Sigrid Nieberle (1999: 259) in ihrem Aufsatz *Rückkehr einer Scheinleiche? Ein erneuter Versuch über die Autorin*.

2. Zum Modell der Autorschaft

Ein „autorfreundlicher“ Zugang lässt sich hingegen in der germanistischen Literaturwissenschaft finden, deren Vertreter Fotis Jannidis 1999 zur *Rückkehr des Autors* aufruft (vgl. Burdorf et al. 2007: 61). Darin fordert Jannidis, den *Autor* wieder in den Mittelpunkt literaturtheoretischer Betrachtungen zu stellen und nimmt damit eine Gegenposition zur These Roland Barthes' ein. (vgl. ebd.).

Aus geschlechterspezifischer Perspektive kritisch diskutiert wurde das Thema *Autorschaft* erst mit Ende des 20. Jahrhunderts, und zwar primär in den Kunst- und Musikwissenschaften (vgl. ebd.: 68). Die Beiträge zum Thema *Autorschaft* und Geschlecht liefern wie alle anderen aus diesem Forschungsbereich unterschiedliche theoretische Ansätze und gehen von einem hermeneutischen, diskursanalytischen oder semiotischen Autorbegriff aus (vgl. Nieberle 2013: 68). Neben den Kriterien Geschlecht (*sex*) und soziales Konstrukt (*gender*) werden in der feministischen Literaturwissenschaft auch biographische Fakten zur Untersuchung des *Autors* bzw. der *Autorin* herangezogen (vgl. Jannidis et al. 2000: 14-15). Ist ein zu untersuchender Text von einer Frau geschrieben, kann unter Berücksichtigung der biographischen Daten sowohl ihr Bildungsstand als auch die Voraussetzungen für einen Zugang zu Literatur und Literaturproduktion rekonstruiert werden (vgl. ebd.). Ausgehend von biographischen Informationen wird ein Text interpretiert und mit patriarchalen Macht- und Schreibverhältnissen in Kontext gesetzt, je nachdem ob dieser von einer *Autorin* oder von einem *Autor* stammt und unabhängig von den Einzelheiten ihres oder seines Lebens (vgl. Jannidis et al. 2000: 15).

Als die neuen, strukturalistischen Ansätze von Roland Barthes, Julia Kristeva und Michel Foucault den empathischen Autorbegriff aus semiotischer und diskursanalytischer Sicht zu kritisieren begannen, setzte sich in den *Gender Studies* die Frauenforschung für eine Berücksichtigung des Geschlechts ein und entwickelte ein empirisch-positivistisches Konzept der *Autorschaft* ein (vgl. Nieberle 1999, zit. nach Nieberle 2013: 69). In den Anfängen der Frauenforschung dominierte der biographisch-hermeneutische Ansatz der Analyse von Texten männlicher *Autoren* (vgl. Nieberle 1999: 255-256, in: Jannidis et al. 1999). Ziel dieser Vorgehensweise war es unter anderem, ein im Text vermitteltes misogynies und androzentrisches Weltbild zu verorten und dieses in Hinblick auf das Leben des *Autors* selbst zu untersuchen (vgl. ebd.). Zu den wichtigsten Forschungsarbeiten gehören jene aus dem anglo-amerikanischen Bereich, wie zum Beispiel die Studien *Images of Women in Fiction* (1972) von

2. Zum Modell der Autorschaft

Susan Koppelman Cornillon und *Sexual Politics* (1970) von Kate Millet. Rückblickend stiegen jedoch viele Arbeiten der Frauenforschung zum Thema *Autorschaft* in die, bereits erwähnte, *intentional fallacy* bzw. „intentionale Falle“ und übersahen laut Nieberle (vgl. ebd.: 256), dass Literatur und damit auch ihr expliziter und implizierter *Autor* Frauenbilder nicht nur zitiert und auf diese Weise rekonstruiert, sondern mitunter auch fragmentiert, ironisiert, verschiebt und folglich demontiert. Darüber hinaus erfuhr der durch die Frauenforschung der 1970er-Jahre kritisierte *Autor* eine unbeabsichtigte und unwillkürliche Revitalisierung, also just zu jener Zeit, als sein „Tod“ gerade erst von Roland Barthes verkündet worden war (vgl. Nieberle 1999: 256).

Ein weiteres Themengebiet der feministischen Literaturwissenschaft ist neben der Autorschaftsdebatte der Bereich der literaturhistorischen Frauenforschung (vgl. Nieberle 1999: 256). Dieser Forschungsbereich untersucht beispielsweise Kanonisierungsprozesse aus geschlechterspezifischer Perspektive und geht zudem der Frage nach, wieso viele Texte von *Autorinnen* bisher keine Berücksichtigung fanden und weder in eine historische, typologische, noch komparatistische Untersuchung miteinbezogen wurden (vgl. ebd.: 256-257).

Die philosophisch-feministische Strömung *Écriture Féminine* und deren wichtigsten Vertreterinnen Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva benutzen bewusst den Ausdruck *Autorinnenschaft*, da sich Kategorien männlicher *Autorschaft* ihnen zufolge als längst nicht so stabil, wie bisher angenommen, erweisen (vgl. Nieberle 2013: 68).

Ausgehend von den o.e. Positionen, Theorien und deren aktuellen Fortführungen wird die Verwendung des Autorbegriffs bei der Interpretation literarischer Texte heute nicht selten kritisiert (vgl. Jannidis et al. 1999: 3). Nichtsdestotrotz zeigen sich die theoretischen Überlegungen über den *Autor* als schwer umsetzbar – bzw. die Forderungen nach einer Abkehr von dem Autorbegriff als nicht vereinbar mit gängigen Praktiken in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit literarischen Texten, betont Jannidis (1999: 3-4) in seinem Buch *Rückkehr des Autors*. Die Funktion der *Autorin* als irrelevant zu erklären, würde gemäß Nieberle (1999: 257, in Jannidis 1999) bedeuten, die Bedeutung der Kategorie Geschlecht für die Autorfunktion auszuklammern. Eben darin sieht Nieberle (vgl. ebd.) sowohl eine Chance für die geschlechterneutrale Bewertung von Literatur als auch eine Gefahr, die dem Vergessen der *Autorin* zugrunde liegt.

2. Zum Modell der Autorschaft

Die Untersuchung von Geschlechterverhältnissen und -differenzen seitens der *Gender Studies* in den 1970er-Jahren wirkte sich nicht zuletzt auf das Konzept der *Autorin* aus: diese wurde von nun an nicht nur über ihr biologisches Geschlecht (*sex*) definiert, sondern auch über ihr soziokulturelles (*gender*) (vgl. Nieberle 1999: 258). Gemäß Nieberle (1999: 260 ff.) ist das Konzept der *Autorin*, ausgehend von den Forderungen der Frauen- und Geschlechterforschung, in erster Linie hinsichtlich ihrer *Verschiedenheit, Namhaftigkeit und Geschichtlichkeit* zu erforschen. Ein wichtiges Kriterium der *Verschiedenheit*, mittels welchem sich Künstlerinnen und Künstler voneinander unterscheiden lassen, ist die Signatur (vgl. Nieberle 1999: 261). Mit ihrer Hilfe wird ein literarisches Werk einem bestimmten *Autor* bzw. einer bestimmten *Autorin* zugeordnet (vgl. ebd.). Darüber hinaus stellt sie, sei es in der bildenden Kunst, Malerei oder Literatur, einen Übergang von Bildrand oder Titelseite in das eigentliche Werk dar (Vinken 1995: 112-120, in: Kroll/ Zimmermann 1995, zit. nach Nieberle 1999: 262). Ein weiteres Kriterium mit Hilfe dessen das Konzept der *Autorin* laut Nieberle (1999: 263) untersucht werden kann, ist die *Namhaftigkeit*. Um die Zugehörigkeit einer *Autorin* zur Familie der *Autoren* zu gewährleisten, bedarf es ihres Namens (vgl. ebd.). Die Identität der *Autorin* wird durch ihren Namen offenbart, es sei denn sie publiziert unter einem Pseudonym oder anonym (vgl. ebd.). In ihrer grundlegenden Studie *Unter falschem Namen* (1991) macht Barbara Hahn auf die Namenslosigkeit deutschsprachiger *Autorinnen* um 1800 aufmerksam (vgl. Nieberle 1999: 263). Die Rezeption und Überlieferung literarischer Werke ist in der Regel abhängig vom Namen und damit auch von der Identität des *Autors*, stellt Nieberle (1999: 264) fest. Anonymität und Pseudoanonymität kann wiederum auf verschiedene Arten gedeutet werden: einerseits als Unterdrückung und Ursache weiblicher *Autorschaft*, andererseits als Umstand, der weibliche *Autorschaft* und künstlerische Freiheit erst ermöglicht (vgl. ebd.: 266). Der Name der *Autorin* bildet zudem auch den Ausgangspunkt einer möglichen *Biographik* (vgl. ebd.: 267). *Biographien* über *Autorinnen* skizzieren Modelle von „*Autorschaft*“ und „*Weiblichkeit*“ zugleich, die wiederum zur Identifikation anregen (vgl. ebd.). Die besagten Modelle bzw. Konzepte weiblicher *Autorschaft* bewegen sich nach Nieberle (1999: 267) meist in einem „Spannungsfeld zwischen psychoanalytischer Individualität und soziokultureller Kollektivität“ und basieren auf Dokumenten bzw. Texten.

Welche Werke in der Literaturgeschichtsschreibung chronologisch aufgelistet werden, beruht auf Selektion, die wiederum das Ergebnis einer Wertung ist (vgl. Nieberle 1999: 268). In seiner *Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800* schreibt Martin Spario (1913: 1, zit. nach Nieberle 1999: 268), dass weibliche *Autorschaft* eine Kategorie „des Anderen“ ist, die sich auf

2. Zum Modell der Autorschaft

natürliche Weise einem Vergleich mit der männlichen *Autorschaft* entzieht. In ihrem Buch *Der Lange Weg zur Mündigkeit* (1987:12) rekonstruiert Barbara Becker-Cantarino die Geschichte der Frau von 1500 und 1800, schlägt vor, Geschichte umzuschreiben und die bisher für die Erforschung des Weiblichen eingesetzte Kategorie des „Anderen“ zu vermeiden. Stattdessen, so schlägt sie vor, solle das „Geschlecht“ als neue Kategorie zu einer historischen und literarischen Diskussion herangezogen werden, ohne sich dabei bereits im Vorhinein auf ein weibliches Wesen festzulegen (vgl. Becker-Cantarino 1987: 12, zit. nach Nieberle 1999: 269).

Wie bereits erwähnt, hat sich das Thema *Autorschaft* seit Ende des 20. Jahrhunderts zu einem breiten und interdisziplinären Forschungsgegenstand entwickelt (vgl. Nieberle 2013: 68). Für die wissenschaftliche Auseinandersetzung relevant ist auch die juristische Komponente, also die Geschichte und Auslegung des Urheberrechts (vgl. ebd.) Seit etwa 1800 ist *Autorschaft* im Sinne von geistigem Eigentum rechtlich geregelt (vgl. Nieberle 2013: 68). Die Aufwertung des *Autors* in seiner Funktion als geistiger *Urheber* hängt eng der Autonomieästhetik und den sozialen und wirtschaftlichen Entwicklungen um 1800 zusammen (vgl. Schabert/Schaff: 1994, zit. nach Nieberle 2013: 68).

In der Regel sind es Filmgenres wie *Biopic*, *Dokufiktion* und Dokumentation, die das Leben eines *Autors* bzw. einer *Autorin* näher beleuchten (vgl. Hoffmann/ Wohlleben 2020: 9). Die Popularität literarhistorischer Filmbiographien nimmt seit den 1990er-Jahren stetig zu (vgl. Nieberle 2008: 77, zit. nach Hoffmann/ Wohlleben 2020: 9). Allein zwischen 1991 und 2008 entstanden im deutschsprachigen Raum 23 Filme über *Autorinnen* und *Autoren* (vgl. ebd.). Doch nicht nur Spielfilme, sondern zunehmend auch für das Fernsehen produzierte Dokumentar- und Interviewfilme widmen sich dem Mythos der *Autorin* und des *Autors* (vgl. Hoffmann/ Wohlleben 2020: 9).

Neuere Formen des *Biopics* lenken den Fokus verstärkt auf einen einzelnen literarischen Text und bedienen sich nicht mehr eine biographische Perspektive zur Darstellung des *Autors* bzw. der *Autorin* (vgl. Nieberle 2020: 40, in: Hoffman/ Wohlleben 2020). Szenen, in denen historische Schreibtechniken (manuelles oder maschinelles Schreiben) inszeniert sowie Prozesse des Ideenfindens und Niederschreibens ausführlich geschildert werden, sind inzwischen ein gängiges Merkmal des literarhistorischen *Biopics* (vgl. ebd.).

2. Zum Modell der Autorschaft

Biopics verzichten immer häufiger auf eine lineare Wiedergabe historischer Fakten, da eine historisch adäquate Darstellung der Autorenfigur ohnehin nicht möglich ist (vgl. Nieberle 2020: 40, in: Hoffman/ Wohlleben 2020).

In den vergangenen zehn Jahren sind Studien erschienen, die unterschiedliche theoretische Ansätze zur Inszenierung von *Autorschaft* liefern (vgl. Hoffmann/ Wohlleben 2020: 12). Unter Praktiken schriftstellerischer Inszenierung versteht man (in Anlehnung an Gérard Genette und Pierre Bourdieu) alle „paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von *Autorinnen* und *Autoren*, mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen“ (Jürgensen/ Kaiser 2011: 12, zit. nach Hoffmann/ Wohlleben 2020: 12). Filme über Schriftstellerinnen und Schriftsteller sind ein Teilbereich dieser Inszenierungspraktiken (vgl. ebd.). Dokumentarfilme sind nach Hoffmann und Wohlleben (vgl. ebd.: 12) hingegen als Archive literarischer Inszenierungspraktiken zu verstehen, da sie die Selbstinszenierung eines *Autors* bzw. einer *Autorin* – beispielsweise bei Lesungen, Preisverleihungen oder Vorträgen – dokumentieren und für die Nachwelt begreifbar machen. Das „Schauspiel der Autorschaft“ (Wagner-Egelhaaf 2012: 19, zit. nach Hoffmann/ Wohlleben 2020: 12) wird auf der Bühne und insbesondere im Film erst erzeugt. Da die Autorfigur im Film nicht eigenständig, sondern der Gestaltung eines Drehbuches und dessen Umsetzung durch einen Regisseur unterlegen ist, entsteht ein „produktives Spannungsverhältnis“ zwischen Selbst- und Fremdinszenierung (vgl. Hoffmann/ Wohlleben 2020: 12-13).

Die filmische Umsetzung literarischer *Autorschaft* muss nach Nieberle (2020: 29, in: Hoffman/ Wohlleben 2020) mit anderen Untersuchungskriterien erforscht werden als eine textbasierte Literaturgeschichtsschreibung. Je nachdem welches Medium konsumiert wird, unterscheidet sich nicht nur die Narration, sondern auch die Erwartungshaltung des Rezipienten bzw. der Rezipientin an die Erzählung (vgl. ebd.). Denn Kinobesucher haben in der Regel andere Nutzenerwartungen (Wirklichkeitsflucht, Unterhaltung, Information) und Bedürfnisse als Rezipientinnen und Rezipienten, deren Medienkonsum in erster Linie auf Wissensgewinn abzielt. Das heißt, das Medium Film wird (wie andere Mediengattungen) genutzt, um bestimmte temporäre Bedürfnisse zu befriedigen. In der Regel sind es zwei wesentliche, die den Medienkonsum des Menschen steuern: Information und Unterhaltung (vgl. Batinic 2008: 113). Dies besagt der s.g. Nutzen- und Belohnungsansatz (*Uses and Gratification Approach*) (vgl. ebd.). In der Regel ist die Wahl eines bestimmten Mediums „eine

2. Zum Modell der Autorschaft

problemlösungsorientierte Antwort auf die Bedürfnisse und Motive einer Person“ (vgl. Bonfadelli 2004, zit. nach Batinic 2008: 113).

3. Die Biographie

Der Gattungsbegriff setzt sich aus den beiden griechischen Wörtern *bios* (dt. Leben) und *graphein* (dt. schreiben) zusammen und bedeutet „Lebensbeschreibung“ bzw. „Lebensschilderung“ (vgl. Taylor 2002: 46). Den Begriff in seiner ursprünglichen Form hat man erstmals bei Damaskios gefunden, einem neoplatonischen Philosophen der athenischen Schule (vgl. Romein 1948: 14). Im Englischen wurde der Begriff „biography“ erstmals 1683 verwendet (vgl. ebd.). Der englische Biograph und Übersetzer John Dryden benutzte den Begriff „biography“ zum ersten Mal in der Einleitung seiner Übersetzung des Plutarch (vgl. Romein 1948: 14).

Der dem Französischen entnommene Begriff *Biographie* hielt erst im Jahre 1709 Einzug in den Wortschatz der deutschen Sprache und setzte sich gegen griechische (*bios*) und lateinische (*vita*), sowie gegen andere deutschsprachige Bezeichnungen (*Leben*, *Lebensgeschichte*) durch (vgl. Romein 1948: 14, Taylor 2002: 46; Klein 2009: 7). Der Ausdruck *Biographik* ist eine Sammelbezeichnung für verschiedene Formen des „biographischen Schreibens“ (vgl. ebd.). Im Niederländischen wurde der *Biographie*-Begriff vermutlich nicht vor dem 19. Jahrhundert verwendet (vgl. Romein 1948: 14). So ist das erste bekannte Beispiel das Biographische Wörterbuch von Witsen Geysbeek (1821). Bis dahin wurde - in Anlehnung an den lateinischen Begriff „vita“ und dessen Bedeutung als „Lebensbeschreibung“ – das Wort „Leben“ benutzt (vgl. ebd.). Im Jahr 1730 wurde das niederländische Wort „Levensbescrijving“ erstmals in einem Buchtitel verwendet.

Es gibt heute unterschiedliche Definitionen von *Biographie* bzw. „Lebensgeschichte“, was nach Klein (vgl. ebd.) wiederum die Vielseitigkeit und Wandelbarkeit der Gattung verdeutlicht. Ein in Definitionen häufig genanntes Kriterium ist nach Klein (2009: 11) „Wahrheitsgemäßheit“ bzw. auf die Faktizität des Inhaltes, welches jedoch schwer überprüfbar ist. Bei der *Biographie* handelt es sich jedoch nicht um eine kanonische, sondern um eine Gattung, deren Gestalt anhaltend schwankend ist (vgl. Klein 2009: 7). Eine *Biographie* kann lediglich Ausschnitte eines Lebens darstellen und muss als Erzählung über historische Personen nicht von der Geburt bis zum Tod reichen, vielmehr geht es darum, relevante Lebensabschnitte darzustellen (vgl. Klein 2009: 11).

3.1. Geschichte der Biographie in Europa

Die *Biographie* oder Lebensbeschreibung von Menschen ist nicht nur das älteste Genre der Historiographie bzw. der Geschichtsschreibung, sondern auch der Literatur an sich (vgl. Romein 1948: 14). Entstanden ist sie aus dem Bedürfnis nach einer zeremoniellen bzw. geweihten Erinnerung an Verstorbene (vgl. ebd.:15). Die ältesten Formen biographischer Erzählung sind vermutlich Totenklagen, Elegien und Grabesinschriften (vgl. ebd.). Erinnerungen an die Familie, an Stammesväter und Stammeshelden sind in Form von Legenden, Sagen und Epen erhalten geblieben (vgl. ebd.:15).

Bereits in der Antike zeichneten sich in der biographischen Erzählweise eine thematische Trennung zwischen Portraits über Politiker und Künstler ab (vgl. Taylor 2002: 47). Diese Unterscheidung wurde bis in die *Biographik* der Neuzeit getroffen (vgl. ebd.).

Der älteste Biograph, dessen Schriften noch existieren, ist Xenophon (ca. 400 v. Chr.) (vgl. Romein 1948: 14). Er verfasste neben der *Memorabilia Sokrates* auch biographische Epiloge über Politiker und Heeresführer wie beispielsweise Kleon, Brasidas und Niklias, welche jedoch stark an die Lobes- und Leichenreden Isokrates' erinnern (vgl. ebd.: 18). Im Gegensatz zu Isokrates stellte Xenophon die Taten seiner Helden vor deren Tugenden (vgl. ebd.). Auch schenkte er der Charakterschilderung seiner Figuren mehr Aufmerksamkeit als sein Vorgänger (vgl. ebd.). Aristoxenos hegte für seine Figuren entweder starke Sympathien oder Antipathien - erstere ähnelten religiöser Verehrung (vgl. ebd.: 18). Folglich kann festgehalten werden, dass bereits in Athen eine Konkurrenz zwischen dem literarischen und dem wissenschaftlichen Genre der *Biographie* bestand (vgl. ebd.).

Als Begründer der *literarischen Biographie*, in der das Leben des Schriftstellers und Philosophen im Mittelpunkt steht, gilt Aristoxenos (300 v. Chr.) (vgl. Leo 1901, zit. nach Romein 1948: 18). Neben der Lebensbeschreibung in jenem Stil wurden auch *Biographien* geschrieben, die nicht vorgetragen, sondern als reine Lektüre aufgenommen wurden (vgl. ebd.). Es handelt sich um s.g. Gelehrtenbiographien, die unter den Alexandriner Philologen nicht für ein bestimmtes Publikum, sondern für Fachkollegen geschrieben wurden (vgl. ebd.: 18-19). So wurden Vertreter eines bestimmten literarischen Genres, basierend auf Lebensgeschichten und Forschungsergebnissen, zu biographischen Reihen zusammengefügt (vgl. ebd.: 19). Aus diesen

3. Die Biographie

Reihen entwickelten sich nach Romein (1948: 19) später die biographischen Wörterbücher. Ein bekanntes Beispiel ist die im dritten Jahrhundert von Diogenes Laertius geschriebene Reihe *Leben der Philosophen* (vgl. ebd.).

Einen Höhepunkt erreichte die griechische *Biographie* mit Plutarchs *Parallelleben* (ca. 100 n. Chr.) (vgl. ebd.). Erhalten geblieben sind insgesamt dreiundzwanzig Beschreibungen, in denen er das Leben berühmter Griechen und Römer gegenüberstellte und auf bestimmte Ähnlichkeiten verwies (vgl. ebd.: 19). Nicht die Taten seiner Helden (allen voran Theseus und Romulus, den Begründern Athens und Roms), sondern ihre Geisteshaltung und ihr Charakter stehen in Plutarchs Erzählungen im Vordergrund (vgl. ebd.).

Ein weiteres berühmtes Beispiel für die antike *Biographie* sind M.T. Varros (ca. 60 v. Chr.) *Imagines* (vgl. Romein 1948: 21). Diese enthalten insgesamt 700, mit Epigrammen bestückte, Porträts berühmter Griechen und Römer (vgl. ebd.). Den Höhepunkt der römischen *Biographie* stellt wiederum Tacitus *Agricola* dar (vgl. ebd.: 22). Der auch für seine *Historiae* und *Annales* bekannte Verfasser hebt die Trennung von Werk und Persönlichkeitscharakter, welche von Xenophon eingeführt und von Plutarch weiterentwickelt wurde, auf (vgl. ebd.). Die Erzählungen von Tacitus sind chronologisch und beschreiben wichtige Lebensereignisse der Reihe nach (vgl. ebd.: 23).

In der antiken *Biographik* beschriebene Figuren verfügen in der Regel über keine individuellen Merkmale, sondern über wiederkehrende und somit typische, einer bestimmten gesellschaftlichen Rolle entsprechenden, Charakteristiken (vgl. Hiebel 170 ff.; Taylor 2002: 47).

Als älteste Beispiele hierfür gelten die vier kanonisierten, noch im Altertum entstandenen Evangelien (vgl. Romein 1945: 25). Hieronymus (4. Jhdt. n. Chr.) verfasste u.a. eine Lebensbeschreibung des Apostels Paulus (vgl. ebd.). Diese Darstellungen bilden den Übergang zur Hagiographie, einem im Mittelalter weit verbreitetem Genre (vgl. ebd.). Diese Gattung ähnelt jedoch noch den Gedächtnisreden, welche jeweils am Namenstag eines Heiligen vorgetragen wurden (vgl. ebd.). Im Mittelalter entstand das Genre der *vita* bzw. der Lebensbeschreibung von Einsiedlern, Märtyrern und Heiligen (vgl. Romein 1948: 25). Das Leben Jesu als Ideal prägte mittelalterliche Hagiographien und Darstellungen von Märtyrern und Kirchenheiligen (vgl. Taylor 2002: 52). Diese mittelalterlichen Erzählungen wurden häufig in dreiteilig schematisierten Abläufen von Prophezeiung, Versuchung und Überwindung,

3. Die Biographie

Bekehrung und Tugendhaftigkeit wiedergegeben und sollten eine Kräftigung des Glaubens bewirken (vgl. ebd.). Frühe Formen der *vitae* zeichnen sich trotz ihrer unkritischen und kaum differenzierten Darstellung des Helden durch einen gewissen Wahrheitsgehalt aus (vgl. ebd.). Sie beschreiben das alltägliche Leben eines hart arbeitenden und streng gläubigen Menschen (vgl. ebd.). Am Ende der Erzählung widerfährt ihm jedoch in der Regel ein Wunder (vgl. ebd.). Nichtsdestotrotz zeichnen sie sich durch einen nüchternen Erzählstil aus und lassen sich dadurch einfach wiedergeben (vgl. Romein 1948: 25). In späteren Ausprägungen der Gattung verloren die Erzählungen zunehmend an Realitätsbezug (vgl. ebd.: 25-26).

Mit der mittelalterlichen *Biographie* verbreitet sich auch das Ideal des männlichen Genies, dem gottesgleiche Eigenschaften zugeschrieben werden (vgl. Hiebel 1970: 193 f., zit. nach Taylor 2002: ebd.). Lebensbeschreibungen öffentlicher Personen, wie etwa jene von Einhard über *Karl den Großen* oder Joinvilles *Vie de St-Louis* [sic] (1304) über Ludwig IX. von Frankreich, entstanden ebenfalls in dieser Epoche (vgl. ebd.: 26-27). Als weitere im Mittelalter entstandenen Lebensbeschreibungen nennt Romein (vgl. ebd.: 27) *Basilus I.* von Kaiser Konstantin Porphyrogenetos (ca. 925) und das ebenfalls im 10. Jahrhundert entstandene Lexikon von Suida, welchem der Verfasser eine biographische Ergänzung über das Leben der von ihm beschriebenen *Autoren* schildert (vgl. ebd.: 27). Ein herausragendes Werk stellt nach Romein (1948: 27) die von Anna Komnena verfasste *Alexiade* - eine Geschichte über ihre Zeit bzw. das 11. und 12. Jahrhundert - dar, welche gleichzeitig auch eine *Biographie* über ihren Vater, Kaiser Alexios, ist.

Mit dem zunehmenden Individualismus in der Renaissance erlebte die *Biographie* einen neuen Höhepunkt (vgl. Romein 1948: 27; Taylor 2002: 52). Den Auftrieb dieser literarischen Gattung sieht Romein (vgl. ebd.: 27) im aufkommenden Individualismus begründet. Die Produktion biographischer Texte hängt ihm zufolge auch mit gesellschaftlichem Wandel und mit der Entstehung neuer Wertesysteme zusammen (vgl. ebd.: 27-28). In Florenz, einer der florierendsten Großstädte Europas, verbreitete sich das Genre besonders rasch (vgl. ebd.: 29). Hier entstand auch die Künstlerbiographie, die mitunter aus Bewunderung für das Wirken des in Vespignano bei Florenz geborenen Künstler Giotto entstanden ist (vgl. Hiebel 1970: 184). Bald nach Giottos Tod entstand eine Großzahl an Künstler-Viten als neues literarisches Genre (vgl. ebd.). Diese, mit dem zunehmenden Persönlichkeitsbewusstsein, bzw. dem Individualismus, zusammenhängende Bewegung war auch der Initiator der Porträtkunst (vgl.

3. Die Biographie

ebd.). Die Anfänge der Porträtkunst lagen ebenfalls bei Giotto (vgl. ebd.). Das berühmte Bild, welches Dante mit seinem Lehrer Brunetto Latini an der Wand des Bargello in Florenz abbildet, stammt ebenfalls von Giotto (vgl. ebd.). Hiebel (1970: 184) bezeichnet Giotto deshalb als „malenden Biograph Dantes“. Die erste *Biographie* über Dante schrieb, Boccaccio (vgl. Hiebel 1970: 185). Der Kunstschriftsteller und Bildhauer Lorenzo Ghiberti schrieb *Biographien* über bedeutende toskanische Maler die Giotto nachfolgten (vgl. ebd.: 186). Besonders umfassend fallen, wie ebenfalls bereits (in

2.1. Historische Entwicklung des Autorschaftsmodells) erwähnt, die von Giorgio Vasari verfassten *Vite* (1550) aus, in welchen er das Leben bedeutender Maler, Bildhauer und Architekten dokumentiert (vgl. ebd.: 186-187).

Die erste englische *Biographie* behandelt das Leben von Thomas Wolsey, dem ehemaligen – des Verrats beschuldigten – Lordkanzler unter Heinrich VIII. (vgl. ebd.). Sie stammt aus der Feder von George Cavendish und wurde unter dem Titel *Life and Death of Cardinal Wolsey* im Jahre 1541 veröffentlicht (vgl. ebd.).

Weitreichende soziale, politische und kulturelle Umwälzungen und die Entstehung einer bürgerlichen Gesellschaft bescherten der *Biographie* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen erneuten Höhepunkt, der von England ausging (vgl. Romein 1948: 37, zit. nach Taylor 2002: 52). In den Werken von Samuel Johnson und James Boswell wurden erstmals Persönlichkeitsmerkmale und Charaktereigenschaften historischer Personen beleuchtet (vgl. Taylor 2002: 52-53). Johnson richtete als erster Biograph einen pragmatischen Blick auf die biographische Figur und beschrieb ihr Leben nüchtern und realistisch (vgl. Hiebel 1970: 199). In *The Lives of the English Poets* (1781) beschreibt Johnson die Leben und Werk von rund fünfzig Dichtern (vgl. Romein 1948: 39). Zehn Jahre nachdem Johnsons Arbeit ins Deutsche übersetzt wurde, erschien eine *Biographie* über den *Autor* selbst (vgl. Hiebel 1970: 200; Romein 1948: 39). Boswells *Life of Samuel Johnson* (1791) und die 1797 herausgegebene deutsche Übersetzung waren die damals längsten, jemals gedruckten, *Biographien* (vgl. ebd.). Johnsons Schreibstil und die Bezugnahme auf sich selbst als *Autor* kritisiert Donald Stauffer in *The Art of biography in nineteenth century England* (1941) (vgl. Hiebel 1970: 199-200).

3. Die Biographie

Im späten 18. Jahrhundert entstanden vor allem in England *Biographien*, die eine Charakteranalyse des Protagonisten vorlegen (vgl. Romein 1948: 41). Als Beispiele nennt Romein (vgl. ebd.) *Memoirs of the Life and Writings of Thomas Gray* (1775) von Mason und Malones *Life of Dryden*. Erstere beinhaltet eine umfassende Wiedergabe privater Korrespondenzen, mit Hilfe derer der Biograph Rückschlüsse auf die Persönlichkeit Grays zieht. Der Biograph des 18. Jahrhunderts fungiert, wie im Falle Masons, mehr als Sammler von Zeugnissen und Quellen, weniger als Kritiker der portraitierten Person - und ist deshalb Romeins (1948: 42) Ansicht nach mehr Gelehrter als Biograph.

Im 19. Jahrhundert wurden vermehrt umfangreiche wissenschaftliche *Biographien* produziert (vgl. Kornbichler 1989: 24). Schriftstücke als Recherchequellen wurden immer häufiger eingesetzt und private Korrespondenzen methodisch ausgewertet (vgl. ebd.). Die wissenschaftliche *Biographie* verbreitete sich vor allem in Deutschland, England und Frankreich rasch (vgl. ebd.). Dank der sich um die Jahrhundertwende etablierenden Psychoanalyse wurden gesellschaftliche Tabus gebrochen, lebenswichtige Frage öffentlich diskutiert und in weiterer Folge auch in *Biographien* thematisiert (vgl. Kornbichler 1989: 24-25). Als Beispiele für die frühe wissenschaftliche *Biographie* in England nennt Romein (1948: 43-44) John Campells *Lives of the Lord Chancellors of England* und *Johnsons Life of Cowley*. Zu den bedeutendsten deutschen *Biographien* des 19. Jahrhunderts zählen nach Romein (1948: 59) Hayms *Hegel und seine Zeit* (1857), K.F. Chrysanders *Händel* (1858-1867), Diltheys *Leben Schleiermachers* (1870) und Marcks *Kaiser Wilhelm* (1897).

Die *moderne Biographie*, deren Anfänge nach Romein (1948: 63-64; 96, zit. nach Taylor 2002: 55) in der Zeit kurz nach dem ersten Weltkrieg anzusiedeln sind, weist ihm zufolge drei neue Tendenzen des Erzählens auf: erstens sei der Biograph hinsichtlich des Themas unbefangen, zweitens verfüge er über psychologisches Einfühlungsvermögen und drittens werde das Gefühlsleben der portraitierten Person unter Berücksichtigung ihrer Komplexität wiedergegeben. Auch J.F. Otten (1932, zit. nach Romein 1948: 63) konstatiert der modernen *Biographie* ein „Streben nach Wirklichkeit und Sachlichkeit“. Zu den wegweisendsten *Biographien*, die Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden, zählen nach Romein (1948: 76 ff., zit. nach Kornbichler 1989: 30) Lytton Stracheys *Eminent Victorians* (1918), *Goethe* von Emil Ludwig (1919), Stefans Zweig *Drei Meister* und *Ariel ou la vie de Shelly* (1923) von André Maurois.

3. Die Biographie

Mit zunehmender Wissenschaftlichkeit der *Biographie* entwickelten Fachhistoriker einen Widerstand gegen diese Gattung (vgl. Kornbichler 1989: 32). Schriftsteller und Biographen, allen voran Emil Ludwig und Stefan Zweig, wurden ernsthafte Konkurrenten (vgl. ebd.; Scheuer 1979a: 152). Biographen sahen ihre Arbeit nicht nur als wissenschaftliche Tätigkeit, sondern auch als Mittel zur Erfüllung eines politischen Auftrages: der Erschaffung einer „neuen Demokratie“ (vgl. Kornbichler 1989: 32). Ludwig und Zweig wurden beide 1881 geboren, waren jüdischer Herkunft und erzeugten mit ihren Werken eine starke Emotionalisierung der zeitgenössischen Leserschaft (vgl. Scheuer 1979a: 152). Beide *Autoren* reisten viel und zeichneten sich durch eine stark ausgeprägte Weltoffenheit aus (vgl. ebd.). In der 1920 veröffentlichten Trilogie *Drei Meister* skizziert Zweig das Leben und Schaffen der Schriftsteller Balzac, Dickens und Dostojewski (vgl. ebd.; Hiebel 1970: 274). Ludwig hingegen publizierte 1920 eine *Biographie* über *Goethe*, deren 100. Auflage schon bald nach der Erstveröffentlichung erschien und in zwölf Sprachen übersetzt wurde (vgl. Hiebel 1970: 274-275). Die Arbeiten Ludwigs und Zweigs kategorisiert Scheuer (1979: 154) als „biographische Literatur“.

Darüber hinaus richteten sich *Biographien*, die nach dem Ersten Weltkrieg entstanden, nicht mehr ausschließlich an eine Elite, sondern strebten bewusst eine Popularisierung ihres Stoffes an, um möglichst viele Leserinnen und Leser aus unterschiedlichen Bevölkerungsschichten zu erreichen (vgl. Scheuer 1979a: 155). Nach Scheuer (vgl. ebd.: 156) weisen *Biographien* des 20. Jahrhunderts häufig Ähnlichkeiten zum historischen Roman auf, wobei sich insbesondere Zweig gegen einen solchen Vergleich wehrte, da es sich bei der Gattung des historischen Romans um „Geschichtsfälschung“ handle und sich seine Arbeiten im Gegensatz zu diesem durch „Wahrheit“ und „Wissenschaftlichkeit“ auszeichneten (vgl. Zweig 1946: 60, zit. nach Scheuer 1979a: 156).

Die *Biographie* des späten 20. Jahrhunderts hebt hingegen immer seltener Anspruch auf Vollständigkeit und Objektivität in der Darstellung des biographischen Subjekts (vgl. Scheuer 1979b: 91 ff.; Scheuer 1982: 19, zit. nach Taylor 2002: 57). Auch der bis dahin gängigen Heroisierung des Protagonisten wurde ein Ende gesetzt und sein Leben vielmehr als „Heldensturz“ inszeniert (vgl. Romein 1948: 63-69; Scheuer 1979a: 64, 194, zit. nach Taylor 2002: 55). Ziel der Gattung war es nun, mit der seit Beginn des 20. Jahrhunderts aufrechterhaltenen literarischen Tradition, Helden und Mythen zu kreieren, zu brechen (vgl. Scheuer 1979a: 193). Als Beispiele für *Biographien*, die eine Entheroisierung des Protagonisten beabsichtigen, nennt Scheuer (1979a: 194) die Werke Lytton Stracheys, die sich um eine

3. Die Biographie

Vermenschlichung der biographischen Figuren und um eine Verringerung der Distanz zwischen der historischen Figur und dem Leser bzw. der Leserin ihrer *Biographie* bemühen. Parallel zu dieser stilistischen Entwicklung entstanden *Biographien*, die ihre Hauptfigur als „Aufsteiger“ inszenieren (vgl. ebd.). Als Beispiel für eine Darstellung eines s.g. *self-made-man* nennt Scheuer (vgl. ebd.) Emil Ludwigs *Biographien* über Goethe und Napoleon. Als radikalsten Versuch, den Helden zu entwerten, ist Hegemanns *Fridericus* zu sehen (vgl. ebd.: 193). Nicht nur das Heldenbild Friedrichs des Großen wurde darin zerstört, sondern auch das Napoleons (vgl. ebd.).

Die *Biographie* des 20. Jahrhunderts verfolgt zudem einen gesellschaftsbiographischen Ansatz, das heißt Lebensgeschichten werden als Teil eines gesellschaftlichen Prozesses dargestellt (vgl. Scheuer 1979a: 229). Mit Benjamins *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* und Kracauers *Jaques Offenbach und das Paris seiner Zeit* bildete sich in Deutschland eine neue Form der Sozialbiographie (vgl. Kornbichler 1989: 41).

Statt einer linearen Erzählung präsentiert sich die *Biographik* der Gegenwart auch immer häufiger als Faktenaufzählung, literarische Collage oder als assoziativer Essay (vgl. Scheuer 1979b: 93ff., 106, zit. nach Taylor 2002: 57). Auf diese Weise gelingt ihr eine neuartige Synthese zwischen Kunst und Wissenschaft (vgl. Scheuer 1979a: 231; Kornbichler 1989: 41).

Sowohl Historiker als auch Belletristen bedienten sich jedoch weiterhin traditioneller Erzähltechniken des 19. Jahrhunderts (vgl. Scheuer 1979a: 232). So beabsichtigen *Autoren* belletristischer *Biographien* häufig, ein „Seelenporträt“ anzufertigen bzw. in erster Linie die Individualität einer historischen Figur zu erfassen und darzustellen (vgl. ebd.). Lebensgeschichten wurden im 20. Jahrhundert immer öfters aus unterschiedlichen Perspektiven erzählt und erzeugten somit ein widersprüchliches Bild historischer Figuren (vgl. Scheuer 1979b: 93 ff; 106, zit. nach Taylor 2002: 57).

Die Intention, ihrer Arbeit Stilelemente der Belletristik zu verleihen, brachte viele Biographen dazu, die Gattungsbezeichnung „Roman“ zu wählen (vgl. ebd.: 235). Diese Zuordnung sieht Scheuer (1979a: 235) jedoch als problematisch, da die *Biographie* ab dem 20. Jahrhundert viele unterschiedliche Ausprägungen annimmt. Die *Biographie Der kurze Sommer der Anarchie*

3. Die Biographie

(1977)⁴ von Hans Magnus Enzensberger etwa ist vielmehr eine Aneinanderreihung von historischen Fakten, während Hans Fröhlichs *Schubert* (1978), Ludwig Harigs *Rousseau* (1978) und Peter Härtlings *Hölderlin* (1997) stark ausgeprägte Erzählstrukturen haben (vgl. ebd.). Darüber hinaus verfügen die meisten der o.e. *Biographien* (ausgenommen Harigs *Rousseau*) über äußere Merkmale einer wissenschaftlichen Arbeit und beinhalten u.a. eine Auseinandersetzung mit der bisherigen Forschung (vgl. Scheuer (1979a: 238).

Wegen ihrer Erzähltechnik geriet die *Biographie* gegen Ende des 20. Jahrhunderts jedoch zunehmend in Kritik (vgl. Taylor 2002: 61). Siegfried Krakauer und Leo Löwenthal etwa verorten in der deutschsprachigen *Biographik* Parallelen zum bürgerlichen Roman des 19. Jahrhunderts (vgl. ebd.). Nach Krakauer (1990: 195, 197, zit. nach Taylor 2002: 61) und Löwenthal (1990a: 195, 197, zit. nach Tylor: ebd.) rückt die Persönlichkeit der porträtierten Figur in den Hintergrund, da sie lediglich auf ihre nachweisbaren Leistungen „reduziert“ werde. Das Individuum werde als ein dem Allgemeinwohl verpflichteter Bürger dargestellt, wodurch in der biographischen Erzählung die Vorstellung von einer vermeintlich intakten Gesellschaft erzeugt werde (vgl. ebd.). Auch feministische Positionen äußerten Kritik an dieser Erzählweise (vgl. Taylor 2002: 63). Für die deutsche Literaturwissenschaftlerin Anne-Kathrin Reulecke beispielsweise ist das literarische Genre *Biographie* in erster Linie ein Mittel zur Repräsentation und Reproduktion einer „bürgerlich-männlichen Subjektivität“ (Reulecke 1993: 119, zit. nach Taylor 2002: 63).

Grundsätzlich zeichnen sich *Biographien* des 20. Jahrhunderts auch dadurch aus, dass sie die Meinung des *Autors* zu erkennen geben (vgl. Scheuer 1979a: 239). Seine Haltung zur dargestellten Figur lässt sich in der Regel im Vor- oder Nachwort seines Werkes ermitteln (vgl. ebd.). Darüber hinaus kommt der Erzähler immer wieder zum Wort, wenn die erzeugte Spannung aufrechterhalten werden soll (vgl. ebd.). Dass *Autoren* immer wieder zu Wort melden, verleiht der biographischen Erzählung als Gattung wieder eine didaktische Funktion, die sie im Zuge des 19. Jahrhunderts verloren hatte (vgl. ebd.).

Biographien des 21. Jahrhunderts vermitteln häufig eine, bis ins 18. Jahrhundert zurückgehende, *self-made-man*-Ideologie oder bedienen sich des Aschenputtel-Mythos‘ (vgl. Taylor 2002: 55). Privates und Intimes wird nicht selten bewusst zur Schau gestellt (vgl. ebd.). Als bekanntes Beispiel für die Inszenierung von Privatangelegenheiten öffentlicher Personen

⁴ Inhaltsangabe zum Roman, online unter: <https://www.suhrkamp.de/buch/hans-magnus-enzensberger-der-kurze-sommer-der-anarchie-t-9783518368954>, [Stand: 29.7.22].

3. Die Biographie

nennt Taylor (2002: 56) die Clinton/Lewinsky-Affäre, über die Andrew Morton und Monica Lewinsky im Jahr 1999 eine *Biographie* mit dem Titel *Monika's Story* veröffentlichten.

Eine immer verbreitetere Form der biographischen Erzählung stellt der Film dar (vgl. Taylor 2002: 56). Für den Erfolg einer Filmbiographie ausschlaggebend sind nach Taylor (vgl. ebd.) die *performance* bzw. die Vorstellung des Schauspielers, sein Rollenbewusstsein und seine Ähnlichkeiten mit der darzustellenden historischen Person. Der Bekanntheitsgrad der Besetzung ist nicht minder wichtig für die Vermarktung der Filmbiographie (vgl. ebd.). Deshalb werden historische Figuren im *Biopic* häufig von renommierten Schauspielerinnen und Schauspielern verkörpert (vgl. Taylor 2002: 56).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass in der Biographieforschung heute kein Konsens darüber besteht, welche Maßstäbe bzw. inhaltliche und stilistische Kriterien, die Gattung zu erfüllen hat (vgl. Taylor 2002: 65). So weisen neuere Ausprägungen der Gattung wieder vermehrt Ähnlichkeiten zur Belletristik auf, auch wenn der Erkenntnisgewinn des Lesers weiterhin als vordergründig gesehen wird (vgl. Röckelein 1993b: 28, Straub 1998: 150, zit. nach Taylor 2002: 65). Dass sich die *Biographie* heute zunehmend fiktionaler Verfahren bedient, lässt sich insbesondere anhand der Filmgattung *Biopic* (*biographical picture*) veranschaulichen (vgl. ebd.: 67).

3.2. Erzähltechniken der Biographie

Da es sich bei *Biographien* um Erzählungen handelt, wird für die Gattung häufig auch der Begriff „Lebenserzählung“ gebraucht (vgl. Klein 2009: 17). Nach Klein (vgl. ebd.) zählt Narrativität neben Referentialität zu einem der Hauptmerkmale des Genres *Biographie*. Dem Ausdruck „Narrativität“ lässt sich nach Klein (vgl. ebd.) kein klarer Begriff zuordnen, da das Erzählen Untersuchungsgegenstand unterschiedlicher Wissenschaftszweige geworden ist. Narrativ sind Darstellungen, deren Gegenstand eine zusammenhängende Folge bzw. Chronologie von Ereignissen ist (vgl. ebd.: 18). Der Zusammenhang von Ereignissen innerhalb einer Erzählung wird in der Regel von Figuren hergestellt und durch ein Raumzeitkontinuum bestimmt (vgl. ebd.). In biographischen Werken geschilderte Ereignisse sind meist kausal miteinander verbunden bzw. bedingen sich gegenseitig (vgl. ebd.). Die Ereignisabfolge ist nach Klein (vgl. ebd.) häufig an die Darstellung psychologischer Motivationen der Figuren geknüpft. *Biographien* sind daher exemplarisch für narrative Textsorten, fasst Klein (vgl. ebd.: 18) zusammen. *Biographien* setzen sich jedoch nicht nur aus einem rein narrativen Text zusammen, weshalb sie Ähnlichkeiten zu rein literarisch-künstlerischen Erzählungen und Romanen haben. Im Gegensatz zu Erzählungen und Romanen wird die Narration (bzw. die Wiedergabe von Ereignisfolgen) in biographischen Werken nicht durch Figurenrede oder Erzählerkommentare unterbrochen, sondern durch Zitate aus Dokumenten oder durch Überlegungen des Biographen und allgemeinen Hintergrundinformationen (vgl. ebd.: 18). Klein (vgl. ebd.: 19) hält fest, dass auch wissenschaftliche *Biographien* narrativ sind und, dass Narrativität in keinem Widerspruch zu Objektivität und Wissenschaftlichkeit steht. Häufig wägen *Autorinnen* und *Autoren* wissenschaftlicher *Biographien* Informationen ab, diskutieren, argumentieren und produzieren auf diese Weise auch Textsegmente, die nicht narrativ sind (vgl. ebd.). Klein (vgl. ebd.: 18-19) betont, dass „Zuverlässigkeit und Genauigkeit des dokumentarischen Materials“ ausschlaggebend dafür sind, wie narrativ eine *Biographie* insgesamt ausfällt.

Obwohl die *Biographie* als Lebensgeschichte einen Bezug zur Wirklichkeit aufweist und damit zu den nicht-fiktionalen bzw. faktualen Erzählgenres gehört, weist sie auch fiktionale Elemente auf (vgl. Klein 2009: 21). Einerseits zeichnen sich *Biographien*, indem sie von realen Ereignissen im Leben einer historischen Person erzählen, durch einen eindeutig erkennbaren Wirklichkeitsbezug aus, andererseits kommen dabei verschiedene Erzähltechniken zum

3. Die Biographie

Einsatz, die sich nach Klein (vgl. ebd.) auch in literarischen Gattungen finden lassen und aufgrund derer die *Biographie* Ähnlichkeiten zum fiktionalen Erzählgenre aufweist. Klein (2009: 22) beobachtet zudem eine Tendenz zur Hybridisierung der Gattung *Biographie* bzw. zur Überschreitung von Gattungsgrenzen sowie von Grenzen zwischen faktuellem und fiktivem Erzählen. Diese Tendenz lässt sich vor allem bei literarischen und populären *Biographien* sowie in biographischen Erzählungen erkennen, die auf der Bühne, im Rundfunk, in Film, Fernsehen sowie im Internet und in digitalen Medien präsentiert werden (vgl. ebd.).

Die klassische *Biographie*, als ein in die Vergangenheit blickender Prosa-Text, ist ein typisches Medium des kollektiven Gedächtnisses (vgl. Klein 2009: 83). Diese Medien vermitteln Versionen der Vergangenheit und stiften Erinnerung. *Biographien* müssen jedoch zirkuliert, rezipiert und institutionalisiert werden, um als Medium des kollektiven Gedächtnisses wirksam zu werden (vgl. ebd.: 85). Nach Klein (vgl. ebd.) wird die *Biographie* erst in sozialen Kontexten zu einem Medium des kollektiven Gedächtnisses gemacht. Maßgeblich an diesem Entstehungsprozess beteiligt sind ebenfalls mediale Prozesse wie etwa Diskussionen der *Biographie* in Rezensionen oder Fernseh-Interviews; die Aufnahme von *Biographien* in Lehrpläne und Anthologien sowie Bewerbung der *Biographie* in klassischen und modernen Medien (vgl. ebd.: 85). Die *Biographie* ist wirkungsvolles Medium des kollektiven Gedächtnisses und folglich ein „Phänomen gesellschaftlicher Produktion und Aneignung“, schließt Klein (2009: 85).

Historiker wie zum Beispiel Ernst Kantorowicz (1957: 3 ff., zit. nach Taylor 2002: 48) gehen davon aus, dass es sich bei der in einer *Biographie* beschriebenen Figur um einen doppelten Körper handelt: einen realen und einen symbolischen bzw. repräsentativen. In seinem Buch *The King's Two Bodies* bezeichnet er diese, sich voneinander unterscheidenden Körper, als *body natural* und *body politic* (vgl. ebd.). Ein König etwa repräsentiert den Staat und hat somit neben seinen normalsterblichen auch einen übermenschlichen und unsterblichen Körper (vgl. Kantorowicz 1957: 3 ff., zit. nach Taylor 2002: 48). Das heißt, ein König besitzt einen realen und symbolischen Körper, die in seiner Person vereint werden (vgl. ebd.). Daraus schlussfolgert Taylor (2002: 48), dass die Gattung *Biographie* in der Regel nicht nur ein Individuum darstellt, sondern mit dieser Darstellung auch eine bestimmte Idee, Weltanschauung oder einen bestimmten Lebensstil vermittelt (vgl. ebd.).

3. Die Biographie

In der antiken *Biographie* steht die dargestellte Figur im Dienste des Staates bzw. der Öffentlichkeit (vgl. Taylor 2002: 49). Darüber hinaus weist die Figur stark verallgemeinerte Züge auf. Das heißt, die *Biographie* der Antike zeichnet sich durch Typisierung und Rollenhaftigkeit aus (vgl. ebd.). Der antike biographische Körper ist ein theatralischer, der Individuum und Staat vereint (vgl. ebd.). Das von der Rhetorik geprägte öffentliche Leben spielt in der *Biographik* der Antike eine besonders große Rolle (vgl. Bachtin 1989: 28, zit. nach Taylor 2002: 49). So gab es in der biographischen Erzählung keinen Unterschied zwischen Autobiographie und *Biographie*, auch nicht zwischen Individuum und Öffentlichkeit (vgl. ebd.). In der von Aristoteles entwickelten Lehre der Entelechie (gr. entelecheia) trägt der Mensch sein Lebensziel (gr. *telos*) bereits in sich und die Aufgabe der *Biographik* ist es, „diese von Himmelsmächten geschriebene Urschrift zu entziffern“ (vgl. Hiebel 1970: 158 f., zit. nach Taylor 2002: 50). Die Abstammung, das Milieu und die Jugendjahre des beschriebenen Helden werden in der *Biographie* in der Antike kaum berücksichtigt (vgl. ebd.: 50). Stattdessen beginnt die Erzählung meist im Erwachsenenalter der zentralen Figur (vgl. ebd.). Diese Erzähltechnik lässt sich heute auch in der Filmbiographie erkennen (vgl. ebd.). Die Voraussetzung für das Schreiben in der *Biographie* ist meistens das Prestige der dargestellten Figur (vgl. ebd.: 50). So kann Ruhm als Anlass für eine *Biographie* dienen, andererseits wirkt aber gerade eine *Biographie* ruhmfördernd (vgl. ebd.:50).

Wodurch zeichnet sich eine gelungene *Biographie* aus? Nach Romein (1948: 108 f., zit. nach Taylor 2002: 59) soll die beschriebene Figur „(...) nicht nur ‚ein‘ Individuum, sondern eine Persönlichkeit sein“, die etwas Bedeutendes geleistet und Spuren hinterlassen hat. In Anlehnung an Aristoteles' *Poetik* soll nach Romein (ebd.: 109 f.) das Thema und damit das Subjekt einer *Biographie* außergewöhnlich sein. Darüber hinaus muss die Geschichte vollständig bzw. das Leben des Portraitierten abgeschlossen sein (vgl. ebd.). Der Tod hat eine große Bedeutung, denn er ist in der Regel Anlass für das gestiegene Interesse an einer berühmten Persönlichkeit und für die Würdigung ihrer Errungenschaften und Leistungen (vgl. ebd.) Darüber hinaus muss eine gelungene *Biographie* Wissenschaft und Kunst miteinander verbinden, „harmonisch komponiert und gut geschrieben sein“, betont Romein (1948: 9, 175, 182 f. zit. nach Taylor 2002: 60). Laut Georg Simmel (1923: 166, 171 f., 174, 178, zit. nach Taylor 2002: 61) muss es dem Biographen gelingen, nur bestimmte Elemente der historischen Überlieferung auszuwählen und diese zu einem homogenen Ganzen zusammenzufügen, um

eine „*fingierte* historische Schilderung“ (vgl. Simmel 1923: 205, 208, zit. nach Taylor 2002: 50) entstehen zu lassen.

3.3. Modell der Erzählperspektive nach Schmid

Schmid (2014: 121) definiert die Erzählperspektive als ein „*von inneren und äußeren Faktoren gebildete Komplex von Bedingungen für das Erfassen und Darstellen eines Geschehens*“.

Schmid (vgl. ebd.) geht davon aus, dass die Erzählperspektive nicht auf eine bereits konstituierte *Geschichte* angewendet wird, sondern, dass diese die Voraussetzung für eine *Geschichte* ist. Eine *Geschichte* entsteht nach Schmid (vgl. ebd.) erst dadurch, dass ein amorphes, kontinuierliches *Geschehen* selektiert und hierarchisiert wird. Dies gilt neben fiktivem Erzählen auch für faktuales Erzählen, da man nicht von wahren Begebenheiten erzählen kann, ohne aus einer prinzipiell unendlichen Menge an Momenten und Eigenschaften zu wählen, hält Schmid (vgl. ebd.) fest. Schmid (vgl. ebd.) unterscheidet zwischen *Erfassen* und *Darstellen* von Geschehen, da ein Geschehen anders dargestellt werden kann, als es erfasst wurde. Das heißt, der Erzähler einer Geschichte gibt in diesem Fall nicht seine eigene Wahrnehmung, sondern die Wahrnehmung einer oder mehrere Figuren innerhalb der Erzählung wieder (vgl. ebd.: 121). *Erfassen* und *Darstellen* sind nach Schmid (vgl. ebd.: 121-122) charakteristisch für fiktionale Erzählungen und in faktualen Erzählungen nur sehr selten zu verorten. *Erfassen* und *Darstellen* sind unterschiedliche Akte des Erzählens, hält Schmid (vgl. ebd.: 122) fest. Diese Unterscheidung wird in gängigen Modellen zur Erzählperspektive nicht getroffen, hält Schmid (vgl. ebd.) fest.

Wie bereits erwähnt, wird das Erfassen und Darstellen von Geschehen durch äußere und innere Faktoren bestimmt (vgl. Schmid 2009: 122). Diese Faktoren sind unterschiedlichen Parametern, Aspekten oder Facetten zugeordnet, aus denen wiederum Perspektiven entstehen (vgl. ebd.). Es kann zwischen fünf unterschiedlichen Parametern der Perspektive bzw. zwischen *räumlicher*, *ideologischer*, *zeitlicher*, *sprachlicher* und *perzeptiver Perspektive* unterschieden werden (vgl. Schmid 2014: 122 ff.). Unterschiedliche Perspektiven ergeben sich aus individuellen und damit voneinander abweichenden Wahrnehmungen über ein Geschehen (vgl. ebd.). Die *räumliche Perspektive* wird durch den Ort bestimmt, von dem aus das Geschehen wahrgenommen wird (vgl. Schmid 2009: 123).

3. Die Biographie

Die *ideologische Perspektive* umfasst verschiedene Faktoren, die das Verhältnis des Beobachters zum Geschehen bestimmen (vgl. ebd.: 123). Zu diesen Faktoren gehören nach Schmid (vgl. ebd.) Wissen, Denkweise, Werte und geistiger Horizont. Je nachdem wie diese Merkmale ausgeprägt sind, wird sich ein Beobachter auf andere Dinge im Geschehen fokussieren und auf diesen basierend eine Geschichte entstehen lassen (vgl. ebd.: 123). Folglich wird das Erfassen von Wissen bestimmt, fasst Schmid (vgl. ebd.) zusammen.

Die *zeitliche Perspektive* benennt nach Schmid (vgl. ebd.: 124) den Abstand zwischen dem ursprünglichen Erfassen eines Geschehens und den darauffolgenden Prozessen, dem erneuten *Erfassen* und *Darstellen*. Mit „Erfassen“ meint Schmid (vgl. ebd.) sowohl den ersten Eindruck, als auch seine spätere Verarbeitung und Interpretation (vgl. ebd.). Für die zeitliche Perspektive ist nicht nur der Abstand zwischen erstem Erfassen und Darstellen von Bedeutung, sondern auch die unterschiedlichen Phasen der Wahrnehmung (vgl. Schmid 2014: 124, Fußnote. 18).

Eine räumliche Verschiebung des Geschehens geht nach Schmid (2014: 124) mit einer Veränderung der Wahrnehmung und eine zeitliche Verschiebung mit einer Veränderung im Wissen und Bewerten einher (vgl. ebd.). Denn je größer der zeitliche Abstand zu einem Geschehen wird, umso mehr Wissen kann sich der Erzähler über das Geschehen aneignen und es folglich seine Einschätzung des Geschehens bzw. seine Bewertung dessen ändern (vgl. ebd.). Schmid (vgl. ebd.: 125) weist darauf hin, dass für die Perspektive nicht die Zeit als solche, sondern vielmehr ihre Bedeutung als Träger von Veränderungen im Wissen und Bewerten relevant ist.

Der von Schmid (vgl. ebd.) eingesetzte Terminus *sprachliche Perspektive* ist metaphorisch und umfasst die Teilbereiche Lexik, Syntax und Sprachfunktion (und weniger die Morphologie). So kann der Erzähler bei der Wiedergabe von Geschehen Ausdrücke und Intonationen verwenden, die seinem ersten Eindruck über das Geschehen, seinem zu diesem Zeitpunkt gültigen Wissensstand und seiner Bewertung des Geschehens entsprechen bzw. dieses akkurat wiedergeben (vgl. ebd.). Die *sprachliche Perspektive* hat vor allem für nichtdiegetische Erzähler eine besondere Bedeutung. Nichtdiegetische Erzähler können das Geschehen entweder in ihrer eigenen Sprache wiedergeben, in der Sprache einer der erzählten Figuren oder eines bestimmten Milieus (vgl. ebd.). Ob es sich dabei um eine fiktive oder faktuale Erzählung handelt, ist nach Schmid (2014: 125) nicht von Relevanz. Die Sprache wird nicht erst durch den, das Geschehen wiedergebende, Erzähler hinzugefügt, sondern existiert bereits im Wahrnehmungsprozess selbst, also vor der Wiedergabe des Wahrgenommenen (vgl. ebd.: 126).

3. Die Biographie

Folglich ist Sprache auch für das Erfassen des Geschehens relevant, hält Schmid (vgl. ebd.) fest.

Die fünfte und letzte Perspektive, durch welche gemäß Schmid (vgl. ebd.: 126) das Erzählen bestimmt wird, ist die *perzeptive Perspektive* (vgl. ebd.). Mit diesem Begriff meint Schmid (vgl. ebd.) das Prisma, durch welches das Geschehen wahrgenommen wird. Die *perzeptive Perspektive* gibt die Erzählung als Auswahl bestimmter Elemente des Geschehens wieder (vgl. ebd.). Es geht dabei auch um die Frage, wer für die Auswahl verantwortlich ist und wieso bestimmte Elemente für eine Erzählung gewählt wurden oder nicht (vgl. ebd.). Hinsichtlich der *perzeptiven Perspektive* weisen fiktive und faktuale Erzählungen nennenswerte Unterschiede auf (vgl. ebd.). In faktualen Erzählungen gibt der Erzähler seine eigene Wahrnehmung wieder (vgl. ebd.). Während der Wiedergabe kann der Erzähler zwischen dem Erfassen seines früheren Ichs und dem Erfassen seines jetzigen Ichs wählen (vgl. ebd.). Im Unterschied dazu kann der Erzähler eines fiktiven Textes eine andere *perzeptive Perspektive* einnehmen als seine eigene und somit gemäß Schmid (2014: 126) „die Welt durch das Prisma einer Figur darstellen“. Auch kann der Erzähler das Bewusstsein einer Figur beschreiben, ohne ihre *perzeptive Perspektive* zu übernehmen (vgl. ebd.). Die *perzeptive Perspektive* überlappt sich häufig mit der *räumlichen*, aber nicht zwingendermaßen (vgl. ebd.: 126-127). Der Erzähler kann durchaus auch die räumliche Position einer Figur einnehmen, ohne dabei die Welt aus ihren Augen wahrzunehmen (vgl. ebd.). Die Beschreibung des Geschehens aus der *perzeptiven Perspektive* ist häufig, aber ebenfalls nicht zwangsläufig, durch die Wertung und den Erzählstil einer Figur bestimmt (vgl. ebd.: 127). Hinsichtlich ihrer Relevanz für die Entstehung und Konstitution einer *Perspektive* im literarischen Werk reiht Schmid die fünf genannten Parameter wieder folgt ein: (1) *Perzeption*, (2) *Ideologie*, (3) *Raum*, (4) *Zeit* und (5) *Sprache*.

Der Erzähler kann zwischen zwei Arten der Wiedergabe wählen und aus seiner eigenen bzw. der *narratorialen Perspektive*, erzählen oder aus einer *figuralen*, d.h. aus der Perspektive einer oder mehreren erzählten Figuren (vgl. ebd.: 127).

Ein Erzählwerk besteht nach Schmid (2014: 223-225) aus vier verschiedenen Ebenen: aus dem *Geschehen*, der *Geschichte*, der *Erzählung* und der *Präsentation der Erzählung*.

Das *Geschehen* definiert Schmid (vgl. ebd.: 223) als „*amorphe Gesamtheit der Situationen, Figuren und Handlungen, die im Erzählwerk explizit oder implizit dargestellt oder logisch*

3. Die Biographie

impliziert sind“. Folglich bildet das so verstandene Geschehen ein räumlich unbegrenztes und zeitlich unendliche in die Vergangenheit verlängerbares Kontinuum.

Die *Geschichte* hingegen ist das Ergebnis einer Auswahl aus dem *Geschehen* (vgl. ebd.). Diese Auswahl kann auf zwei Arten erfolgen, um die Unendlichkeit des Geschehens in eine begrenzte und damit erfassbare Gestalt zu bringen. So werden im Rahmen von Geschichten entweder bestimmte *Geschehensmomente* (Situationen, Figuren, Handlungen) oder bestimmte *Qualitäten* aus der unendlichen Menge an gewählten *Geschehensmomenten* ausgewählt (vgl. ebd.: 223). Die *Geschichte* umfasst nach Schmid (vgl. ebd.: 224) die im Text explizit angeführten Sachverhalte, und damit auch qualifizierte Situationen, Figuren und Handlungen. Sachverhalte werden nur dann in eine Geschichte aufgenommen, wenn sie durch im Text erläuterte Qualifizierungen konkretisiert werden (vgl. ebd.: 224). Situationen, Handlungen und Qualitäten, die implizit bleiben, bleiben nach Schmid (vgl. ebd.) vorläufig in den nicht gewählten Geschehensmomenten.

Die dritte Ebene, die Erzählung, ist das Ergebnis der *Komposition*, in welcher Geschehensmomente strukturiert werden (vgl. ebd.: 224). Die *Komposition* besteht aus zwei wesentlichen Verfahren, aus der *Linearisierung* des zur Geschichte simultanen Geschehens und der *Permutation* der Segmente der Geschichte (vgl. ebd.). Die vierte Ebene eines Erzählwerkes ist die *Präsentation der Erzählung* (vgl. ebd.: 224). Die *Präsentation* bildet eine Phäno-Ebene, das heißt, sie ist als einzige der vier Ebenen empirisch beobachtbar (vgl. ebd.).

Das Erzählen einer Geschichte setzt die Auswahl einzelner Geschehensmomente (Situationen, Figuren und Handlungen) samt deren Eigenschaften voraus (vgl. Schmid 2009: 227). Im Gegensatz zum Geschehen, in welchem gemäß Schmid (vgl. ebd.) die Vergangenheit unendlich verlängerbar und in die Zukunft offen ist, hat die Geschichte Anfang, Ende und einen bestimmten Konkretisierungsgrad.

Aufgrund der unendlichen Zerkleinerbarkeit des Geschehens kann die Geschichte dieses nicht eins zu eins abbilden und muss sich daher auf bestimmte Geschehensmomente beschränken (vgl. ebd.: 232). In einer Geschichte werden Momente immer nur mit wenigen Eigenschaften konkretisiert. Der Erzähler steuert den Prozess des Konkretisierens und kann dabei auf unterschiedliche Verfahren zurückgreifen (vgl. ebd.: 233). Schmid (vgl. ebd.) unterscheidet zwischen vier Verfahren zur Konkretisierung von Geschehnissen: der Zerlegung von

3. Die Biographie

Zustandsveränderungen in immer kleinere Schritte; der „inneren Zerkleinerung“ einer Situation oder Figur in immer weitere Teile; der Bestimmung eines Geschehensmoment durch eine immer größere Menge von Eigenschaften; und der äußeren Kontextualisierung eines Geschehensmoments (vgl. ebd.: 233).

Der Leser einer Geschichte ist aufgefordert, diese auch als Position des Erzählers (bzw. dessen getroffenen Auswahl an bestimmten Momenten) und als *Negation* zu verstehen (vgl. ebd.: 236). *Negation* bedeutet in diesem Fall, dass andere Möglichkeiten der Wahl abgewiesen werden. Bei der Selektion sind nach Schmid (vgl. ebd.) mindestens drei Modi der Negation zu unterscheiden. Der erste Modus der Negation ist die s.g. *Nicht-Auswahl von Geschehensmomenten und Eigenschaften, die für die Geschichte irrelevant sind* (vgl. ebd.: 236). Der zweite Modus der *Negation* zeigt sich darin, dass eine Geschichte zunächst bestimmte Sinnlinien enthält, denen jedoch nicht zu folgen ist, und sich dadurch der ursprünglich angenommene Sinn der Geschichte nicht mehr erschließt (vgl. ebd.: 237). Den dritten Modus bezeichnet Schmid als *aufzuhebende Negation* (vgl. ebd.). Dieser Modus betrifft nicht gewählte Momente, die dennoch zur Geschichte gehören, da sie eine Lücke schließen und damit den Sinn der Geschichte wiederherstellen (vgl. ebd.). Damit dies möglich ist, muss der Leser die vom *Autor* vorgenommene *Negation* aufheben und diese entsprechend der Hinweise und Andeutungen im Text „reaktivieren“, erklärt Schmid (vgl. ebd.: 237).

In einer Geschichte können mehrere Episoden gleichzeitig stattfinden (vgl. ebd.: 238). Das gleichzeitig Stattfindende muss nach Schmid (vgl. ebd.: 238) in der Literatur in einer temporären Sequenz dargestellt werden. Diese Linearisierung des Simultanen ist nach Schmid (vgl. ebd.) ein notwendiges Verfahren, welches wiederum die Transformation der Geschichte zur Erzählung bedingt (vgl. ebd.).

Die Linearisierung von mehreren, in einer Geschichte gleichzeitig ablaufenden Handlungen, zu einer Erzählsequenz und die Änderung der in der chronologischen Ordnung aufeinanderfolgenden Sequenzen lässt aus unterschiedlichen Teilen der Geschichte eine sinnstiftende Abfolge entstehen. Die Linearisierung bringt immer einen Wechsel der zeitlichen Perspektive mit sich (vgl. ebd.: 241). So kann der Erzähler vom erreichten Punkt der Erzählachse zu einem früheren Zeitpunkt zurückkehren, um Ereignisse zu erzählen, die sich gleichzeitig zum eben Erzählten zugetragen haben (vgl. ebd.).

3. Die Biographie

Eine medial noch nicht manifestierte Erzählung wird zunächst sprachlich bzw. in der Sprache einer spezifischen Kunstgattung präsentiert (vgl. Schmid 2009: 242). Nach Schmid (vgl. ebd.) kommt in der Verbalisierung die sprachliche *Perspektive* zum Ausdruck. Wenn der Erzähler eine Geschichte präsentiert, hat er die Wahl zwischen verschiedenen Stilen (vgl. ebd.). Er kann dabei lexikalische Einheiten und syntaktische Strukturen verwenden, die seinem eigenen Stil entsprechen und somit einen eigenen narratologischen Standpunkt einnehmen oder sich, je nach sprachlicher Kompetenz, an die Welt des Geschehens in seiner Geschichte anpassen und die Erzählung in der Sprache einer oder mehrere Figuren präsentieren, bzw. figural präsentieren (vgl. Schmid 2009: 242). Sowohl äußere als auch innere Reden gehören zum Geschehen (vgl. ebd.). Figurenreden und Erzählungen von sekundären Erzählern durchlaufen nach Schmid (vgl. ebd.) denselben Transformationsprozess wie die Erzählung des primären Erzählers.

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

Die Bezeichnung *Biopic* ist eine Abkürzung des englischen Begriffs *biographical picture* und bedeutet Filmbiographie (vgl. Nieberle 2008: 1). Der Begriff wurde erstmals 1951 in der US-Zeitschrift *Variety* verwendet und hat sich über den englischen Sprachgebrauch hinaus durchgesetzt (vgl. Taylor 2002: 20).

Biopics sind Filme, die sich historischer und nichtfiktionaler Textvorlagen (literarischer Autobiographien und *Biographien*) bedienen und diese als dramatische Erzählung⁵ neu inszenieren und rekonstruieren (Taylor 2002: 12). Das Genre bewegt sich in einem Spannungsfeld zwischen Fiktion und Nichtfiktion (vgl. ebd.).

Nach Custen (1992: 5) sind *Biopics* Filme, die das Leben einer namentlich genannten, historischen Person der Vergangenheit oder Gegenwart darstellen. Diese Darstellung muss nicht das gesamte Leben eines Menschen umfassen, sondern kann sich auf einzelne, für die Nachwelt relevante, Etappen fokussieren (vgl. Custen 1992: 6). Im Zentrum der Handlung stehen meist Personen, die durch ein herausragendes Talent zu Anerkennung und Ruhm gelangt sind (vgl. ebd.: 6-7). Dadurch, dass sich die Handlung auf das Leben einer zentralen Persönlichkeit konzentriert ist es nicht mit dem Genre Historienfilm gleichzusetzen, welches in der Regel ein bestimmtes faktuales Ereignis schildert (vgl. Taylor 2022: 22).

Das literarhistorische *Biopic* ist eine Subgattung des Genres *Biopic* (vgl. Nieberle 2004: 115). Diese Filmgattung erzählt von Ereignissen und Persönlichkeiten der Literaturgeschichte und schreibt aufgrund ihrer formalen Beschaffenheit massenmediale Literaturgeschichte (vgl. Nieberle 2004: 115). Gleichzeitig erschaffen sie einen filmisch vermittelten literarischen Kanon und lassen aus *Autorinnen* und *Autoren* (filmische) Ikonen werden, die sich im kulturellen Gedächtnis manifestieren (vgl. ebd.).

⁵ Genette (1994: 15 f., zit. nach Taylor 2002: 12) unterscheidet die Erzählung (engl. plot, franz. récit) von der Geschichte oder Handlung (engl. story, franz. histoire) und der Narration. Die Handlung ist ein chronologischer, sich auf einen bestimmten Ort und eine bestimmte Zeit beschränkter und aus kausalen Zusammenhängen bestehender Inhalt, der in einem narrativen Text konstruiert wird (vgl. ebd.). Mit Narration ist der formale und stilistische Prozess des Erzählens gemeint (vgl. ebd.). Erzählung bzw. plot bezeichnen (als Zwischenstufe zwischen Narration und Geschichte) die Anordnung und Struktur des Geschehens (vgl. Genette 1994: 15 f., zit. nach Taylor 2002: 12).

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

Biopics über *Autorinnen* und *Autoren* werden aus ökonomischen Gründen meistens an Jahrestagen oder Jubiläen veröffentlicht (vgl. Nieberle 2020: 31). Denn die auf eine Jubilarin oder einen Jubilar gerichtete Aufmerksamkeit begünstigt nicht nur den Vertrieb von Neuausgaben derer literarischen Werke, sondern auch den Verkauf von Kinokarten (vgl. ebd.). Sowohl der Literaturbetrieb als auch die Film- und Fernsehindustrie profitieren also von Gedenkfeiern und Jubiläen, die das Werk einer Künstlerin oder eines Künstlers in Erinnerung rufen sollen (vgl. ebd.: 31-32). Nicht zuletzt fordern und fördern literarische Filme die Erinnerungsleistung des Kinopublikums (vgl. ebd.: 32).

Filmbiographien bzw. *Biopics* zählen heute zu den kostspieligeren Filmproduktionen Hollywoods und werden meistens mit großem Aufwand realisiert (vgl. Nieberle 2008: 28). Die Häufigkeit und Regelmäßigkeit, mit der sie produziert und konsumiert werden, sind nach Nieberle (vgl. ebd.) ein klares Indiz dafür, dass die Popularität des Genres ungebrochen ist. Das gilt auch für dessen Subgattung, die literarhistorische Filmbiographie (vgl. ebd.). Ein bekanntes Beispiel hierfür ist *Shakespeare in Love* (1998), die problemlos an den Erfolg zahlreicher Shakespeare-Adaptionen der vorangegangenen Jahre anknüpfen konnte (vgl. Burt 1998: zit. nach Nieberle 2008: 28).

Nach Taylor (2002: 21-22) weist das *Biopic* keine spezifische, für das Genre typische Bildsprache auf, sondern greift auf unterschiedliche Erzähltechniken und Stilrichtungen zurück. Auch darin unterscheidet es sich von Gattungen wie Western, Gangsterfilm oder *film noir*, die jeweils eine genrespezifische Ikonographie aufweisen.

Moderne *Biopics* wie die literarhistorische Filmbiographie nähern sich in ihrer Erzählweise und Ästhetik immer mehr an Subgenres des Spielfilms an, wie etwa den Musical-Film, die Liebeskomödie, das Melodram oder den *film noir* (vgl. Nieberle 2008: 24). Bei dem *Biopic* und insbesondere bei der Subgattung literarhistorische Filmbiographie handelt es sich daher um ein hybrides Filmgenre (vgl. ebd.).

Aufgrund des biographischen Rahmens, in dem sich die Handlung bewegt und aufgrund der meist darin behandelten Themen wie Identitätssuche und Persönlichkeitsentwicklung stellt es in seiner Struktur und Erzählweise einen starken Bezug zum Melodrama her (vgl. Taylor 2002: 21). Die Theatergattung Melodrama, als „gleichzeitige oder abwechselnde Verwendung von Sprachstimme und Musik in einer szenischen Darbietung“, wurde mit der Verbreitung des

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

Films für die Leinwand adaptiert (vgl. J. Bratton et al 1994., zit. nach Burdorf et al. 2007: 488-489). Im Mittelpunkt des Hollywood-Melodramas stehen Helden und Schurken, Kämpfe und der Sieg des Guten über das Böse (vgl. ebd.). Häufig erzählt es von Frauenschicksalen (vgl. ebd.). Heldinnen, die an emotionalen Konflikten leiden und versuchen, soziale, moralische und ökonomische Zwänge zu bekämpfen (vgl. ebd.). Hollywood-Melodramen mit Frauen in der Hauptrolle sind inhaltlich häufig von Gewalt und Sentimentalität geprägt (vgl. ebd.). Einen steigenden Trend zu melodramatischen *Biopics* über Frauen, insbesondere Autorinnenfiguren beobachtet auch Sigrid Nieberle (2020: 33). Als Beispiel für melodramatische literarhistorische *Biopics* nennt Nieberle (vgl. ebd.) u.a. die Filme *Colette* (2018) und *Mary Shelley* (2018), die – neben *Becoming Jane* (2007) – in der vorliegenden Arbeit analysiert und hinsichtlich der Inszenierung realhistorischer *Autorinnen* als Heldinnen im Film untersucht werden.

4.1. Geschichte des Biopics

Das Genre *Biopic* (*biographical picture*) lässt sich nur schwer ohne Verweis auf die *Biographie* in anderen Medien, insbesondere in der Literatur, erfassen (vgl. Taylor 2002: 25).

Vor der Verbreitung und Etablierung des Films waren es Zeitungen, die über das Weltgeschehen informierten (vgl. Custen 1992: 6). Mit der Entwicklung der Photographie um 1800 war es erstmals möglich, Printmagazine mit Halbtonbildern zu versehen (vgl. ebd.). Die in Printmedien abgedruckten Zeichnungen wurden nach und nach durch Photographien ersetzt (vgl. ebd.). Die Entwicklung der Photographie war aber auch für die Unterhaltungsbranche von großer Bedeutung (vgl. ebd.). Umgekehrt wurden Schlagzeilen und aktuelle Nachrichten als Informations- und Inspirationsquelle für biographische Filme genutzt (vgl. ebd.).

Filme, die historische Ereignisse und Personen darstellen, gab es bereits zu Beginn der Kinogeschichte (vgl. Taylor 2002: 26). 1895 erschien der 18-sekündige, von Thomas Edison produzierte, Kurzfilm *The Execution of Mary, Queen of Scots* (vgl. ebd.) Der Film besteht zwar aus nur einer einzigen Einstellung, beinhaltet aber einen der ältesten Spezial-Effekte der Filmgeschichte, den s.g. *Stopp-Trick*⁶. Bei diesem Verfahren wurde die Kamera während der

⁶ Stopp-Trick. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:stopptrick-1895>, [Stand: 30.11.21].

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

Aufnahme angehalten, um Änderungen im Bild vorzunehmen, beispielsweise Gegenstände zu entfernen oder hinzuzufügen, um dann weiterzufilmen.

Schon bald nach der ersten öffentlichen Filmvorführung durch die Lumière-Brüder im Jahr 1896 entwickelte sich der historische Film zu einem renommierten Genre (vgl. Taylor 2002: 26). 1899 drehte George Méliès *Tableaus*⁷ über die noch un abgeschlossene Dreyfus-Affäre (*L'affaire Dreyfus*) (vgl. Thompson/ Bordwell 1994: 16, zit. nach Taylor 2002: 26). Ebenfalls zu den Vorläufern des *Biopics* zählen filmisch inszenierte Passionsspiele, in denen das Leben Christi in mehreren, aufeinander folgenden *Tableaus* dargestellt wird (vgl. Taylor 2002: 26-27). Das erste als Film produzierte Passionsspiel wurde 1897 realisiert (vgl. Musser 1990: 209 ff., zit. nach Taylor 2002: 27). In filmischen Passionsspielen stehen religiöse Fragen im Vordergrund, weshalb diese nach Taylor (2002: 27) keine biographischen Erzählungen im engeren Sinne sind. Filmbiographien in der Länge eines Spielfilms entstanden um 1900, in der Zeit, als Filme narrative Strukturen annahmen (vgl. Taylor 2002: 27). Im Jahr 1909 wurden von der *American Vitagraph Company* mehrere Filme über George Washington und Napoleon produziert (vgl. ebd.). Im selben Jahr wurde der biographische Stummfilm *Molière* veröffentlicht (vgl. ebd.). Biographische Filme sollten nicht nur unterhalten, sondern in erster Linie Wissen vermitteln (vgl. ebd.). So entwickelte sich das *Biopic* bereits zu Beginn der s.g. *Goldenen Ära* des Hollywood-Kinos (zwischen 1930 und 1950) zu einem wirkungsstarken Medium, das zur Entstehung und Aufrechterhaltung von öffentlicher Geschichte (*public history*) beitrug (vgl. Custen 1992: 2). Die Filmbiographie sollte eine Alternative zu historischen Texten und Dokumenten bieten und wurde besonders im goldenen Zeitalter des Hollywood-Kinos nicht nur als wichtige Informationsquelle und Alternative zu Schriftmedium betrachtet, sondern von vielen Zusehern auch dafür geschätzt, dass es deren Einschätzung und Auffassung von Wirklichkeit abbildete und somit bestätigte (vgl. ebd.).

Historisch gesehen, bildeten sich im 19. Jahrhundert zwei Tendenzen der Gattung (vgl. Taylor 2002: 27). In der ersten, „klassischen Phase“ des *Biopics*, dominierten Themen wie Persönlichkeitsentwicklung und Emanzipation (Lyotard 1999, zit. nach Taylor 2002: 27). Protagonistinnen und Protagonisten überwinden zum Wohl der Allgemeinheit Hindernisse und Konflikte und gehen aus diesen Kämpfen schließlich als Heldinnen und Helden hervor (vgl. ebd.: 27-28). Bis in die 1940er-Jahre ähnelten biographische Filme der *Heldenerzählung* (vgl.

⁷ Tableau. In: Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/t:tableau-1225>, [Stand: 30.11.21].

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

ebd.). Als Meilenstein in der Geschichte des Genres gilt der Film *La reine Elisabeth* (1912) mit Sarah Bernhardt in der Titelrolle (vgl. ebd.). Ein Beispiel für frühe deutschsprachige Filmbiographien ist der Film *Richard Wagner* (1913)⁸ von Carl Froelich, der anlässlich des 100. Geburtstags des Komponisten produziert wurde (vgl. ebd.).

Auch in Frankreich erfreute sich das *Biopic* großer Beliebtheit (vgl. ebd.). Die von Abel Gance (1889-1981) realisierten Filme *Napoléon* (1927) und *Un grand amour de Beethoven* (1936) erwiesen sich als große Publikumserfolge (vgl. ebd.).

Im Hollywood-Kino der 1930er-Jahre entwickelte sich ein neuer Trend des Geschichtenerzählers, weshalb vermehrt Gangster-Filme mit biographischem Hintergrund entstanden (vgl. ebd.: 29). Ein frühes Beispiel hierfür ist der Film *Little Caesar* (1930), welcher den rasanten Aufstieg und Fall eines machtstrebenden und selbstsüchtigen Ganoven beschreibt (vgl. ebd.: 29). Aufgrund der 1934 erfolgten Verschärfungen der Zensur mussten Hollywood-Studios ihre Produktionen legitimieren (vgl. ebd.). Das *Biopic* erschien daher als geeignetes Mittel, um den pädagogischen Nutzen von Filmen hervorzuheben und auf diese Weise das angeschlagene Image Hollywoods wiederherzustellen. Entscheidend für die Weiterentwicklung des Genres waren William Dieterles Filme *The Story of Louis Pasteur* (1936) und *The Life of Emile Zola* (1937) (vgl. Taylor 2002: 30). Sie schildern den unerbittlichen Kampf eines Außenseiters für Gerechtigkeit und Fortschritt in Politik und Wissenschaft (vgl. ebd.: 30).

Nostalgie erzeugen die Musiker- und Kostümfilm der 1930er- und 1940er-Jahre, die in Österreich und Deutschland gedreht wurden (vgl. Taylor 2002: 31). Dazu gehören Carl Froelichs Filmportrait über Tschaikowski mit dem Titel *Es war einmal eine Ballnacht* (1939) und Karl Hartls *Wen die Götter lieben* (1942), welcher das Leben und Werk von W.A. Mozart schildert (vgl. ebd.). Der ebenfalls von Hartl realisierte Film *Reich mir die Hand, mein Leben* erzählt vom bewegten Leben Ludwig van Beethovens (vgl. ebd.: 32). Einen Höhepunkt erreichte die Reihe nostalgischer *Biopics* mit Ernst Marischkas *Sissi*-Filmen, welche den Aufstieg der bayrischen Prinzessin Elisabeth zur österreichischen Kaiserin nacherzählen und Schauspielerinnen Romy Schneider zum internationalen Durchbruch verhelfen (vgl. ebd.: 32). Trotz des spektakulären Erfolges der Filme sollte es noch viele Jahre dauern, bis Schneider als Charakterdarstellerin anerkannt wurde.⁹

Die zweite, moderne, Phase des *Biopics* begann nach dem zweiten Weltkrieg und hielt bis in die 1980er-Jahre an (vgl. Taylor 2002: 32). Trotz neuer, technischer Möglichkeiten wurden

⁸ Inhaltsangabe zum Film, online unter: <http://oe1.orf.at/programm/20150106/371862/Oe1-extra>, [Stand: 1.12.21].

⁹ Portrait über Romy Schneider, online unter: <https://orf.at/stories/3233290/>, [Stand: 1.12.21].

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

zunächst weiterhin mythische und märchenhafte Erzählelemente eingesetzt (vgl. ebd.). Insbesondere Helden- und Erlösungsmythologien waren ein wiederkehrendes Thema (vgl. ebd.). Im Gegensatz zum „klassischen“ *Biopic* handeln diese Filme oftmals auch von extremen und polarisierenden Charakteren (vgl. ebd.). Als frühes Beispiel für diese Tendenz gilt Orson Welles' Film *Citizen Kane* (1941), der das Leben eines US-Amerikanischen Zeitungsmagnaten schildert und Stil einer Nachrichtensendung wiedergibt (vgl. Taylor 2002: 33). Filmbiographien, die während und nach des Zweiten Weltkriegs entstanden, haben meist einen kritischen, pessimistischen und teilweise auch ironischen Grundtenor (vgl. ebd.). Dieser neue Erzählstil ist soziohistorisch und kulturgeschichtlich bedingt, und wurde primär durch den Zweiten Weltkrieg, Holocaust und Beginn des nuklearen Zeitalters hervorgerufen (vgl. ebd.). Nicht nur Themen, sondern auch Figurendarstellungen änderten sich zunehmend. Während bis in die 1940er-Jahre hauptsächlich Figuren des Adels und der Monarchie als Protagonisten US-Amerikanischer Produktionen auftraten, standen in den 1950er- und 1960er-Jahren vermehrt Künstler, Entertainer und Sportler im Zentrum der Handlung (vgl. Custen 1992: 248-257, zit. nach Taylor 2002: 34). Während Hauptfiguren klassischer *Biopics* der gesellschaftlichen Elite zuzuordnen sind, treten in neueren Filmen vermehrt Persönlichkeiten auf, die dem Publikum bereits aus anderen Medien bekannt sind und dadurch greifbarer erscheinen (vgl. Taylor 2002: 34). Die nach dem Zweiten Weltkrieg wachsende Unterhaltungsindustrie in den Vereinigten Staaten besetzte *Biopics* mit Stars, die bereit eine große Popularität genossen (vgl. Miller 1983: 7 f., zit. nach Taylor: ebd.). Mit Biographien über Künstlerinnen und Künstler erfuhr das Genre in den 1950er-Jahren einen weiteren Höhepunkt (vgl. Taylor 2002: 35). Zu den bekanntesten Filmen dieser Zeit zählen *Moulin Rouge* (1952), welcher das Leben Henri de Toulouse-Lautrecs zum Inhalt hat, und *Lust for Life* (1956), der das schicksalhafte Leben Vincent van Goghs beschreibt (vgl. ebd.: 35). Zum Paradebeispiel für das *Biopic* wurde bald darauf *The Glenn Miller Story* (1954) mit Hollywood-Star James Stewart in der Hauptrolle (vgl. ebd.). Der Film erzählt den Werdegang des berühmten US-amerikanischen Jazz-Posaunisten, Arrangeurs und Komponisten.

In den Filmen der 1950er-Jahren wurde die Figurendarstellung differenzierter und Probleme wie Alkoholismus und Drogenabhängigkeit nicht mehr ausgeklammert (vgl. Miller 1983 et al., zit. nach Taylor 2002: 34). Im Vergleich zu früheren Filmen, in denen die Hauptfigur ihre Probleme überwindet und dadurch einen positiven Entwicklungsprozess erlebt, fehlt es Figuren der nach 1950 entstandenen *Biopics* meist an Zuversicht (vgl. ebd.: 34-35). Der Tod rückt in

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

den Vordergrund, Angst und Pessimismus bestimmen die Figurencharakterisierung (vgl. ebd.). Beispiele für diesen Erzählstil sind die Filme wie *Love Me or Leave Me* (1955), der die Alkoholsucht Ruth Eittings thematisiert, oder *Lady Sings the Blues* (1972), welcher die Drogenabhängigkeit der berühmten Billy Holiday aufgreift.

In den 1960er- und 1970er Jahren erfährt das Genre weitere inhaltliche und formale Neuerungen (vgl. ebd.: 34). In Francesco Rosis *Salvatore Giuliano* (1961) etwa zeichnet sich die Titelfigur durch Abwesenheit aus. Auch treten in dieser Ära erstmals dubiose und berüchtigte Figuren in Erscheinung (vgl. ebd.). Ein Beispiel hierfür ist der Film *Stavisky* (1974) von Alain Resnais, der von einem Betrüger erzählt, dessen Straftaten politische Konsequenzen hatten und als die *Stavisky-Affäre* in die Geschichte eingingen. Auch Verbrecher-Filme wie *Bonny und Clyde* (1967) zeichnen sich durch ambivalente Hauptfiguren aus (vgl. Taylor 2002: 37).

In den 1980ern waren biographische Filme bereits fester Bestandteil der US-Amerikanischen Kinoproduktion (vgl. ebd.: 37). *Coal Miner's Daughter* (1980) von Michael Apted und *Raging Bull* (1980) von Martin Scorsese wurden große Publikumserfolge (vgl. ebd.). International und kommerziell erfolgreich war auch der von den Kritikern gelobte und Oscar-prämierte Film *Amadeus* (1984)¹⁰ von Milos Forman. Mozart wird als exzentrische Figur dargestellt und gibt neben seiner Genialität als Komponist auch allerhand negative Eigenschaften preis (vgl. ebd.). Von seinen Widersachern wird er als „verwöhnt“ und „vulgär“ gesehen. Abscheuerregend wirkt der Protagonist eines ebenfalls von Forman produzierten Filmes *The People vs. Larry Flynt* (1996). Filme mit einem positivem Grundtenor, wie etwa *Ghandi* von Richard Attenborough (1982) bilden in den 1980ern die Ausnahme (vgl. ebd.: 37-38).

Die Ausdifferenzierung des klassischen *Biopics* bewirkte auch, dass zuvor vernachlässigte Themen und Figuren aufgegriffen wurden (vgl. ebd.: 38). So wurden in den 1980ern wieder mehr Frauenschicksale beschrieben, wie etwa in Paul Leducs Film *Frida – naturaleza viva* (1984). Auch politische Themen wurden in diesem Jahrzehnt vermehrt aufgegriffen, wie beispielsweise in *Die weiße Rose* (1982), einem Film, der die Widerstandsbewegung der Geschwister Hans und Sophie Scholl gegen den Nationalsozialismus schildert.

¹⁰ Trailer zu *Amadeus* (1984) von Milos Forman, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=r7kWQj9FCGY>, [Stand: 4.12.21].

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

Im Fokus vieler in den 1990er-Jahren entstanden Filme stehen Künstler-Figuren wie etwa Pablo Picasso oder Jean-Michel Basquiat (vgl. ebd.: 39-41). Auch zahlreiche Shakespeare-Adaptionen wurden in dieser Zeit veröffentlicht (vgl. ebd.: 41). Dieser Trend war von Kenneth Branagh und seinem Film *Henry V* (1989) in Gang gesetzt worden (vgl. ebd.). Auch Shakespeares Förderin, Queen Elizabeth I, wurde mehrfach filmisch portraitiert (vgl. ebd.) Der Film *Elizabeth* (1998) mit Kate Blanchett in der Hauptrolle beschreibt die jungen Jahre der Königin. Shakespeare selbst erscheint als „ironisierte und entmythisierte“ Figur (vgl. Taylor 2002: 41) im Preisgekrönten *Biopic Shakespeare in Love* (1998).

Ein weiteres Merkmal neuerer Filmbiographien ist, dass sie historische Quellen wie beispielsweise Original-Filmaufnahmen¹¹ rekonstruieren und mit fiktionalen Elementen kombinieren (vgl. Taylor 2002: 44). Dieser Technik bedienen sich die historisch-biographischen Filme von Oliver Stone, wie etwa *The Doors* (1990), *JFK* (1991) und *Nixon* (1995) (vgl. ebd.). In den 1990er-Jahren lässt sich zudem eine Abkehr von der chronologisch erzählten Filmbiographie und eine steigende Tendenz zu einer sich zwischen Illusion und Authentizität bewegendem Filmgattung beobachten (vgl. ebd.).

Anfang der 2000er-Jahre gewann die Filmbiographie wieder an Aktualität und Popularität und gilt inzwischen als fester und finanziell lukrativer Bestandteil des Hollywood-Kinos (vgl. Nieberle 2008: 1). Als Protagonisten dienen heute vielschichtige und exzentrische Persönlichkeiten wie zum Beispiel Unternehmer und Luftfahrtpionier Howard Hughes, Forscher Alfred Charles Kinsey, Liedermacher Cole Porter oder Musiklegenden Ray Charles und Bob Dylan (vgl. ebd.). Neben Musikern und bildenden Künstlern werden auch namhafte Dichter und Schriftsteller immer häufiger in *Biopics* portraitiert (vgl. ebd.). Jacob und Wilhelm Grimm, Hans Christian Anderson, Jane Austen, Truman Capote, Silvia Plath und Beatrix Potter gehören zu den Helden und Heldinnen jüngst verfilmter Biographien und Romanvorlagen (vgl. ebd.).

¹¹ Trailer zu *JFK* (1991) von Oliver Stone, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=w16bYZ-4nmE>, [Stand: 26.8.22].

4.2. Forschungsstand zum Biopic

Die literarhistorische Filmbiographie ist eine Subgattung des Filmgenres *Biopic*. Die *Biopic*-Forschung ist eine verhältnismäßige junge Forschungsrichtung, die im 20. Jahrhundert ihren Anlauf nahm (vgl. Hoffmann und Wohlleben 2020: 10).

In der Kunstwissenschaft stellen Filme über bildende Künstlerinnen und Künstler einen anerkannten Forschungsgegenstand dar (vgl. ebd.). Anders verhält es sich um die Literaturwissenschaft. Zwar gehört die Literaturverfilmung seit den frühen 1980er-Jahren zu den Forschungsfeldern der Germanistik und es entstehen zunehmend Studien über intermediale Beziehungen zwischen Literatur und Film, doch fanden Filme über *Autorinnen* und *Autoren* im wissenschaftlichen Kontext bisher kaum Beachtung (vgl. ebd.). Eine Ausnahme stellt die 2018 von Sigrid Nieberle veröffentlichte Studie *Literarhistorische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino* dar (vgl. ebd.). Nieberle untersuchte *Biopics*, die den Werdegang und das Wirken Literaturschaffender des 18. und 19. Jahrhunderts darstellen und mit Hilfe bestimmter Stilmittel und Erzähltechniken wirkungsvoll arrangieren (vgl. ebd.).

Heute ist die literarhistorische Filmbiographie in erster Linie Gegenstand der Intermedialitätsforschung (vgl. Nieberle 2008: 29; Hoffmann/ Wohlleben 2020: 29). Dieser Forschungsbereich befasst sich mit der Beziehung zwischen unterschiedlichen Medien und deren gegenseitige Bezugnahme (vgl. Berndt/ Tonger-Erk 2013: 157). Im Zentrum der Intermedialitätstheorien steht die Beziehung zwischen Text und Bild, Text und Film sowie zwischen Text und Musik (vgl. ebd.). Das Medium wird in der Intermedialitätstheorie nicht mehr ausschließlich als technischer Informationsträger und Übermittlungskanal betrachtet, sondern als komplexes Zeichensystem (vgl. Caduff/ Fink/ Keller/ Schmidt 2007: 92, zit. nach Berndt/ Tonger-Erk 2013: 158). Nach Rajewsky (2002: 157) gibt es drei verschiedene Arten medialer Beziehungen, die jeweils einen literarischen Text miteinschließen: *Intermediale Bezüge*, *Medienwechsel* und *Medienkombination*. Literaturverfilmungen bzw. -adaptionen sind nach Rajewsky (2002: 16, 157) eine Form des *Medienwechsels* bzw. der *Medientransformation*. Ausschlaggebend für die Qualität des Medienprodukts ist der Prozess der Transformation eines „medienspezifisch fixierten Prätextes bzw. Textsubstrats“ (vgl. ebd.: 16) auf ein anderes Medium und damit ein anderes semiotisches System. Das durch die Transformation (von einem

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

Buch zum Film oder von einer Zeitschrift zum Hörspiel, beispielsweise) neu entstandene Medienprodukt weist in der Regel noch Parallelen zum Ursprungstext auf, zeichnet sich aber nicht zwingendermaßen durch eine bestehende Relation zu diesem aus (vgl. ebd.). Dadurch unterscheidet sich der *Medienwechsel* von dem Phänomen der *intermedialen Bezüge*, zu welchen beispielsweise die s.g. „filmische Schreibweise“, „Literarisierung des Textes“ und „Narrativisierung der Musik“ gehören (vgl. ebd.: 16-17). Als klassisches Beispiel für einen *Medienwechsel* bzw. eine Transformation eines literarischen Schrifttextes in einen Filmtext nennen Dörr und Kurwinkel (2014: 8) die Adaption von Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt* in den gleichnamigen Spielfilm von Detlev Buck.

Als wegweisend für die *Biopic*-Forschung gilt heute noch die 1992 von George F. Custen veröffentlichte Monographie *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History* (vgl. Nieberle 2008: 31). In seiner großangelegten Studie untersuchte Custen zwischen 1986 und 1991 rund 300 Filme, die in der Blütezeit des Hollywood-Kinos produziert wurden. Das Forschungsinteresse Custens gilt in erster Linie der „filmischen Konstruktion amerikanischer Geschichtsbilder“ (vgl. ebd.).

Im deutschsprachigen Raum wiederum lieferte 2002 Henry M. Taylor die erste Monografie, die sich der filmischen *Biographie* widmet (vgl. Nieberle 2008: 32). Taylor untersuchte die Gattung *Biopic* aus erzähltheoretischer Perspektive, d.h. in ihrer Gestaltung und Funktion als narratives System (vgl. Taylor 2002: 12). Zur Analyse zog Taylor insgesamt 120 Filmbiographien heran (vgl. ebd.: 13). Die Auswahl an Filmen geht über die klassischen, amerikanischen *Biopics* hinaus und berücksichtigt auch europäische und asiatische Filmproduktionen (vgl. ebd.: 14). Taylor verfolgt in seiner Arbeit einen systematischen Ansatz, der sich auf narrative Elemente in Filmbiographien fokussiert (vgl. Nieberle 2008: 21). Taylor unterscheidet zwischen linearen und nicht-linearen, zwischen offenen und geschlossenen und zwischen figurenzentrierten und dezentrierten Erzählformen. Je nachdem durch welche narrativen Erzähltechniken sich der jeweils untersuchte Film auszeichnet, lassen sich unterschiedliche Konzepte eines „biographierten Subjekts“ erkennen (vgl. Taylor 2002, zit. nach Nieberle 2008: 32). Für Taylor (vgl. ebd.: 15) ist auch das *Starphänomen* von Relevanz für eine umfassende Untersuchung dieses Genres.

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

Henry M. Taylor widerspricht George F. Custen, dem zufolge das *Biopic* als Informations- und Unterhaltungsmedium nicht mehr zeitgemäß ist bzw. den Ansprüchen einer „postmodernen Informationsgesellschaft“ nicht mehr gerecht werden kann (vgl. Nieberle 2008: ebd.). Er sieht im Fortbestehen der Filmbiographie eine Notwendigkeit, da es als konservatives Medium, dessen Ästhetik und narrative Struktur einem bestimmten Muster folgen, den Zuseherinnen und Zusehern ein Gefühl von Sicherheit gibt (vgl. Taylor 2002: 378, zit. nach Nieberle 2008: 32).

Die Untersuchungen von Custen und Taylor beschäftigen sich außerdem mit der Frage, inwieweit das *Biopic* als eigenständiges Filmgenre betrachtet werden kann (vgl. Nieberle 2008: 32). Taylor stellt jedoch fest, dass es sich bei dieser Filmgattung um ein hybrides Medium handelt, das „nicht ohne Bezüge auf konventionelle Genre-Traditionen zu denken ist, diese aber auch immer umschreibt und umformuliert“ (Taylor 2002: 329-228, zit. nach Nieberle 2008: 32).

Der US-Amerikanische Historiker Robert A. Rosenstone unterscheidet in seiner Studie *In Praise of the Biopic* (2007) zwischen aus fundierten Recherchen hervorgehenden und *experimentellen Biopics* (vgl. Nieberle 2008: 32). Ihm zufolge (vgl. ebd.) muss der Realitätsbezug einer Filmbiographie nicht ausschließlich an historische Fakten gebunden sein, sondern kann auch mit Hilfe einer eigenständigen Ästhetik und Narration hergestellt werden.

2008 veröffentlichte die Literaturwissenschaftlerin Sigrid Nieberle eine umfassende Studie über deutschsprachige literarhistorische Filmbiographien, so genannte *Dichtertfilme*. In ihrem Buch *Literarhistorische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino* liefert sie Ergebnisse einer umfassenden Filmanalyse, in der sie die mediale Konstruktion literarischer *Autorschaft* und die Relevanz des *Biopics* als Medium der „filmischen Literaturgeschichtsschreibung“ untersucht (vgl. Nieberle 2008: 29). Ein besonderes Augenmerk legt Nieberle dabei auf die filmische Inszenierung der Autorfigur sowie auf mediale Interferenzen und narrative Schemata, der sich literarhistorische Filmbiographien in der Regel bedienen (vgl. ebd.: 29, 31).

Die jüngste deutschsprachige Forschungsarbeit zum Thema literarhistorische Filmbiographie stammt von Hoffmann und Wohlleben. In dem Band *Verfilmte Autorschaft. Auftritte von SchriftstellerInnen in Dokumentationen und Biopics* (2020) wird die besagte Filmgattung aus

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

einer *kultursoziologisch-biographischen*, einer *performativ-theatralischen* und einer *ästhetisch-narratologischen* Perspektive untersucht (vgl. ebd.: 10).

Hofmann und Wohleben (2020: 13) betonen, dass eine literaturwissenschaftliche Untersuchung des *Biopics* auch dessen Eigenschaften als ästhetisches Produkt berücksichtigen sollte. Das heißt, Forschungsarbeiten zu diesem Thema sollten sich nicht auf Untersuchungskriterien wie Wahrheitsgehalt und Werktreue beschränken, sondern vielmehr ästhetische und narrative Strategien sowie Techniken der Autorinszenierung berücksichtigen. Mit eben diesen Erzähltechniken setzt sich die vorliegende Masterarbeit auseinander.

4.3. Erzähltechniken des Biopics

Das *Biopic* bedient sich in seiner Erzähl- und Darstellungsweise häufig anderen Subgattungen des Films, wie z.B. dem Musikfilm, dem Detektivfilm, der Romantikkomödie oder dem Melodram. Es handelt sich also um eine hybride Filmgattung (vgl. Nieberle 2008: 24).

Biopics sind narrative Filme bzw. Spielfilme, die Lebensgeschichten erzählen und deren Erzählstruktur der literarischen Gattung des Dramas ähnelt (vgl. Taylor 2002: 114). Denn die Handlung wird durch einen Konflikt in Gang gesetzt, der am Ende aufgelöst wird (vgl. ebd.). Sie ist in mehrere Etappen gegliedert, verändert, verdichtet sich oder wird stellenweise lückenhaft (vgl. ebd.). Der Einstieg in die Handlung erfolgt meist unmittelbar (vgl. Taylor 2002: 93). Zu Beginn der Handlung sind die Figuren bereits im Erwachsenenalter und haben sich von ihrer Familie losgelöst (vgl. ebd.). Dennoch haben sie ihre Lebensziele noch nicht erreicht und streben nach beruflicher oder persönlicher Verwirklichung (vgl. ebd.).

Filmbiographien handeln meist von berühmten historischen Personen (vgl. ebd.). Ihr Hauptthema ist deshalb das Phänomen des Ruhms, welches mit dem Lebenslauf oder dem kompletten Lebenswerk einer Person einhergeht oder auf ein spezifisches Ereignis zurückzuführen ist (vgl. ebd.). Sie behandeln nicht das gesamte Leben einer historischen Person, sondern beleuchten für die Nachwelt relevante Ausschnitte (vgl. Klein 2009: 154).

Die historische Figur steht im Zentrum der biographischen Erzählung (vgl. Taylor 2002: 115-116). Wird ein zentrales, in der Vergangenheit liegendes, Ereignis beschrieben, kommen im Film häufig *Rückblenden* bzw. *Flashbacks* zum Einsatz (vgl. ebd.: 116). Mit Hilfe dieser Technik können Beweggründe, Erinnerungen und Erwartungen von Figuren veranschaulicht werden (vgl. ebd.). *Rückblenden* als Filmsegmente sind häufig formal markiert und als solche erkennbar, wenn etwa farbliche Szenen in Schwarzweiß übergehen oder durch die Tonaufnahme einer Stimme, bzw. durch ein *Voice-Over* der erzählenden Figur, ergänzt werden.¹²

¹² Flashback. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/r:ruckblende-314>, [Stand: 26.8.22].

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

Das *Biopic* vermittelt sowohl historisch belegte als auch rein fiktive Inhalte und stellt daher eine Mischform der Gattungen Hollywoodfilm und Dokumentarfilm dar (vgl. Joannou/McIntyre 1983: 147, zit. nach Taylor 2002: 98). Diese für das Genre *Biopic* typische Erzähltechnik fungiert nach Hoffmann und Wohleben (2020: 13) als „Überblendung von empirischer *Biographie* und fiktionalem Werk“. Die Fiktionalisierung von Fakten kann entweder bewusst thematisiert und formal erkennbar gemacht werden, um den freien Umgang mit historischen Quellen zu legitimieren, oder durch nicht nachweisbare „Pseudo-Fakten“ verschleiert werden (vgl. ebd.). Der Eindruck von Authentizität kann erzähltechnisch auch durch *Ellipsen*, also durch die gänzliche Aussparung von Hintergrundinformationen, erzeugt werden (vgl. ebd.). Taylor (2002: 294) verortet in *Biopics* unterschiedliche ästhetische und narrative Methoden, um sich als solche zu erkennen zu geben. Zu diesen s.g. „enunziativen Markierungen“ gehören Filmtitel, Zwischentitel (in Form von Schriftzügen), *Voice-Over*-Kommentare und direkte Adressierungen an den Zuseher bzw. die Zuseherin (vgl. ebd.). Unter *Voice-Over*¹³ versteht man den filmmedialen Gebrauch einer natürlichen Stimme, die als Erzählinstanz fungiert aber keiner der im Film sichtbaren Figur zugeschrieben werden kann (vgl. Brössel 2004: 65). Die *Voice-Over*-Technik wird im Deutschen auch als *Hintergrundkommentar* bezeichnet, wobei deren Funktion über das Kommentieren des Bildinhaltes hinausgeht und in erster Linie auf das Erzählen ausgerichtet ist (vgl. ebd.). Im Film gibt es unterschiedliche diegetische Stimmen: einen Ich-Erzähler, der zur erzählten Welt gehört und seine subjektive Wahrnehmung des Geschehens wiedergibt oder das Geschehen kommentiert; die Stimme eines Akteurs, der seine Gedanken zum Geschehen zum Ausdruck bringt oder die Stimme eines Akteurs, die sich jemand vorstellt, etwa beim Lesen eines Briefes oder beim Erinnern an eine bestimmte Situation (vgl. ebd.). Nach Brössel (2004: 65) meint *Voice-Over* auch den Gebrauch einer Stimme in bestimmter Relation zu den Bildern des Films. Der Begriff *narrator* bezeichnet hingegen die spezifische Verwendung der aufgenommenen Stimme als Erzählinstanz (vgl. Brössel 2004: 65). Brössel (vgl. ebd.:65-66) betont, dass das Mittel des *voice-over narrators* eine vermittelnde Funktion hat und dadurch die Erzählung des Films wesentlich mitgestaltet. Der s.g. *voice-over narrator* übernimmt narrative Aufgaben, die im Film aufgrund seiner medialen Beschaffenheit nur schwer oder gar nicht darstellbar sind (vgl. ebd.: 66). Als Beispiel hierfür nennt Brössel (vgl. ebd.) die Erzählinstanz, die rückblickend ihre persönlichen Erfahrungen und Erlebnisse aus der Vergangenheit schildert, wie es etwa

¹³ Voice-Over. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/v:voiceover-1637>, [Stand: 2.1.22].

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

Biopic häufig der Fall ist. Obwohl der *voice-over narrator* während der narrativen Vermittlung nicht physisch präsent bzw. sichtbar ist, hat er großen Einfluss auf die Gestaltung und den Ablauf der Erzählung (vgl. ebd.: 67). Seine Funktion liegt mitunter in der Strukturierung der Filmbilder und somit auch der Erzählung (vgl. ebd.).

Das wichtigste Merkmal einer Filmbiographie ist ihr Titel bzw. der durch diesen erzeugte Paratext (vgl. Taylor 2002: 295). Titel beinhalten meist den Vor- und Nachnamen einer Figur, welche meist der Protagonist bzw. die Protagonistin des Filmes ist (vgl. ebd.). Titel geben Aufschluss darüber, wessen Leben im Film erzählt wird (vgl. ebd.). Besonders verbreitet sind auch Zwischentitel, die zu Beginn eines Filmes eingeblendet werden, und das Publikum in das Geschehen einführen (vgl. ebd.). Sie geben Auskunft darüber, in welchen historischen Kontext die Erzählung eingebettet ist und erfüllen folglich einen didaktischen Zweck (vgl. ebd.: 299, 301-302). Texte werden aber nicht nur häufig zu Beginn oder am Ende eines Films, sondern auch im Laufe der Erzählung eingeblendet (vgl. Taylor 2002: 303). Diese Texte bzw. Zwischentitel beinhalten Angaben zur Zeit und zum Ort des Geschehens (vgl. ebd.). Auch markieren und strukturieren sie die Erzählung, überbrücken mitunter auch zeitliche *Ellipsen* oder ordnen anachronische Elemente der Erzählung so ein, dass sie für den Zuseher bzw. die Zuseherin verständlich und nachvollziehbar sind (vgl. ebd.). Im modernen *Biopic* werden häufig Schlagzeilen oder Zeitungsblätter abgebildet, welche dem Filmthema Aktualität und Relevanz verleihen sollen (vgl. ebd.: 303-304). Schriftzüge dienen aber auch dazu, Leistungen und Errungenschaften einer historischen Person in Erinnerung zu rufen (vgl. Taylor 2002: 304).

Ein wesentliches narratives Merkmal der Gattung *Biopic* ist, dass die Erzählung meist auf qualitativ und hinsichtlich ihrer Materialität unterschiedliche Quellen beruht und sich nicht ausschließlich auf belegbare Ereignisse im Leben einer historischen Person bezieht (vgl. Nieberle 2008: 27). So werden Fakten häufig durch Legenden und Anekdoten ergänzt (vgl. ebd.). Für die literarhistorische Filmbiographie, eine Subgattung des *Biopics*, werden literarische *Auto-* bzw. *Biographien*, Briefe, Dramen, zeitgenössische oder posthum veröffentlichte Textquellen herangezogen (vgl. ebd.). Stützt sich ein literarhistorisches *Biopic* auf einen autobiographischen Roman, kann durch diese Erzählweise eine „biographische Rückübertragung“ der Autorfigur erzeugt werden (vgl. Nieberle 2020: 34).

Das heißt, der historische *Autor* erschafft in eine fiktive Autorfigur, die ein wichtiger Akteur seiner Geschichte wird (vgl. ebd.). Eine weitere Variante der filmischen „Rückübertragung“ ist

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

das Erscheinen einer fiktiven Autorfigur, die in die *Biographie* der historischen Autorfigur eingebettet wird (vgl. ebd.). Durch die, im Film vollzogenen, „Rückübertragungen“ fiktiver Autorfiguren in Texte historischer Autorfiguren entstehen wiederum eigene, metafiktionale Erzählungen (vgl. ebd.). Auf diese Weise werden Merkmale literarischer Werke, ihres historischen Kontexts und der biographischen Erzählung im Film miteinander verknüpft (vgl. Nieberle 2020: 34). Der Fokus der Erzählung richtet sich jedoch auf den literarischen Text als filmisch dargestelltes Objekt, während die Autorfigur in den Hintergrund rückt (vgl. ebd.).

Als Beispiel für eine solche Erzählweise nennt Nieberle das *Biopic Becoming Jane* (2007), welches auch Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit ist. Der Spielfilm mit Anne Hathaway in der Hauptrolle schildert die Etablierungsphase Jane Austens und die Entstehung ihres Romans *Pride and Prejudice* (1813). *Biopics* wie *Becoming Jane* bewirken eine Aufwertung des Schreibprozesses, indem sie diesen mit Hilfe bestimmter Filmtechniken (wie zum Beispiel der *Überblendung* oder *Zeitlupe* bzw. *Slow motion*) oder mittels musikalischer Untermalung ästhetisch aufbereiten (vgl. ebd.). In *Biopics*, in denen das schriftstellerische Werk im Zentrum der Handlung steht, werden fiktionale Erzählsequenzen aus dem jeweils zitierten Werk mit den fiktionalen Erzählsequenzen des Filmes (bzw. der Filmhandlung) vermischt (vgl. Nieberle 2020: 34). Die Kombination von literarisch und filmisch fiktionalen Erzählsequenzen bietet eine Vielzahl an Interpretationsmöglichkeiten (vgl. ebd.). Durch die im Film vermittelten biographischen Informationen können literarische Texte neu rezipiert und verstanden werden (vgl. ebd.). *Biopics* gewähren Einblicke in unterschiedliche Lebensbereiche der dargestellten Persönlichkeiten, wie zum Beispiel Sexualität, Krankheit oder ökonomische Verhältnisse (vgl. ebd.). Kommt in einem Film die Technik der „Rückübertragung“ zum Einsatz, verschwindet allerdings der *Autor* bzw. die *Autorin* hinter der biographischen Erzählung und verschmilzt im Rahmen einer Meta-Erzählung mit ihren eigenen Figuren (vgl. ebd.).

Biopics zeichnen sich folglich auch durch eine ästhetisierende und teilweise verzerrte Darstellung historischer Ereignisse und Personen aus (vgl. Nieberle 2008: 27). Oft greifen sie Mythen und Legenden auf bzw. lassen diese wieder aufleben (vgl. Nieberle 2004: 115). Im Falle der literarhistorischen Filmbiographie sind es *Autorinnen* und *Autoren*, die entweder rebellisch (wie etwa die Autorfiguren Schiller und Büchner), wahnsinnig (wie zum Beispiel die *Autoren* und filmischen Anti-Helden Lenz und Höderlin), suchtkrank (wie beispielsweise die Verkörperungen von Nestroy und Burroughs) oder hoch emotional und von ihren Impulsen gesteuert (Goethe, Poe, Elliot und Joyce) sind (vgl. ebd.). Mit diesen Künstlermythen erschafft

das *Biopic* unterschiedliche Modelle von *Autorschaft*, die jeweils an bestimmte Situationen sowie Bedingungen des Schreibens und Lesens gekoppelt sind (vgl. ebd.).

4.3.1. Inhalt und Themen

Häufige Themen des *Biopics* sind die Emanzipation des Elternhauses, persönliche und berufliche Konflikte und der daraus resultierende Selbstfindungsprozess (vgl. Taylor 2002: 93). Diese filmisch dargestellte Entwicklung hat ihren Ursprung im Heldenmythos und wird heute als *Self-made-man*-Ideologie massenmedial verbreitet (vgl. Taylor 2002: 93).

Im Mittelpunkt der Handlung steht das Leben einer historischen Person und die von ihr erreichten Meilensteine (vgl. ebd.). Die Erzählung zeichnet sich durch regelmäßig wiederkehrende Themen und Schlüsselszenen aus (vgl. Custen 1992: 153; 186f.; 207, zit. nach Taylor 2002: 94). Letztere schildern den konflikt- und hürdenreichen Weg zum Erfolg, den Kampf um Anerkennung, den Durchbruch und Tod des Titelhelden bzw. der Titelheldin (vgl. Taylor 2002: 94).

Die literarhistorische Filmbiographie im Speziellen handelt von Künstlerpersönlichkeiten, die idealistische Ziele verfolgen und deshalb mit Konventionen und Erwartungen ihres gesellschaftlichen und sozialen Umfelds brechen (vgl. Nieberle 2008: 2) Helden bzw. Anti-Helden widmen ihr gesamtes Dasein einer künstlerischen Tätigkeit (vgl. ebd.: 2). Nicht selten bringt ihr Ehrgeiz sie an ihre psychischen und körperlichen Grenzen. Der Kampf um Anerkennung als *Autor* bzw. *Autorin* ist das Hauptthema dieser Subgattung (vgl. ebd.). In weiterer Folge wird der Protagonist bzw. die Protagonistin des Films „vermenschlicht“ oder „heroisiert“ (vgl. Nieberle 2008: 25, zit. nach Hoffmann/ Wohlleben 2020: 11). Die Darstellung des Künstlers als polarisierende Figur des öffentlichen Lebens in s.g. *trial scenes* gehört zu gängigsten dramaturgischen Erzähltechniken des *Biopics* (vgl. Nieberle 2008: 25).

Auf diese Weise werden Legenden und Mythen über historische Personen wiederbelebt, aufrechterhalten oder verstärkt (vgl. ebd.). Gleichzeitig bietet der Held bzw. Anti-Held eine Identifikationsfläche für das Publikum (vgl. Nieberle 2008.: 25). Tendenzen der

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

Vermenschlichung und Heroisierung lassen sich bereits in der literarischen und historiographischen *Biographik* erkennen (vgl. ebd.).

Ein zentrales Thema literarhistorischer Filmbiographien ist die Autor- bzw. Urheberschaft. Prozesse des Ideenfindens, des Schreibens und vor allem des Vortragens von Texten im privaten und öffentlichen Raum sind wiederkehrende Handlungselemente und charakteristische Merkmale dieser Filmgattung (vgl. Nieberle 2008: 25). Die Entwicklungsstufen literarischer Werke werden in kurzen, aufeinanderfolgenden Filmschnitten rekonstruiert (vgl. ebd.). Traumsequenzen und Visionen sind ebenfalls häufig eingesetzte narrative Mittel, um das Entstehen oder Erscheinen literarischer Texte zu beschreiben (vgl. ebd.). Durch die im *Biopic* hergestellten Bezüge zu literarischen Werken kann es in der subjektiven Wahrnehmung des Zusehers bzw. der Zuseherin zu einer Überlappung unterschiedlicher Wahrnehmungsprozesse kommen (vgl. ebd.: 24). Diese Prozesse erzeugen nach Nieberle (vgl. ebd.) eine Konkurrenz zwischen „literarischem und filmischem Erleben“.

Die literarhistorische Filmbiographie setzt den historischen Tod des *Autors* bzw. der *Autorin* voraus, um ihn bzw. sie auf der Leinwand wieder auferstehen zu lassen (vgl. Nieberle 2008: 21). Das Ableben des *Autors* bzw. der *Autorin* setzt den Anfang und das Ende der Erzählung fest (vgl. ebd.). Dennoch wird der Tod als Ereignis nicht zum eigentlichen Gegenstand der Erzählung gemacht (vgl. ebd.: 22). In der Regel beinhaltet die Filmbiographie Rückblicke auf das Leben der historischen Figur und beendet diese, wenn überhaupt, mit Szenen einer Beerdigung oder Obduktion (vgl. ebd.). Das Ausklammern dieses Themas macht die Rückkehr der Dichterfigur auf die Kinoleinwand umso plausibler (vgl. ebd.). Aus diesem Grund werden *Biopics* häufig so geschnitten, dass der historische Tod sowie die letzten Jahre und Monate im Leben der dargestellten Person erst im narrativen *Off* rekapituliert oder im Abspann, in einigen Zeilen, zusammengefasst werden (vgl. ebd.: 22). So stirbt der fiktive *Autor* mit dem Abspielen des Films jedes Mal aufs Neue, um bei einer erneuten Vorführung wieder zum Leben zu erwachen (vgl. ebd.). Das Kino mit seiner „*Ästhetik des Verschwindens*“ (vgl. Virilio 1986: 56-82, zit. nach Nieberle 2008: 22) ist prädestiniert für die Darstellung des entschwindenden *Autors* (vgl. ebd.: 22-23).

4.3.2. Filmische Gestaltungsmittel

Das *Biopic* beginnt in der Regel mit erklärenden Zwischentiteln oder mit einem *Voice-Over*-Kommentar, welches den Zeitpunkt der ansetzenden Handlung in einen historischen Kontext einordnet (vgl. Custen 1992: 51 f., zit. nach Taylor 2002: 92). Auch der typische Vor- und Nachspann des Films gibt Aufschluss darüber, dass es sich um eine fiktive Erzählung bzw. einen Spielfilm handelt (vgl. Miller 1983: 133, zit. nach Taylor 2002: 92). Titel und Zwischentitel erläutern den Handlungsverlauf oder geben Auskunft über vergangene und in der Zukunft gelegene Ereignisse, die in der Handlung selbst aus zeitlichen oder dramaturgischen Motiven nicht näher beleuchtet werden können (vgl. Taylor 2002: 93). Äußerst selten haben Zwischentitel jedoch die Aufgabe, Spannung zu erzeugen (vgl. ebd.).

Um das Leben historischer Person darzustellen, kommen in der Filmbiographie die kameratechnischen Verfahren der *Rückblende* (engl. *Flashback*) und der s.g. *Hollywood-Montage* besonders häufig zum Einsatz (vgl. Custen 1992: 182 f., zit. nach Taylor 2002: 94). Der *Flashback* ist meist Bestandteil der Rahmenerzählung und ermöglicht es, eine Lebensgeschichte aus der Perspektive eines bestimmten Erzählers wiederzugeben, dabei auf Vergangenes zurückzublicken, und Ereignisse in einer bestimmten Reihenfolge anzuordnen und wiederzugeben (vgl. ebd.) Die *Hollywood-Montage* wiederum besteht aus längeren, meist bis zu 60 Sekunden langen, Einstellungen, die nahtlos ineinander übergehen (vgl. Vonderau 2016: 218). Dieses Verfahren fand bereits in den 1930er-Jahren Verwendung und wird noch heute eingesetzt, um wirkungsvolle Bilder zu erzeugen (vgl. ebd.: 205). Mit Hilfe der Montage werden Inhalte im Film gegliedert und ästhetisch aufbereitet (vgl. Brössel 2004: 55). In der Montage werden Inhalte (Handlung, Raum und Zeit) des Films selektiert (vgl. Brössel 2004: 57). Eine häufig eingesetzte Kameraeinstellung, um eine Handlung zu eröffnen, ist der s.g. *establishing shot*¹⁴ bzw. *master shot*.

Die Erzähltechnik des *Flashbacks* kommen im *Biopic* häufig zum Einsatz, um in Traum- und Erinnerungssequenzen auf vergangene Ereignisse sowie subjektive Wahrnehmungen und Empfindungen (Hoffnungen, Visionen, Zielsetzungen) der Figur darzustellen. Der Durchbruch eines Künstlers bzw. einer Künstlerin wird meistens in knapp aufeinander folgenden

¹⁴ Establishing shot. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:establishingshot-140>, [Stand: 21.12.22].

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

Sequenzen, s.g. *montage sequences* dargestellt (vgl. Neale 2000: 62 f., Custen 1992: 136, 185 ff., zit. nach Nieberle 2008: 25).

Weitere Verfahren, die einen Überblick über das Geschehen bieten, sind die s.g. *cut in* und *cut back*-Techniken (vgl. Brössel 2004: 58). Die *cut in*-Einstellung bildet ein Detail einer vorangegangenen Einstellung ab.¹⁵ Der s.g. *cut back shot* ist ein Rückschnitt auf eine bereits gezeigte Einstellung oder ein bekanntes Motiv.¹⁶ Eine ebenfalls im Film häufig eingesetzte Erzähltechnik ist der *shot/ reverse shot* bzw. die *Schuss-Gegenschuss-Montage* (vgl. Brössel 2004: 58). Diese Kamertechnik wird vor allem in Dialogen eingesetzt.¹⁷ Hier kommen zwei Kameras zum Einsatz, die den jeweils sprechenden Akteur abbilden (vgl. ebd.). Die Kameraeinstellungen und Schnitte wechseln sich während des Dialoges ab (vgl. ebd.).

Auch Musik ein wichtiger Bestandteil der filmischen Erzählung (vgl. Brössel 2004: 59).

Das Verhältnis von Bildinhalt und Musik gliedert sich nach Brössel (2004: 61) in drei Zusammenhänge: zum einen kann das Verhältnis von Ton und Bild *syntop* oder *asyntop* sein (vgl. ebd.). In diesem Zusammenhang unterscheidet Brössel (vgl. ebd.) zwischen *diegetischer* und *nichtdiegetischer* Musik (vgl. ebd.). Zum anderen können Bild und Musik auch auf *syntagmatischer* Ebene miteinander korrelieren. In Bezug auf das erzählte Geschehen kann Musik prospektiv, simultan oder retrospektiv eingesetzt werden, Übergänge schaffen und wichtige bzw. ereignisreiche Bildinhalte markieren, Erinnerungsmotive, Vorwegnahmen oder Spannung erzeugen (vgl. ebd.: 61). Drittens besteht ein semantisches Verhältnis zwischen Musik und Bild.

Brössel (2004: 61) unterscheidet zwischen vier filmmusikalischen Techniken, um eine Erzählung zu untermalen. Eine häufig eingesetzte Technik der musikalischen Untermalung ist die s.g. *mood*-Technik (vgl. ebd.). Dabei handelt es sich um eine „konstruktiv-affirmative“ Interpretation des Bildinhaltes, welche die Stimmung einer Szene auf tonaler Ebene umsetzt (vgl. ebd.). Hier wird allerdings zwischen Erzeugung einer Stimmung (ausschließlich durch die Musik) und der Untermalung einer bereits durch das Bild erzeugten Stimmung unterschieden

¹⁵ Cut-in. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/c:cutin-2800>, [Stand: 21.12.21].

¹⁶ Cut back: In: Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/c:cutback-2799>, [Stand: 21.12.21].

¹⁷ Shot/ reverse shot. In: Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:schussgegenschussmontage-320>, [Stand: 21.12.21].

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

(vgl. ebd.). Nach Brössel (2004: 61-62) hat die *mood*-Technik zwei wesentliche Charakteristika: Erzählungen beinhalten in der Regel Wertesysteme bzw. Vorstellungen von Moral und Gerechtigkeit, die bewertet, kommentiert und beurteilt werden. Die musikalische Untermalung von Handlungen im Film suggeriert eine Bewertung bzw. Beurteilung des Geschehens. Zweitens wird Musik häufig eingesetzt, um die Erzähltechnik der Introspektion zu begleiten (vgl. ebd.). So kann die *mood*-Technik dazu dienen, „auditive Einblicke“ in die Gefühlswelt der Figur zu geben (vgl. ebd.).

Die musikalische Untermalung einer bereits visuell vermittelten Stimmung sowie die Erzeugung einer bestimmten Stimmung im Film mit Hilfe von Musik hat nach Brössel (2004: 62) unterschiedliche Ausprägungen bzw. Merkmale. Musik im Film kann Subjekt- oder Objektbezogen sein (vgl. ebd.). Subjektbezogene Filmmusik hebt die Gefühlslage und das subjektive Empfinden einer Figur hervor (vgl. ebd.). Sie vermittelt Gefühle wie Trauer, Angst oder Freude (vgl. ebd.). Das heißt, sie verstärkt die im Bild bzw. durch das Schauspiel (Körpersprache, Mimik) zum Ausdruck gebrachten Emotionen. Auch Erinnerungen einer Figur können musikalisch gekennzeichnet werden, indem in den (häufig mittels *Flashback* realisierten) Erinnerungssequenzen bereits bekannte musikalische Themen aufgegriffen werden (vgl. ebd.). Subjektbezogene Filmmusik ist folglich an die visuelle Darstellung der Figur gebunden (vgl. ebd.). Objektbezogene Filmmusik hingegen begleitet eine „filmische Beschreibung“, die mittels Kameraeinstellungen und Schnitttechniken erfolgt. Durch musikalische Untermalung kann ein ursprünglich neutraler Raum eine bestimmte Stimmung erzeugen und vom Filmpublikum als erheiternd oder bedrohlich wahrgenommen werden (vgl. ebd.). Die deskriptive Funktion von Filmmusik wird auch als *underscoring* bezeichnet (vgl. ebd.). Deskriptive Filmmusik spiegelt visuelle Bildabläufe auditiv wider. Figuren, Räume und Situationen wird somit eine über die visuelle Wahrnehmung hinausgehende Bedeutung zugewiesen (vgl. Brössel 2006: 62-63). Das heißt, beschreibende Filmmusik hat eine vermittelnde Funktion, da sie Bedeutung generiert, die über visuell wahrnehmbare Bildinhalte hinausgeht (vgl. ebd.: 63). Eine im Film besonders häufig eingesetzte – musikalische – Erzähltechnik ist die s.g. *Leitmotiv*-Technik (vgl. ebd.: 63). Für die Handlung und Figurenpräsentation wesentliche Themen und Motive werden mit charakteristischen und wiederkehrenden musikalischen Themen versehen (vgl. ebd.). Nicht nur einzelne Figuren werden zusätzlich zum Bildinhalt musikalisch gekennzeichnet, sondern auch die Figurenkonstellation (vgl. ebd.). Die Beziehung der agierenden Figuren zueinander wird ebenfalls musikalisch zum Ausdruck gebracht (vgl. ebd.). In der *Leitmotiv*-Technik werden

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

häufig Funktionen und Wirkungsweisen der *mood*-technik und der *underscoring*-Technik miteinander kombiniert (vgl. ebd.).

Wie die Ergebnisse der Filmanalysen von *Colette* (2018), *Mary Shelley* (2017) und *Becoming Jane* (2007) zeigen, finden die von Brössel (2014) erläuterten technischen Verfahren auch im *Biopic* Anwendung. Sie werden eingesetzt, um die Entstehung literarischer Werke abzubilden, den Prozess der Ideenfindung und des Schreibens zu veranschaulichen und auf diese Weise Literaturgeschichte auf die Kinoleinwand zu bringen.

4.3.3. Die biographische Figur im Film

Eine im *Biopic* häufig in Erscheinung tretende Figur ist der brillante, aber nicht gesellschaftsfähige Künstler (Anderson 1988: 334 f., zit. nach Taylor 2002: 104). Sein Leben wird als non-konform und exzessiv beschrieben (Pollock 1980: 58 f., 65, zit. nach Taylor: ebd.). Bei dem Kino- und Fernsehpublikum ruft er damit gemischte Reaktionen hervor, erweckt Sympathie oder stößt auf Ablehnung (vgl. ebd.). Die Künstlerfigur schwankt meist zwischen Narzissmus, Größenwahn und Selbstaufopferung (vgl. Neale 2000: 64 f., zit. nach Taylor 2002: 104). Von der Gesellschaft, die sie umgibt, fühlt sie sich unterschätzt und missverstanden (vgl. Felix 2000: 10, zit. nach Taylor 2002: 105). Die Filmbiographie bedient sich narratologisch häufig der Analogie von Kunst und Wahnsinn und erzeugt dadurch Ähnlichkeiten zur Genieästhetik der Romantik (vgl. ebd.). Im Hollywood-Film *Lust For Life* (1956) beispielsweise, stellt der Tod den einzigen Ausweg dar, um den Protagonisten und Antihelden – Hollywoodlegende Kirk Douglas als Vincent van Gogh - von seinem Leid zu erlösen (vgl. Thompson 1978: 19, zit. nach Taylor 2002: 104).

Auch im Falle der literaturhistorischen Filmbiographie, einer Subgattung des *Biopics*, bestimmen ästhetische Regeln das Erscheinen der Hauptfigur bzw. der Autorfigur (vgl. Nieberle 2020: 30). Das Erscheinen der *Autorin* bzw. des *Autors* im *Biopic* ist in der Regel periodisch organisiert (vgl. ebd.). Szenen, in denen Eigenschaften und Tätigkeiten des *Autors* bzw. der *Autorin* abgebildet werden, erfolgen nach einer s.g. „Ästhetik des Ähnlichen“ (vgl. Nieberle 2020: 30). Äußerliche Ähnlichkeiten zu der zu interpretierenden Autorfigur werden

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

durch Maske, Kleidung und Accessoires erzeugt (vgl. ebd.). Auch Requisiten tragen dazu bei, dass Vorstellungen und Erinnerungen an eine berühmte Persönlichkeit hervorgerufen werden (vgl. ebd.). Die Autorfigur Marc Twain, beispielsweise, kann anhand eines einzigen Erkennungsmerkmals, der weißen Mähne etwa, erkannt werden - so wie auch ein im Film dargestellter Bertolt Brecht durch das Rauchen einer Zigarre oder eine auf die Leinwand projizierte Virginia Woolf mit Hilfe eines am Schreibtisch angerichteten Teeservices identifiziert werden kann, ohne, dass es weiterer Erklärung durch eine Erzählinstanz im Film bedarf (vgl. ebd.).

Figurendarstellung und Montage orientieren sich häufig an der Gestaltung vorgängiger Medien (vgl. ebd.). Heldinnen und Helden des *Biopics* lenken die Empathie und Sympathie ihrer Zuseher (vgl. Nieberle 2020: 30). Trotz ihres außergewöhnlichen Talents verfügen sie als Hauptfiguren auch über durchschnittliche Eigenschaften und nachvollziehbare Stärken und Schwächen, die sie zugänglich und für das Kinopublikum greifbar erscheinen lassen (vgl. ebd.). Hauptfiguren gestalten nicht nur einen Großteil der Handlung mit, sondern repräsentieren und verkörpern bestimmte Themen (vgl. Platz-Waury 1997a: 591 f., zit. nach Eder 2004: 470). Heldinnen und Helden sind positiv konnotierte Figuren, die sich durch herausragende Fähigkeiten und Talente auszeichnen (vgl. Wulff 1999b, zit. nach Eder 2004: 471). Neben der Funktion, die Handlung voranzutreiben, zeichnen sich diese Figuren auch durch rühmliche Eigenschaften und eine klare Werthaltung aus, für die sie sich mit aller Kraft einsetzen (vgl. ebd.). Antihelden bzw. Antiheldinnen sind zwar ebenfalls zentrale Figuren, die einen wichtigen Beitrag zur Vermittlung des Geschehens beitragen, allerdings verfügen sie in der Regel nicht über überdurchschnittliche körperliche und geistige Eigenschaften oder moralische Qualitäten (vgl. Eder 2004: 471). Nicht selten zeichnen sich diese Figuren durch eine bestimmten Gruppenzugehörigkeit und weisen körperliche, mentale und soziale Merkmale auf, die einem Sozialstereotyp entsprechen (vgl. Eder 2004: 474). Die Funktion des Stereotyps - einer nach Eder (vgl. ebd.) als Artefakt in Erscheinung tretenden Filmfigur - besteht darin, als *Antagonist* bzw. Gegenspieler oder als Nebenfigur einen Kontrast zu anderen Figuren (wie etwa dem Helden oder der Heldin) herzustellen. Im westlichen Mainstream-Kino gehören Eder (vgl. ebd.) zufolge stereotyp gezeichneter Figuren häufig sozialen Randgruppen an und erzeugen einen Kontrast zu individualisierten Hauptfiguren, die wiederum Teil einer dominanten und gesellschaftlich anerkannten Gruppe sind (vgl. vgl. Eder 2004: 474).

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

Nebenfiguren in *Biopics* stellen häufig einen Freund oder eine Freundin der Hauptfigur dar und vermitteln zwischen Hauptfigur und Filmpublikum (vgl. Taylor 2002: 102; Nieberle 2008: 31). Die Nebenfigur nimmt in den meisten Fällen eine wichtige narrative Funktion ein und liefert eine fokalisierte Perspektive auf das biographische Objekt (vgl. Taylor 2002: 102). Die häufigste Figurenkonstellation im Film ist nach Eder (vgl. ebd.: 499) der Konflikt zwischen dem Protagonisten und einem oder mehreren Antagonisten. Konflikte werden meistens einfach strukturiert und personalisiert, um dem Kinopublikum einerseits Orientierungshilfe zu bieten und andererseits emotionale Anteilnahme zu wecken (vgl. ebd.: 500). Die Beziehungen und Interaktionen von Figuren bewegt sich in der Regel zwischen zwei Polen: Anziehung oder Ablehnung, Harmonie oder Disharmonie, Unterstützung oder Konflikt, Attraktion oder Aggression (vgl. ebd.: 502). Allerdings können diese Aspekte der Interaktionen auch überlappen und einmal mehr oder weniger stark ausgeprägt sein. Als Beispiel für eine solche Überlappung nennt Eder (2004: 502) die s.g. *Hassliebe*, in der sich Anziehung und Abstoßung einander abwechseln (vgl. ebd.).

Ein wesentliches Merkmal des *Biopics* ist das durch die Rollenbesetzung (engl. *cast*) erzeugte *Starphänomen* (vgl. Taylor 2002: 15). Berühmte Schauspieler, die historische Persönlichkeiten verkörpern, vereinen in ihrem Schauspiel zahlreiche Gegensätze und fungieren daher als „doppelte Körper“ (vgl. Taylor 2002: 107). Das heißt, sie können historischen Personen ein neues Image verleihen und gleichzeitig durch die Wahl einer bestimmten Rolle ihr eigenes *Image* nach bestimmten Vorstellungen kreieren, verändern oder erneuern (vgl. ebd.).

Manchmal sorgt aber auch erst das *Biopic* dafür, dass Starkult entsteht, stellen Abraham und Kepser (2008: 4-5) fest. So war der Betrüger Frank William Abagnale Jr. kaum bekannt bis sein turbulentes Leben in Steven Spielbergs *Catch Me if You Can* (2002) verfilmt und er von Hollywoodschauspieler Leonardo DiCaprio verkörpert wurde (vgl. ebd.). Umgekehrt kann eine Hauptrolle in einem *Biopic* über eine berühmte Persönlichkeit auch die eigene Schauspielkarriere befördern, wie es etwa bei der deutschen Darstellerin Katja Flint, die die Titelrolle in *Marlene* (2000) übernahm, der Fall war (vgl. Abraham/ Kepser 2008: 5).

Für die Analyse von Filmfiguren legt Eder (2004: 176-177) in Anlehnung an Egris (1946) folgende Kriterien fest: *physische Eigenschaften, psychische Eigenschaften, soziale Eigenschaften und Beziehungen*.

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

Zu den *physischen Eigenschaften* von Figuren zählen nach Eder (2004: 176) und Egris (1946) Alter, Geschlecht, Größe, Haar, Augen- und Hautfarbe sowie Erscheinung (Attraktivität), körperliche Fähigkeiten und Schwachpunkte (Krankheiten oder Beeinträchtigungen). Weitere *physische Eigenschaften* sind räumliche Beziehungen (bzw. geographische Verordnungen) sowie flüchtige Körperbewegungen oder -zustände (zum Beispiel Erröten oder sich eine Verletzung Zutragen, etc.). *Psychische Eigenschaften* beziehen sich auf die Persönlichkeit und das subjektive Erleben und Empfinden der Figur (vgl. Eder 2004: 176). Zu den wichtigsten Konstanten einer fiktiven Persönlichkeit zählen ihre moralischen Prinzipien, Lebenseinstellung und Denkweise (vgl. ebd.). Auch Hemmungen, Obsessionen und Ängste fallen in diese Kategorie (vgl. ebd.). Das Kontaktverhalten sowie mentale Fähigkeiten und Gewohnheiten sind nach Eder (2004: 176-177) in einer Figurenanalyse ebenfalls zu berücksichtigen.

Zu den *sozialen Eigenschaften* zählen sowohl physische als auch psychische Merkmale (vgl. Eder 2004: 177). Soziale Eigenschaften betreffen nach Eder (vgl. ebd.) sowohl die Position der Figur im Geschehen, also auch ihr Verhältnis zu anderen Figuren, Gruppen und Institutionen (vgl. ebd.). Zu sozialen Merkmalen einer Figur zählen Klasse bzw. Gesellschaftsschicht, Beschäftigung sowie Herkunft, Ausbildung, Familienstand und Religion. Weitere soziale Eigenschaften einer fiktiven Figur sind Nationalität, Gruppenzugehörigkeit, politische Präferenzen, Hobbies und Sexualleben (vgl. ebd.).

Die genannten Eigenschaftsbereiche sind miteinander vernetzt und ermöglichen wechselseitige Schlüsse (vgl. ebd.: 179). So kann nach Eder (2004: 179) von äußeren, körperlichen Zuständen auf die Psyche und von äußeren Handlungen auf Motive der Figur geschlossen werden. Merkmale wie Gesichtsausdruck, Mimik und Stimme geben Aufschluss über den Gefühlszustand einer Figur (vgl. ebd.). Das heißt, Filmfiguren verkörpern ein dynamisches Zusammenspiel von *physischen, psychischen* und *sozialen Eigenschaften* (vgl. ebd.).

Diese von Eder (2014: 464 ff.) erstellten Analyse Kriterien zur Untersuchung von Filmfiguren bilden die Eckpfeiler für die in der vorliegenden Arbeit durchgeführte Figurenanalyse. Neben den o.e. Eigenschaften, wurden auch die Beziehungen der in *Colette* (2018), *Mary Shelley* (2017) und *Becoming Jane* (2007) auftretenden Figuren zueinander untersucht. Darüber hinaus wurden die Figurendarstellung und -konstellation in den Filmen *Colette* und *Becoming Jane* mit den Erzähltechniken der ihnen zugrunde liegenden Textvorlagen, den *Biographien* von

4. Das Biographical Picture bzw. Biopic

Judith Thurman (2000) und Jon Spence (2007), verglichen und dabei die narrativen Besonderheiten des jeweiligen Mediums untersucht.

5. Filmische Literaturgeschichtsschreibung

Filme mit Bezug zu Literatur und Literaturgeschichte bilden einen beträchtlichen Anteil moderner Film- und Fernsehproduktionen (vgl. Nieberle 2020: 31). Um ein möglichst breites Publikum zu erreichen und neue Produktionen entsprechend zu vermarkten, werden literarische Filme in der Regel an historischen Jahrestagen veröffentlicht. Meistens sind es Geburts- oder Todestage, an denen namhafter *Autorinnen* und *Autoren* mit Kino- und Fernsehfilmen, Dokumentationen, Lesungen und Neuerscheinungen ihrer Werke gedacht wird (vgl. ebd.). Durch solche kulturellen Veranstaltungen werden „selektive Prozesse literarischer Kanonbildung“ (Schmidt 2004: 36, 38, zit. nach Nieberle 2008: 3) in Gang gesetzt.

Der Literaturbetrieb und die literarhistorische Gedächtniskultur ziehen längst unterschiedliche Erzählmedien und können folglich als plurimedial bezeichnet werden (vgl. Hofmann und Wohlleben 2020: 15). So können beispielsweise auch Filme dazu beitragen, dass Literatur und literarhistorisches Wissen vermittelt werden (vgl. ebd.). Die literarhistorische Filmbiographie *Shakespeare in Love* (1998) etwa lockte allein in Deutschland über 3 Millionen Zuseherinnen und Zuseher an die Kinokassen (vgl. ebd.). Filme tragen somit auch maßgeblich zum literaturgeschichtlichen Kanonisierungsprozess bei (vgl. ebd.). Denn sie verankern Personen, Werke, Epochen und nicht zuletzt Vorstellungen von *Autorschaft* im *kulturellen Gedächtnis* einer Gesellschaft (vgl. ebd.). Der von Aleida und Jan Assmann 1992 definierte Begriff des *kulturellen Gedächtnisses* beruht auf Kontakt und Interaktion zwischen Gedächtnisträgern und Erinnerungsauslösern (vgl. Reinalter/ Brenner 2011: 233). Ein, dem Film vorangehendes, Beispiel hierfür ist die Fotografie, die an Momente erinnert, welche ohne eine mediale Reproduktion unwiderruflich in Vergessenheit geraten wären (vgl. ebd.). Sobald jedoch kein Gedächtnisträger mehr präsent ist, der die Erinnerung als solche identifiziert und wahrnimmt, verliert die Fotografie jedoch jeden Erinnerungswert und Gedächtnischarakter (vgl. ebd.).

Beschäftigen sich biographische Filme mit lebenden *Autorinnen* und *Autoren*, können sie deren Positionierung im literarischen Feld bestimmen und beeinflussen (vgl. ebd.). Darüber hinaus können Filme auch das Leseverhalten ihres Publikums steuern und prägen (vgl. ebd.). Nicht zuletzt aus diesem Grund sollte sich die Literaturwissenschaft eingehender mit filmisch inszenierter *Autorschaft* auseinandersetzen, halten Hofmann und Wohlleben (2020: 15) fest.

5. Filmische Literaturgeschichtsschreibung

Literarhistorische Filmbiographien nehmen nicht nur auf einen bestehenden literarische Kanon Bezug, sondern bewirken mitunter auch, dass dieser aktualisiert und erweitert wird (vgl. Nieberle 2008: 28). Literarhistorische Figuren und Ereignisse werden mit gattungsspezifischen Erzähltechniken abgebildet und halten auf diese Weise Einzug in das „*kollektive literarische Gedächtnis*“ (vgl. Nieberle 2008: 28). Da sie nicht nur auf historische Personen und Ereignisse, sondern auch auf Medienprodukte vergangener Zeiten verweisen, nennt Nieberle (2008: 35) diese Filme „*nostalgische Medien der Erinnerung*“. Die abgebildeten Medienprodukte halten wiederum Erinnerungen an die reale *Autorin* bzw. den realen *Autor* fest (vgl. ebd.: 35). Zu diesen Medien zählen Schriften, Malereien, Reliefs, Photographien und vorgängige Filme (vgl. ebd.). Auch im Film abgebildete Wohn-, Arbeitsstätten und posthum errichtete Denkmäler setzen Erinnerungen an verstorbene Künstlerinnen und Künstler frei (vgl. Nieberle 2008: 35).

Wie bereits erwähnt, werden *Biopics* über *Autorinnen* und *Autoren* häufig im Rahmen bestimmter Jubiläen veröffentlicht (vgl. Nieberle 2020: 31). Das heißt, die Vorstellung von einer Autorpersönlichkeit wird in regelmäßigen Abständen neu aufgegriffen, medial umgesetzt und mit Hilfe eines Mediums im *kulturellen Gedächtnis* verankert und archiviert (vgl. ebd.). Literarisches wie filmisches Erzählen gibt Vergangenes wieder und überträgt es aufgrund seiner formalen Beschaffenheit in die Gegenwart (vgl. Nieberle 2008: 3). Auf diese Weise fördert der Film die Entstehung und Aufrechterhaltung gesellschaftlicher Erinnerungsprozesse (vgl. Nieberle 2008: 3). Auch Abraham und Kepser (2008: 8) erkennen im *Biopic* einen besonderen Stellenwert hinsichtlich der Schaffung und Aufrechterhaltung des *kulturellen Gedächtnisses*.

Filme über *Autorinnen* und *Autoren* gibt es bereits seit der Frühphase des Kinos bzw. seit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts (vgl. Hofmann/ Wohlleben 2020: 9). Die literarhistorische Filmbiographie regt seit jeher zur Auseinandersetzung mit literarischen Texten an und hat angesichts ihrer Breitenwirksamkeit auch das Potential, Literatur und literarisches Wissen zu vermitteln (vgl. ebd.). Da Literaturgeschichte nicht nur in Büchern, sondern immer häufiger auch auf der Kinoleinwand oder auf dem Fernsehbildschirm vermittelt wird, kann in diesem Fall von einer plurimedial geschriebenen Literaturgeschichte gesprochen werden (vgl. ebd.).

Der Unterhaltungswert der literarhistorischen Filmbiographie liegt mitunter darin begründet, dass dem Zielpublikum suggeriert wird, mit einem Kinobesuch das Lesen von

5. Filmische Literaturgeschichtsschreibung

Literaturgeschichten, *Biographien* und literarischen Werken ersetzen zu können (vgl. Nieberle 2008: 2). Da sie zur Lektüre und vertiefenden Auseinandersetzung mit literarischen Themen anregt, sollte sie als „Institution der Literaturvermittlung“ erachtet und in der Literaturwissenschaft auch als solche anerkannt werden, schließt Nieberle (vgl. ebd.).

6. Das Biopic als Institution der Literaturvermittlung

Bei der literarhistorischen Filmbiographie handelt es sich, wie auch bei der Literaturverfilmung, um eine spezifische Rezeptionsform für Literatur und Literaturgeschichte (vgl. Nieberle 2008: 2). Diese Gattung wird häufig in Kinovorstellungen für Schulklassen, im Seminarunterricht oder in der Freizeit rezipiert (vgl. Nieberle 2020: 33). Das heißt, gerade im Bildungskontext wird ihr eine wichtige kommunikative Funktion zuteil (vgl. ebd.).

In zahlreichen *Biopics* über *Autorinnen* und *Autoren* sind politische, soziokulturelle und emotionale Konflikte handlungsdominierende Themen und mittlerweile charakteristisch für deren narrative Struktur (vgl. ebd.). Nieberle (vgl. ebd.: 33) beobachtet außerdem einen Trend zur Inszenierung feministischer Autorinnenfiguren, deren Werk nicht nur der persönlichen und kreativen Entfaltung, sondern auch dienen soll, sich von einem dominanten – ebenfalls schriftstellerisch tätigen – Lebenspartner zu emanzipieren (vgl. ebd.). Als Beispiel nennt Nieberle die *Biopics The Wife* (dt.: Die Frau des Nobelpreisträgers), *Colette* (2018) und *Mary Shelley* (2017). Zwei der hier erwähnten Filme bilden das Untersuchungsmaterial der vorliegenden Arbeit, deren Schwerpunkt die Analyse weiblicher *Autorschaft* im Film bildet.

Inhaltlich ähnelt das literarische *Biopic* dem Musiker- und Künstlerfilm (vgl. Nieberle 2000: 33). Zu Beginn der Handlung wird das Thema *Autorschaft* mit geringer oder komplett fehlender sozialer und ökonomischer Anerkennung in Verbindung gesetzt (vgl. ebd.: 33-34). Im weiteren Verlauf der Geschichte werden Ereignisse aus dem Leben des *Autors* bzw. der *Autorin* und parallel dazu die Entstehung und Entwicklung literarischer Werke geschildert (vgl. ebd.). Am Ende des Films wird auf das Gesamtwerk des Künstlers bzw. der Künstlerin und auf dessen bzw. deren Leistungen und Errungenschaften zurückgeblickt (vgl. ebd.). Indem das literarhistorische *Biopic* die Entstehung und Entwicklung eines literarischen Werkes nacherzählt, regt es zur Nacherzählung und Reflektion des zitierten, abgebildeten oder rezitierten Werkes an (vgl. ebd.). Durch eine in der Regel Empathie- bzw. Sympathie weckende Autorfigur wird das Publikum dazu angeregt, das literarische Vermächtnis eines historischen *Autors* zu bewerten und in weiterer Folge darüber zu entscheiden, ob dieser erinnerungswürdig ist oder nicht (vgl. Nieberle 2020: 34).

6. Das Biopic als Institution der Literaturvermittlung

Der Zuseher bzw. die Zuseherin des *Biopics* wird dazu angeregt, sich mit der Lebensweise, den Schöpfungen und Errungenschaften einer historischen Figur auseinanderzusetzen (vgl. Nieberle 2020: 30). Eben darin liegt die pädagogische Funktion dieser Filmgattung. Durch eine vielschichtig dargestellte Autorfigur, die über charakteristische, allegorische oder artifizielle Eigenschaften verfügt, werden dem Publikum unterschiedliche Modelle von Kreativität und sozialer Anerkennung vermittelt (vgl. ebd.). Die literarhistorische Filmbiographie ist daher auch als pädagogischer Film zu bewerten (vgl. ebd.). Filme über Schriftstellerinnen und Schriftsteller eignen sich besonders für den Deutschunterricht und für die Auseinandersetzung mit dem Genre *Biopic* per se (vgl. Abraham/ Kepser 2018: 4). Die inhaltliche Nähe zum Literaturunterricht ist für die Auswahl eines Filmes nicht ausschlaggebend, da sich dieser auch für fächerübergreifenden Unterricht anbietet (vgl. ebd.).

So können *Biopics* neben Literatur- und Sprachenunterricht auch im Geschichte-, Sozialkunde- oder Musikunterricht eingesetzt werden (vgl. ebd.). Ausschlaggebend für die Wahl eines bestimmten Films sind die Zugänglichkeit der Filmfiguren, die ihrer Konflikte (mit sich selbst oder mit anderen) und die narrative und ästhetische Qualität des Mediums (vgl. Abraham/ Kepser 2018: 4). Für den Deutsch- und Literaturunterricht ist die literarhistorische Filmbiographie ein nützliches Instrument zur Vermittlung literarhistorischen Wissens, da sie historische Autorschaftsmodelle aufzeigt, aktualisiert oder in einen neuen, bisher noch nicht berücksichtigten, Kontext setzt (vgl. Abraham/ Kepser 2018: 6). Auf diese Weise betreibt das literarische *Biopic* filmische Literaturgeschichtsschreibung und trägt zur Entstehung und Fortentwicklung neuer, multimedialer Erzählformen bei (vgl. ebd.).

Als Unterrichtsmedium kann die literarhistorische Filmbiographie unterschiedlichen didaktischen Zielsetzungen zugutekommen (vgl. Abraham/ Kepser 2008:7). Als primäre didaktische Funktionen dieser Gattung sind *Individuation*, *Sozialisation* und *Enkulturation* zu nennen (vgl. ebd.). *Biopics* können für die *Individuation* (bzw. *Ich-Werdung* bzw. Entfaltung persönlicher Fähigkeiten, Anlagen und Möglichkeiten)¹⁸ jugendlicher Zuseherinnen und Zuseher von Bedeutung sein, da sie Lebensentwürfe aufzeigen, die vorbildliche oder problematische Verhaltensweisen beinhalten (vgl. ebd.).

¹⁸ Individuation. In: One Lexikon der Psychologie und Pädagogik, online unter: <https://lexikon.stangl.eu/9117/individuation>, [Stand: 12.06.22].

6. Das Biopic als Institution der Literaturvermittlung

Biopics regen Gespräche unter Zuseherinnen und Zusehern (der s.g. *Peer Group*) an und stärken dadurch die Gruppenzugehörigkeit (vgl. ebd.). Sie können aber auch den Austausch zwischen unterschiedlichen Generationen bewirken (vgl. ebd.). Ein Beispiel hierfür wäre etwa der Film *Control*, der das tragische Leben des *Joy Division*-Sängers Ian Curtis zum Thema hat - eines Künstlers, der Jugendlichen heute vielleicht kein Begriff mehr ist, aber möglicherweise ihren Eltern oder Lehrern und von diesen vielleicht sogar noch live erlebt wurde (vgl. ebd.).

Biopics tragen auch zur *Enkulturation* bei, da sie einerseits kulturelles Wissen (über bestimmte Epochen und historische Personen) voraussetzen oder vermitteln (vgl. ebd.).

Protagonisten und Protagonistinnen des *Biopics* können durch die im Film dargebotenen Lebensentwürfe Vorbildfunktionen erfüllen und damit jungen Erwachsenen Perspektiven und Zukunftshoffnung schenken (vgl. ebd.). Als Beispiele nennen Abraham und Kepser (2018: 8) die Filme *Ali*, *Gandhi*, *8 Mile* über Eminem und *The Social Network* über Marc Zuckerberg (vgl. ebd.). Junge Zuseherinnen und Zuseher zeigen sich oft fasziniert von den „von Schicksalsschlägen geprägten Menschenleben“ (vgl. Kuhn 2013: 223, zit. nach Abraham/ Kepser 2018: 8). Die im Film dargestellten Lebenskonzepte erzeugen, ähnlich wie in der fiktionalen Literatur, Empathie und fördern das Vermögen, sich in Lebenslagen anderer Menschen hineinzusetzen (vgl. ebd.: 9). Als Mittel- und langfristiges Ziel des auf den Film gestützten Unterrichts sehen Abraham und Kepser (vgl. ebd.) die Kompetenz, sich auch dann in Figuren hineinzusetzen, wenn sie weder der eigenen Altersgruppe angehören; noch in der eignen Gegenwart leben bzw. gelebt haben und einem gänzlich anderen Kulturkreis zugehören (vgl. ebd.: 9). Auch eine Analyse der Filmfiguren bietet sich für den Unterricht an. So können beispielsweise, ähnlich wie bei einer zu analysierenden Romanfigur, das äußere Erscheinungsbild, körperliche Eigenschaften oder Charaktereigenschaften untersucht werden (vgl. Eder 2008: 134-142, zit. nach Abraham/ Kepser 2018: 9). Wichtig ist jedoch, dass Schülerinnen und Schüler um die Fiktionalität der im Film dargestellten historischen Person wissen und zwischen Fiktionalität und Faktualität unterscheiden können (vgl. ebd.). Zuseherinnen und Zuseher des Films tendieren dazu, die Grenzen zwischen Fiktion und Wahrheit zu übersehen, da Filmbilder häufig eine „authentische Wirklichkeitsdarstellung suggerieren“, beobachten Abraham und Kepser (vgl. ebd.). In Hinblick auf die narrativen Merkmale der Gattung ist es auch sinnvoll, die für das *Biopic* typische Erzählweise, nämlich die Kombination aus belegbaren historischen Ereignissen (z.B. öffentliche Auftritte einer berühmten Person) mit fiktionalen Elementen (z.B. unbekannte oder gänzlich fiktive Nebenfiguren), im Unterricht zu untersuchen (vgl. ebd.). Auch die Verwendung

6. Das Biopic als Institution der Literaturvermittlung

dokumentarischen Filmmaterials und der damit vermittelte Eindruck von Authentizität sollte in einer im Unterricht unternommenen Filmanalyse berücksichtigt werden (vgl. ebd.).

Damit Lernende zwischen fiktiven und faktualen Elementen unterscheiden können, sollte im Unterricht zusätzlich bzw. vorbereitend mit Textquellen (z.B. *Biographie*, Autobiographie, Handbuchartikel oder Lexikoneintrag) gearbeitet werden (vgl. Abraham/ Kepser 2008: 10).

Auf diese Weise wird der Unterricht durch Gebrauchstexte erweitert, die Schülerinnen und Schüler für eine Auseinandersetzung mit dem Film verwenden können (vgl. ebd.: 10). Aus Literatur- und Mediendidaktischer Sicht ist vor allem eine Betrachtung und Bewertung der im *Biopic* dargestellten Figur und der Zeit bzw. Epoche, in der sie lebt, sinnvoll (vgl. Abraham/ Kepser 2018: 8). Vor allem die Frage nach der Rolle des *Autors* bzw. der *Autorin* kann im Literaturunterricht anhand einer ausgewählten Filmbiographie neu aufgeworfen und diskutiert werden (vgl. ebd.). Auch Klein (2009: 163) hält fest, dass *Biopics* das Bild von biographischen Personen nachhaltig prägen. Durch ihre Darstellungsweise tragen sie maßgeblich zum öffentlichen Verständnis von historischen Prozessen und Ereignissen, als Resultat individueller und nicht selten lebenswichtiger Entscheidungen, bei (vgl. ebd.).

7. Untersuchungsergebnisse

7.1. Colette (2018)

7.1.1. Handlung

Als die 19-jährige Sidonie-Gabrielle Claudine Colette den berühmten, rund fünfzehn Jahre älteren, Schriftsteller Willy (Henry Gauthiers-Villar) heiratet, ändert sich ihr Leben schlagartig. Sie verlässt ihre Heimat, die beschauliche Gemeinde Saint-Sauveur-en-Puisaye im französischen Burgund, und zieht in die Hauptstadt, deren pulsierende Kunstszene sie gleichermaßen irritiert wie fasziniert (vgl. Westmoreland 2018: 06‘15‘‘-11‘40‘‘). Aufgrund ihres Intellekts und ihres Humors wird sie in kurzer Zeit ein geschätztes und gern gesehenes Mitglied des *Pariser Salons*. Ihr Eheleben jedoch erweist sich als durchwachsen und wird von finanziellen Schwierigkeiten und Existenzängsten überschattet (vgl. ebd.: 30‘02‘‘-36‘41‘‘). Willys ausschweifender Lebensstil zwingt ihn dazu, am laufenden Band zu publizieren. Da er jedoch weder in der Lage, noch dazu gewillt ist, seine Ideen selbst zu Papier zu bringen, engagiert er die Auftragsschreiber Pierre Veber und Marcel Schwob (vgl. ebd.). Als er sie nicht mehr bezahlen kann und sich diese enttäuscht von ihm abwenden, hat er eine Idee: Colette, seine wortgewandte und witzige Ehefrau, soll für ihn schreiben (vgl. ebd.: 23‘06‘‘-30‘01‘‘). Er erinnert sich an die Geschichten aus ihrer Kindheit, die sie ihm bei einem Besuch in ihrer Heimat so lebhaft beschrieben hatte, und überredet sie, diese niederzuschreiben (vgl. ebd.). Zunächst sträubt sich Colette gegen Willys Vorschlag, fügt sich angesichts ihrer finanziellen Schwierigkeiten aber und schreibt in nur wenigen Stunden einen Entwurf zu „Willys“ ersten Roman (vgl. ebd.). Willy ist beeindruckt von ihrer Disziplin. Nachdem sie ihm das Manuskript zur Durchsicht übergibt, lautet sein Urteil, dass die Geschichte „zu feminin“ ist und er sie daher nicht veröffentlichen kann (vgl. ebd.). Colette ist enttäuscht und distanziert sich zunehmend von Willy. Im *Pariser Salon* stößt sie auf den Pantomime-Künstler George Wague und ist beeindruckt von seiner Darbietung (vgl. ebd.: 30‘02‘‘-36‘41‘‘).

Als Willy von Gerichtsvollziehern dazu aufgefordert wird, seine Möbelstücke zu pfänden, fällt ihm beim Leeren der Wohnung das Manuskript zu *Claudine à l'école* in die Hände (vgl. ebd.).

7. Untersuchungsergebnisse

Da die Lebensumstände des Paares immer prekärer werden, beschließt er, die Geschichte seinem Verleger Ollendorff vorzulegen. Er nimmt stilistische und inhaltliche Änderungen vor, um bessere Chancen auf eine Veröffentlichung zu haben (vgl. ebd.). Auf Colettes Einwände gegen seine dem ursprünglichen Text hinzugefügten Doppeldeutigkeiten und sexuell konnotierten Dialoge reagiert er gelassen: „*Louche sells, my dear. Trust me - all we need is a little more spice, a little less literature. I know what men want. And so do the publishers*” (Westmoreland 2018: 36’27’’-36’32’’).

Im Jahr 1900 wird *Claudine à l’école* unter Willys Namen veröffentlicht und erweist sich als Verkaufsschlager (vgl. ebd.: 36’42’’-40’00’’). Wider Erwarten besteht die Leserschaft Großteils aus Frauen (vgl. ebd.). Um an den Erfolg des Romans anzuknüpfen, einigen sich Willy und sein Verleger Paul Ollendorff darauf, eine Fortsetzung der Geschichte zu veröffentlichen (vgl. ebd.). Kurze Zeit später kauft Willy ein Haus am Land - in der Hoffnung, dass Colette dort, isoliert von der Außenwelt, eine neue Geschichte zu Papier bringt. Als Colette jedoch verkündet, keinen weiteren *Claudine*-Roman schreiben zu wollen, sperrt er sie kurzerhand ins Arbeitszimmer und droht ihr: „*Write! ...You will do as I say! I will return in a few hours, and I expect to see pages!*” (Westmoreland 2018: 104’35’’-104’41’’). 1901 erscheint *Claudine à Paris*. Zurück in Paris, macht Colette die Bekanntschaft Georgie Raoul-Duvals, einer amerikanischen Schriftstellerin. Als Colette eine Beziehung mit dieser eingeht, ermutigt Willy sie dazu, ihre Erfahrungen in den nächsten *Claudine*-Roman einfließen zu lassen (vgl. ebd.: 46’20’’-56’58’’). Raoul-Duvals Ehemann versucht daraufhin die Veröffentlichung des Romans *Claudine en ménage* mit einer Pauschalzahlung an Willys Verleger zu verhindern. Da Willy nach wie vor die Urheberrechte zu den Romanen besitzt, wechselt er Verleger, um eine neue Auflage drucken zu lassen (vgl. ebd.: 56’59’’-59’30’’). Kurze Zeit später wird *Claudine à l’école* als Bühnenadaption erstaufgeführt (vgl. ebd.: 61’01’’-64’34’’). Zahlreiche illustre Gäste, darunter die Marquise de Belbeuf, erscheinen zur Premiere (vgl. ebd.). Gemeinsam mit der Bühnendarstellerin Polaire lassen sich Willy und Colette fotografieren und betreiben Werbung für das Theaterstück (vgl. ebd.: 64’35’’-66’40’’). Willy hat eine neue Geschäftsidee: aus *Claudine* soll eine Marke werden. Er lässt Körperpflegeprodukte und Gebrauchsartikel mit Abbildungen von *Claudine* produzieren (vgl. ebd.). Auch der für die Romanheldin typische Kurzhaarschnitt wird von zahlreichen Leserinnen getragen (vgl. ebd.: 64’35’’-67’57’’). Als sich Colette mit der Marquise de Belbeuf trifft, gratuliert ihr diese augenzwinkernd zum bahnbrechenden Erfolg der *Claudine*-Romane (vgl. ebd.: 66’41’’-67’57’’). Colette gesteht, dass die Geschichten tatsächlich aus ihrer Feder stammen (vgl. ebd.).

7. Untersuchungsergebnisse

Aus der Freundschaft der beiden Frauen entsteht eine Beziehung. Missy ermutigt Colette dazu, sich aus der Bevormundung und Kontrolle Willys zu befreien und ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen (vgl. ebd.: 67'58''-83'23''). Missy selbst ist geschieden und tritt in Männerkleidung auf, dafür geahndet wird sie wegen ihrer adeligen Abstammung nicht (vgl. ebd.: 61'01''-64'34''). Willy beginnt unterdessen eine Affäre mit Meg, einer begeisterten *Claudine*-Leserin (vgl. ebd.: Als Colette ihm eines Tages im Hosenanzug gegenübertritt, ist er perplex (vgl. ebd.: 74'07''-76'21''). Zum ersten Mal fordert sie ihn auf, ihren nächsten Roman auch unter ihrem Namen zu veröffentlichen. Willy wehrt sich: „*No! Willy is a brand. And in any case, women writers don't sell!*” (vgl. Westmoreland 2018: 75'27''-75:31''). Colette verliert zunehmend das Interesse am Schreiben und widmet sich der Kunst der Pantomime. Ihr Freund George Wague gibt ihr Unterricht und schlägt ihr vor, ihn auf seine nächste Tournee zu begleiten (vgl. ebd.: 76'22''-79'36''). Willy beobachtet Colette beim Tanzen und wittert eine neue Einnahmequelle (vgl. ebd.). Die Idee eines Varieté-Stückes mit dem Titel *Rêve d'Égypte* wird geboren und wenig später im *Moulin Rouge* aufgeführt (vgl. ebd.: 79'36''-83'23''). Als sich Colette und Missy auf der Bühne küssen, ist das Publikum entsetzt und es kommt zu Handgreiflichkeiten (vgl. ebd.). Das Stück wird daraufhin in Paris verboten. Nach dem Begräbnis von Jules Colette eröffnet Willy seiner Frau, ihr Haus verkaufen zu müssen (vgl. ebd.: 83'24''-85'31''). Als Colette mit Wague auf Tournee geht, versucht Willy, einen neuen *Claudine*-Roman zu schreiben (vgl. ebd.: 85'32''-88'04''). Da es ihm nicht gelingt, wendet er sich an seinen Verleger Ollendorff und verkauft diesem die Exklusivrechte der *Claudine*-Romane (vgl. ebd.). Colette ist am Boden zerstört, als sie davon erfährt und stellt Willy zur Rede (vgl. ebd.: 90'57''-97'26''). Als dieser versucht, sich zu rechtfertigen, entgegnet Colette: „*You killed our child, Willy...Those books, they were all we had. And now they are gone and there is no chance of repair*” (vgl. ebd.: 93'48''-93'57''). Colette verlässt Willy. Dieser beauftragt daraufhin seinen Assistenten Paul Héon, alle Manuskripte Colettes zu vernichten (vgl. ebd.: 93'57''-97'26''). Als sich Colette auf einen Auftritt vorbereitet, findet sie in ihrem Reisekoffer ein leeres Notizheft (vgl. ebd.: 97'27''-99'29''). Sie hält inne, blickt in den Spiegel und beginnt, hineinzuschreiben (vgl. ebd.: 97'27''-99'29''). Aus diesen Gedanken entsteht bald darauf ein Buch, welches diesmal unter ihrem Namen erscheint: *La Vagabonde* (vgl. ebd.: 99'30''-99'38'')

7.1.2. Figuren

Im folgenden Abschnitt werden die zentralen Figuren des *Biopics Colette* beleuchtet. Als Grundlage dieser Charakterisierung diente eine Filmanalyse nach Korte (2010: 75) und ein im Rahmen dieser erstelltes Sequenzenprotokoll (siehe Anhang). Die Figurenanalyse nach Eder (2014) ermöglicht zudem einen detaillierten Blick auf äußerliche Merkmale und Charakterzüge der Figuren. In Anlehnung an die von Eder (2014: 176-177) erstellte Gliederung, wurden die Eigenschaften der Haupt- und Nebenfiguren hinsichtlich ihrer *physischen*, *psychischen* und, sofern im Film näher thematisiert, hinsichtlich ihrer *sozialen Eigenschaften* sowie ihrer *Beziehungen* untereinander untersucht. Die Ergebnisse der Figurenanalyse geben Aufschluss darüber, mit welchen Attributen biographische Figuren im Film ausgestattet sind, um authentisch wirkende Abbilder literarhistorischer Personen und Ereignisse entstehen zu lassen.

Sidonie-Gabrielle Claudine Colette

Physische Eigenschaften

Die Protagonistin des Films *Colette* ist die französische Schriftstellerin Sidonie-Gabrielle Claudine Colette. Zu Beginn des Filmes ist die Hauptfigur 19 Jahre alt und erwartet den Besuch ihres zukünftigen Ehemannes, den 33-jährigen Journalisten und Kritiker Henry Gauthier-Villars (vgl. Westmoreland 2018: 00'55''-02'12''). Colette hat eine zierliche Statur, trägt lange Flechtzöpfe und Stirnfransen, die sie kindlich und unschuldig erscheinen lassen (vgl. ebd.: 02'15''-06'14''). Sie trägt lange Kleider mit hohen Kragen und Puffärmeln. Willy macht ihr Komplimente, insbesondere für ihre lange Mähne, Colettes Markenzeichen. „*In the village, they call me ,the girl with the hair'*“, erzählt sie ihm stolz (vgl. ebd.: 05'07-05'010'').

Nach der Hochzeit zieht Colette zu ihrem Ehemann nach Paris. Dieser möchte sie in die Kunstszene einführen und seinen Freunden vorstellen (vgl. ebd.: 06'15''-11'40''). Zu diesem Anlass schenkt er Colette Ballkleid (vgl. ebd.). Colette jedoch fühlt sich in ihrer neuen Rolle nicht wohl und weigert sich, das Kleid zu tragen. Als sie in ihrer Alltagskleidung im *Pariser Salon* erscheint, zieht sie verächtliche Blicke auf sich (vgl. ebd.: 07'46''-08'37''). Mit Colettes neuem Lebensstil ändert sich auch ihr Äußeres. Sie trägt zwar weiterhin gerne schlichte, aber aus hochwertigen Stoffen hergestellte Kleider (vgl. ebd.: 11'41''-15'12''). Durch die Ehe mit Willy ist sie gesellschaftlich aufgestiegen, was sie mit ihrer Kleidung zum Ausdruck bringt

7. Untersuchungsergebnisse

(vgl. ebd.: 15'13''-17'54''). Passend zu ihrem neuen Auftreten, stellt sie sich nicht mehr unter dem innerhalb ihrer Familie benutzten Namen Gabrielle, sondern unter Colette vor (vgl. ebd.: 30'02''-36'41''). Colette ist eine wandlungsfähige Figur. Als *Claudine à l'école* als Bühnenstück adaptiert wird, schlüpft sie bei öffentlichen Veranstaltungen in die Rolle der Romanheldin an, trägt kurze Haare und eine Schuluniform (vgl. ebd.: 59'31''-61'00''). Colette ist außerdem sportlich und begeistert sich für Gymnastik und Geräteturnen (vgl. Westmoreland 2018: 72'05''-72'09'').

Psychische Eigenschaften

Die Protagonistin ist eine temperamentvolle und schlagfertige Frau. Darüber hinaus zeichnet sich ihre Persönlichkeit durch Naturverbundenheit und Tierliebe aus. Haustiere, wie zum Beispiel ihren Hund Toby Chien, betrachtet sie als ihre Wegbegleiter. Colettes Tierliebe zeigt sich bereits in der Eröffnungsszene des Films, als sie kurz nach dem Erwachen die am Fußende ihres Bettes zusammengerollte Katze liebevoll gault (vgl. Westmoreland 2018: 00'55''-01'22''). Colette ist ein natürliches Mädchen, das Selbstsicherheit ausstrahlt und keinen Wert auf Luxusgüter wie Schmuck oder Mode legt (vgl. ebd.: 00'55''-06'14''). Stattdessen verbringt sie ihre Zeit lieber mit ihren Haustieren oder in der Natur, im Garten oder im nahen gelegenen Wald (vgl. ebd.). Weitere Persönlichkeitsmerkmale Colettes sind Bescheidenheit und Ehrlichkeit. Nicht zuletzt aufgrund dieser Charakterzüge unterscheidet sie sich stark von ihrem Ehemann Willy. Sie eine pflichtbewusste und arbeitssame Frau, wovon ihr Ehemann beruflich und finanziell profitiert. Schon kurz nach Hochzeit übernimmt Colette diverse Schreibaufgaben für Willy, lektoriert und korrigiert seine Zeitungsartikel und Briefe (vgl. ebd.: 12'53''- 12'59''). Willys Auftragschreiber Marcel Schwob schöpft sofort Verdacht, als er Colette am Schreibtisch sitzend sieht: *“He has made you one of his ghosts already?”* (vgl. ebd.: 13'00''-13'04''). *„You're fastidious! Exact!”* staunt er, als er einen Blick auf ihre Korrekturen wirft (vgl. ebd.: 13'09''-13'11'').

Die Protagonistin zeichnet sich auch durch Ehrlichkeit und Direktheit aus. Nachdem sie von Willy betrogen wurde, bittet sie ihn, künftig aufrichtig zu sein: *„I don't want to be treated like a little wife at home. I want to know what's going on. Whatever it may be. I want to be...part of things”* (vgl. ebd.: 20'15''-20'20'').

Colette ist selbstbewusst und steht zu ihrer Meinung. Was andere Menschen von ihr halten, scheint sie wenig zu kümmern (vgl. ebd.: 97'37''-83'23''). Angreifbar und verletzlich zeigt sie

sich jedoch, wenn es um ihre schriftstellerische Tätigkeit geht. Im Gegensatz zu Willy empfindet sie das Schreiben als eine private Angelegenheit und Aufgabe, die ihr viel Kraft abverlangt (vgl. ebd.: 40'01''-46'19''). Ein weiteres Persönlichkeitsmerkmal der Filmheldin ist Emotionalität. Als sie von dem Verleger Ollendorff erfährt, dass Willy die Exklusivrechte der *Claudine*-Romane verkauft hat, bricht für sie eine Welt zusammen (vgl. ebd.: 91'14''-92'08''). Sie stellt Willy zur Rede und führt ihm vor Augen, welchen emotionalen Wert die Bücher für sie haben und welche Opfer sie bringen musste, um diese zu schreiben:

I am the real Claudine. Everything I thought and felt went into these books. They were me. My childhood. My memories, my opinions. Everything. And then the hours and hours I spent, alone, slaving away for you. Churning out scenes just to try and please you. I am so ashamed of myself for that. But I knew and you knew - that I was bound to do it (Westmoreland 2018: 94'08''-94'44'').

Colette ist auch eine mutige Frau. Selbst als ihr Varieté-Stück *Rêve d'Égypte* als Skandal bezeichnet und zensiert wird, denkt Colette nicht daran, aufzugeben (vgl. ebd.: 82'31''-83'00''). Tapfer stellt sie sich den Fragen der Journalisten und stellt anschließend klar: „(...) *I will continue to pursue this because I am an artist and a free woman and if Paris won't have me – so be it! I'll go elsewhere to make a living*“ (vgl. ebd.: 82'53''-83'00'').

Herny Gauthiers-Villars (Willy)

Physische Eigenschaften

Der männliche Protagonist des *Biopics Colette* ist der Pariser Journalist und Schriftsteller Henri Gauthiers-Villars, der unter dem Pseudonym Willy publiziert. Henri Gauthiers-Villars ist zu Beginn des Filmes 33 Jahre alt und kurz davor, um Colettes Hand anzuhalten (vgl. Westmoreland 2018: 00'55''-04'26''). Als Willy in der Eröffnungsszene aus dem Zug steigt, wirkt er charismatisch und elegant: trägt einen grauen Anzug, ein weißes Hemd mit hochgestellten Kragen und einen schwarzen Zylinder (vgl. ebd.: 01'47''-02'08''). Aus der Seitentasche seines Gilets blitzt eine silberne Uhr hervor (vgl. ebd.). Weitere äußere Merkmale Willys sind ein dichter Bart und streng nach hinten gekämmte Haare.

Psychische Eigenschaften

Bereits in der ersten Sequenz (vgl. Westmoreland 2018: 0'55''-04'26'') des Films wird deutlich, dass es sich bei dem Schriftsteller Willy um einen Menschen handelt, der nach Aufmerksamkeit und Bestätigung lechzt. Als er Colette besucht und sich ihre Eltern nach Neuigkeiten aus der Großstadt erkundigen, liefert er einen anschaulichen Bericht: „*It's a hot bed! It's electric! Heaving with artists, writers, poets, all seeking to say something profound... most of them are too young or crazed but still, they do generate a certain life force!*” (vgl. ebd.: 02'19''-02'32''). Das Gespräch zwischen Willy und Colettes Eltern macht deutlich, dass Willy viel auf sich hält (vgl. ebd.). Als Colettes Mutter erwähnt, die Oper *La Tosca* besuchen zu wollen, rät er ihr mit Nachdruck davon ab, da die schauspielerische Leistung der - weit über Grenzen Frankreichs hinaus berühmten – Hauptdarstellerin enttäuschend sei: “*I was at the opening. I wouldn't bother, to be frank. Sarah Bernhardt did her best, she always does but it's melodramatic in extremis!*” (vgl. Westmoreland 2018: 02'39''-02'45'').

Willys Persönlichkeit ist von Wankelmut und Unaufrichtigkeit geprägt. Seine Untreue vermutet Colette bereits zu Beginn der Ehe, als er sie den Besuchern des *Pariser Salons* vorstellt und sie ihn kurze Zeit später beim Flirten mit einer anderen Frau ertappt (vgl. ebd.: 10'18''-10'20''). Als Colette ihm auf dem Heimweg zur Rede stellt, verharmlost er sein Verhalten (vgl. ebd.: 11'08''-11'40''). Auch als Colette ihn später bei einem Straßenmädchen aufliest, versichert er ihr, dass sein Lebenswandel gesellschaftlich akzeptiert und in einer Großstadt wie Paris nichts Ungewöhnliches sei (vgl. ebd.: 17'03''-17'22'').

Willy zeichnet sich auch durch Einfallsreichtum und Tatendrang aus. Er hat laufend neue Ideen, doch fehlt ihm die Muße, diese selbst zu Papier zu bringen. Da er seine Zeit am liebsten im Theater, in Bars oder bei üppigen Mahlzeiten mit Freunden verbringt, lässt er Auftragschreiber für ihn arbeiten. Willys Arbeitshaltung wird in der vierten Sequenz (vgl. Westmoreland 2018: 11'41''- 15'12'') des Films deutlich, als er seinen Partner Marcel Schwob damit beauftragt, in seinem Namen eine Rezension zu schreiben und diese noch am selben Tag in der Redaktion des *L'Écho de Paris* abzugeben (vgl. ebd.). Willy trägt spontan eine Stellungnahme vor während Marcel Schwob eifrig Notizen macht:

So something like... 'all the humor and vivacity descends into... a dreadful melodramatic swamp! Or... 'it released the toxins of man's very soul, leaving the audience pale, and nauseous as though having eaten a bad oyster' (Westmoreland 2018: 12'05''-12'15'').

7. Untersuchungsergebnisse

Während sein zweiter Auftragsschreiber, Pierre Veber, den Raum betritt, ruft Willy ihm zu: „*The factory's on fire! We're on fire!*” (vgl. ebd.: 12'29“-12'32“).

Diese Aussage ist bezeichnend für Willys Selbstwahrnehmung. Denn er sieht sich weniger als Schriftsteller, sondern viel mehr als Geschäftsmann und Produzent. So meint er scherzhaft zu Colette: „*You've married a literary entrepreneur. What a phenomenal disaster*” (vgl. Westmoreland 2018: 74'35“-74'38“). Als ihm sein Verleger Ollendorff nach der Erscheinung von *Claudine à l'école* den Vorschlag macht, den Roman für die Bühne zu adaptieren, ist Willy begeistert: „*Of course, the theatre is the next logical step! With a stage as large as possible!*” (vgl. ebd.: 37'58“-38'02“). Er beweist also ein gutes Gespür für mediale Entwicklungen. Als Jahre später das Kino erfunden wird und sich rasch als Unterhaltungsmedium etabliert, spielt er mit dem Gedanken, die *Claudine*-Romane verfilmen zu lassen (vgl. ebd.: 88'08“-88'20“).

Sozialen Eigenschaften

Trotz der erwähnten charakterlichen Schwächen trägt Willy zunächst wesentlich zu Colettes Entwicklung und Förderung als Schriftstellerin bei. Als Colette ihre Kindheitserlebnisse zum ersten Mal zu Papier bringt, erklärt er ihr, auf was es beim Schreiben ankommt und wie man mit Geschichten ein möglichst breites Publikum erreicht:

Don't worry about the facts. You can add a character, make up an event. Adapt it to the times! All people really want is the feeling, the emotion - that great sweep of narrative (Westmoreland 2018: 86'03“-86'16“).

Als Colette von ihm wissen will, ob sie den Leserinnen und Lesern gegenüber stets zur Wahrheit verpflichtet sei, teilt Willy folgende Devise mit ihr: „*It is the hand that holds the pen that writes history*” (vgl. ebd.: 86'25“-86'27“).

Die Beziehung der beiden entwickelt sich im Laufe der Handlung immer mehr zu einem Machtverhältnis, das von einer gegenseitigen Abhängigkeit geprägt ist. Willy, der keine Romane schreiben kann und will, setzt seine Frau unter Druck, heimlich für ihn zu schreiben, da sie ihm zum lang ersehnten Erfolg als seriöser Romanschreiber verhelfen (vgl. ebd.: 40'01“-46'19“). Willys Macht über seine Frau wird besonders deutlich, als Colette ihm gesteht, keine weitere Geschichte über *Claudine* schreiben zu wollen, er sie daraufhin in ein Zimmer einsperrt und sie zwingt, bis zu seiner Rückkehr mehrere Seiten für die geplante Fortsetzung von *Claudine à l'école* zu schreiben (vgl. ebd.).

Adèle Eugénie Sidonie Colette (Sido)

Psychische Eigenschaften

Die Nebenfigur Adèle Eugénie Sidonie Colette, Colettes Mutter, ist eine besonnene und bodenständige Frau. Sie ist warmherzig und eine engagierte Mutter und Ehefrau. Sie besitzt ein ruhiges und ausgeglichenes Naturell, was sich bereits zu Beginn des Films (vgl. Westmoreland 2018: 00'55''-06'14'') zeigt. Ihr Umgang mit Colette ist bestimmt, aber nicht streng oder autoritär (vgl. ebd.). Sie ist wissbegierig und hat vielseitige Interessen. Nicht nur für Flora und Fauna hegt sie eine Leidenschaft und verbringt viele Stunden damit, den Garten zu pflegen, sondern auch für Kunst und Kultur kann sie sich begeistern. Die Begeisterung für die *schönen Künste* teilt sie mit ihrem Mann Jules-Josep, dessen private Bibliothek großen Einfluss auf das literarische Emporkommen Colettes haben. Im Gespräch mit Willy über die Oper *La Tosca*, in welchem ihr der Musikkritiker von einem Besuch abrät, lässt sich Sido nicht von dessen Hochmut verunsichern. „*Maybe I'll go and make up my own mind*“, entgegnet sie diesem (vgl. Westmoreland 2018: 02'46''-02'49'').

Sido und Colette teilen ihre Liebe zur Natur. Sido verfügt über ein großes Wissen über Botanik, das sie ihrer Tochter weitergibt (vgl. ebd.: 18'00''-18'23''). Beim Gemüseernten im Garten können Mutter und Tochter ungestört miteinander sprechen. Nach dem ersten großen Streit mit Willy kehrt Colette nach Hause zurück und eröffnet ihrer Mutter während der Gartenarbeit ihre Zweifel hinsichtlich ihrer Ehe mit Willy (vgl. 18'24''-19'44''). Sido spricht ihrer Tochter Mut zu: „*No one can take away what you are. (...) You're too strong for that. You always have been. Just trust no one but yourself*“ (vgl. ebd.: 19'14''-19'24''). Als Colette daraufhin ihre Eheprobleme verharmlost, um ihre Mutter nicht zu beunruhigen und meint, dass sie sich lediglich an das Eheleben gewöhnen müsse, erwidert ihre Mutter: „*Better to make marriage get used to you*“ (19'42''-19'45''). Nach unzähligen Eskapaden Willys und seiner Ankündigung, das Haus des Ehepaares verkaufen aufgrund seines ausschweifenden Lebensstils verkaufen zu müssen, spricht Sido ihrer Tochter ins Gewissen: „*Willy's a mess. A drinker. A gambler. He's a broken man, Gabrielle!*“ (vgl. ebd.: 84'39''-84'46''). Sie ermutigt ihre Tochter, sich von Willy zu lösen, nicht nur privat, sondern auch in beruflicher Hinsicht: „*Gabri, you have to use your gifts. Write something new – under your own name!*“ (vgl. ebd.: 84'55''-85'01'').

Mathilde de Morny (Missy)

Physische Eigenschaften

Die Marquise de Belbeuf, oder Missy, genannt ist von adeliger Abstammung (vgl. Westmoreland 2018: 62'15''-62'35''). Sie stammt von Kaiserin Joséphine und dem Zaren von Russland ab. Ihre Abstammung ist der Grund, weshalb sie sich als Frau in Hosen zeigen kann (vgl. ebd.). Als Missy zur Premiere des Bühnenstücks *Claudine à l'école* erscheint, ist Colette beeindruckt von der Frau, die selbstbewusst einen Hosenanzug trägt und Zigarre raucht.

Psychische Eigenschaften

Die Nebenfigur Mathilde de Morny ist, wie Colette, eine ehrliche und aufrichtige Persönlichkeit. Sie steht zu ihrer Identität und sexuellen Orientierung, weshalb sie sie sich in der Öffentlichkeit in Hosenanzügen und Hüten zeigt (vgl. Westmoreland 2018: 66'46''-66'46''-66'46''). Mathilde ist scharfsinnig und vertraut ihrer Intuition – sie ahnt, dass die Romane über Claudine aus der Feder Colettes stammen (vgl. ebd.: 67'23''). Missy ist charmant und humorvoll, bereits beim ersten Treffen mit Colette bringt sie diese zum Lachen (vgl. ebd.: 66'57''-66'59''). Sie bewundert Colette für ihre Gabe als Geschichtenerzählerin:(...) *You've done something important. You've invented a type*“ (vgl. ebd.: 67'00''-67'04''). Sie fügt hinzu: *“All the young girls between girlhood and womanhood, you give them a voice...You should own up to it”* (vgl. ebd.: 67'10''-67'17'').

7.1.3. Erzähltechniken

In Anlehnung an Stephan Brössels Studie *Filmisches Erzählen* (2014) und auf Basis des im Rahmen der Analyse erstellten Sequenzenprotokolls werden im folgenden Abschnitt strukturelle und ästhetische Merkmale des *Biopics Colette* veranschaulicht.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist unter anderem, die erzähltechnischen Besonderheiten der Filmgattung *Biopic* anhand der von Brössel (2014) ausgearbeiteten Merkmale des filmischen Erzählens zu untersuchen und darzustellen. Um einen Vergleich der insgesamt drei zur

7. Untersuchungsergebnisse

Untersuchung herangezogenen *Biopics Colette* (2018), *Mary Shelley* (2017) und *Becoming Jane* (2007) zu ermöglichen, werden die (vermittelnden) Erzähltechniken des jeweiligen Filmes einzeln untersucht. Zu welchen Ergebnissen die Untersuchung der Erzähltechniken des Filmes *Colette* geführt hat, soll die folgende Zusammenfassung veranschaulichen.

Die zeitliche Struktur des Filmes *Colette* wird sowohl durch Kameraschnitte als auch durch Texteinblendungen bzw. *Inserts* strukturiert. Letztere dienen dem Zuseher als Orientierung über den Ort der Geschehnisse und die zeitlichen Abstände zwischen den Ereignissen. Diesen Erzähltechniken haben gemäß der o.e. Differenzierung Brössels (2014: 46-47) eine vermittelnde Funktion. Weitere vermittelnde Instanzen der filmischen Erzählung sind nach Brössel (2014) Kamera, Montage und Filmmusik sowie *voice-over narrator*. Welche Funktionen diese Instanzen im Film *Colette* haben, werden im nachstehenden Teil der Arbeit anhand von Beispielen veranschaulicht.

Colette schreibt einen Brief an Willy (vgl. Westmoreland 2018: 05'43''-06'11'). Auf ihren Schreibtisch befinden sich getrocknete Blumen, Schulhefte und Enzyklopädien. Die Ausstattung ihres Zimmers lässt vermuten, dass es sich bei Colette um ein naturverbundenes, neugieriges und belesenes Mädchen handelt.

Die Filmmusik zu *Colette*¹⁹ wurde von dem britischen Komponisten Thomas Adès²⁰ komponiert. Der Filmsoundtrack beinhaltet insgesamt sechsundzwanzig klassische Musikstücke, die nicht nur zentrale Ereignisse ankündigen und untermalen, sondern auch Charakterzüge und Gefühlzustände der einzelnen Figuren hervorheben. Je nachdem welches Thema eine Szene behandelt, fällt das die Bilder untermalende Musikstück heiter, lebendig oder langsam und ernst aus. Die von Adès komponierte Musik verstärkt Großteils die bereits visuell vermittelte Thematik und Stimmung der jeweiligen Szene, d.h. die s.g. *mood*-Technik kommt zum Einsatz (vgl. Brössel 2004: 61).

Die Eröffnungsszene des Films etwa wird von sanfter Klaviermusik begleitet, welche sich der langsamen Kameraführung zum einen und der idyllischen Atmosphäre, die von der

¹⁹ Soundtrack zu *Colette*, online unter; <https://music.apple.com/at/album/colette-original-motion-picture-soundtrack/1445800160>, [Stand: 19.6.22].

²⁰ Vgl. Broxton, Jonathan (2019): *Colette – Thomas Adès*. Original Review. January 31, 2019, online unter: <https://moviemusicuk.us/2019/01/31/colette-thomas-ades/>, [Stand: 19.6.22].

7. Untersuchungsergebnisse

Raumausstattung und sanften Beleuchtung in Colettes Mädchenzimmer ausgeht, anpasst (vgl. Westmoreland 2018: 00'55''-01'22''). Es handelt sich dabei um einen Auszug aus dem Musikstück *Snow Globe*²¹, welches melodisch dem später bzw. im Zuge der Handlung wiederkehrenden und mit der Filmfigur Colette assoziierten Leitmotiv ähnelt (vgl. Brüssel 2004: 63). Dieses wiederkehrende Leitmotiv unterstreicht Colettes Persönlichkeit, verändert sich aber leicht in der Zusammensetzung der Instrumente, je nachdem welches Thema in der jeweiligen Szene behandelt wird und welche Gefühle die Figur empfindet.

Die darauffolgende Szene des Films, in der die männliche Hauptfigur Henry Gauthier-Villars, auch Willy genannt, eingeführt wird, wird hingegen von einem schnellen und temperamentvollen Musikstück begleitet (vgl. Westmoreland 2018: 01'45''- 02'13''). Das von Adès komponierte Musikstück mit dem Titel *Willys's Arrival* beinhaltet im Gegensatz zu Colettes *Leitmotiv* auch Blasinstrumente, welche die Männlichkeit und Korpulenz der Figur hervorheben (vgl. Broxton 2019). Diese, in Melodie und Rhythmus, unterschiedlichen *Leitmotive* lassen bereits erahnen, wie konträr die Charaktere und Lebenswelten der Figuren Colette und Willy sind.

Als Colette beginnt, ihre Kindheitserinnerungen in dem Manuskript zu *Claudine à l'école* niederzuschreiben, ertönt im Hintergrund langsame und sanfte Klaviermusik (vgl. Westmoreland 2018: 25'01''-25'25''; 26'51''-27'20''). Passend zu der rezitierten Passage aus dem Roman heißt auch das Musikstück im Soundtrack von Thomas Adès, welches in der ersten Szene des Schreibens nur auszugsweise zu hören ist, *These are the Copses*²². Der Prozess des Ideenfindens und des Schreibens wird durch unaufdringliche Musik im Hintergrund einerseits und durch langsame Kameraführung, Nahaufnahmen (bzw. *Close-Ups*) und *Überblendungen* vermittelt (vgl. Westmoreland 2018: 25'01''-25'25''; 26'51''-27'20'').

Schnell, kraftvoll und heiter ist die musikalische Untermalung jener Szene, in der Colettes erster Roman gedruckt, in aufwändig dekorierten Schaufenstern präsentiert und von Leserinnen und Lesern regelgerecht verschlungen wird (vgl. Westmoreland 2018: 36'42''-37'39''). Während Druckpressen, Buchbinder und verkaufsfertige Romanexemplare abgebildet werden, ertönt das

²¹ Vgl. Adès, Thomas (2018): Colette. Soundtrack, online unter: <https://music.apple.com/at/album/colette-original-motion-picture-soundtrack/1445800160>, [Stand: 25.6.22].

²² Vgl. Adès, Thomas (2018): Colette. Soundtrack, online unter: <https://music.apple.com/at/album/colette-original-motion-picture-soundtrack/1445800160>, [Stand: 25.6.22].

7. Untersuchungsergebnisse

flotte, heitere Musikstück *Claudine A L'École Print*²³, das sich aus Streicherinstrumenten, Piano und Flöten zusammensetzt (vgl. Westmoreland 2018: 36'42''-37'39'').

Die musikalische Begleitung dieser Szene, die den aufwändigen und Anfang des 20. Jahrhunderts üblichen Prozess der Buchherstellung in kurzen Bildabfolgen schildert, wird gemäß Brössel (2004: 62) als *underscoring* bezeichnet und hat eine vermittelnde, deskriptive Funktion, denn sie generiert eine Bedeutung, die über das rein visuell Abgebildete hinausgeht: die Bedeutung des Romans *Claudine à l'école*.

Als Colette und Willy in der Sequenz Nr. 16 (vgl. Westmoreland 2018: 64'35''- 66'40'') die erfolgreiche Uraufführung der Bühnenadaption von *Claudine à l'école* feiern und sich gemeinsam mit der Hauptdarstellerin Polaire fotografieren lassen, um das Theaterstück in diversen Zeitschriften zu bewerben, erklingt im Hintergrund das von Adès komponierte Musikstück *Polaire's Arrival*²⁴. In seiner Funktion als *underscoring* hebt dieses temperamentvolle Stück die mediale Wirkung des Trios Willy, Colette und Polaire hervor (vgl. ebd.).

Von schneller und schriller Streichermusik begleitet wird hingegen jene Szene, in der Colette und Willy eine heftige Auseinandersetzung über Urheberschaft und die Rechte an den *Claudine*-Romanen haben (vgl. Westmoreland 2018: 74'05''- 76'21''; 90'57''-97'26'').

Colette schlägt Willy vor, den nächsten *Claudine*-Roman unter ihrer beider Namen zu veröffentlichen (vgl. ebd.: 74'36''-74'20''). Willy ist empört und beteuert, dass sich Bücher weiblicher *Autoren* nicht verkaufen würden (vgl. ebd.: 74'20''-75'30''). Colette erkennt die wahren Motive Willys, der ihre Urheberschaft an den Romanen und damit auch ihr literarisches Talent nicht preisgeben will (vgl. ebd.: 75'31''-75'45''). Als Colette wutentbrannt aus Willys Büro stürmt, erklingt eine schrille, disharmonische Hintergrundmusik, die die ihren Gefühlszustand hervorhebt (vgl. Westmoreland 2018: 74'07''-76'21''). Das Musikstück *Anger By the Saine*²⁵ setzt sich hauptsächlich aus Streicherinstrumenten zusammen, die durchdringende Klänge erzeugen und damit die negativen Gefühle der weiblichen Hauptfigur

²³ Vgl. Adès, Thomas (2018): Colette. Soundtrack, online unter: <https://music.apple.com/at/album/colette-original-motion-picture-soundtrack/1445800160>, [Stand: 25.6.22].

²⁴ Vgl. Adès, Thomas (2018): Colette. Soundtrack, online unter: <https://music.apple.com/at/album/colette-original-motion-picture-soundtrack/1445800160>, [Stand: 25.6.22].

²⁵ Vgl. Adès, Thomas (2018): Colette. Soundtrack, online unter: <https://music.apple.com/at/album/colette-original-motion-picture-soundtrack/1445800160>, [Stand: 25.6.22].

7. Untersuchungsergebnisse

vermitteln. Gemäß Brössel (2008: 62) kommt hier die *mood*-Technik zum Einsatz, in der mittels Musik Einblicke in die Gefühlswelt der Figur gegeben wird.

Das Stück dieses *Anger By the Saine* erklingt auch am Ende des Films als Colette erfährt, dass Willy die Exklusivrechte an allen vier zwischen 1900 und 1903 entstandenen *Claudine*-Romanen verkauft hat (vgl. Westmoreland 2018: 92‘06“-97‘26“). Die schrillen Töne dieses wiederkehrenden Musikstückes bzw. Themas lassen eine weitere Konfrontation mit ihrem Ehemann und früheren Mentor erahnen (vgl. ebd.). Tatsächlich konfrontiert sie Willy kurz darauf mit den Konsequenzen seines unüberlegten Handelns und trennt sich von ihm, um ein unabhängiges Leben als Varieté-Künstlerin und *Autorin* führen zu können (vgl. ebd.: 92‘30“-95‘25“).

Eine weitere vermittelnde Instanz der filmischen Erzählung im *Biopic Colette* ist das mehrfach eingesetzte *Voice-Over*. Dieser Begriff bezeichnet nach Brössel (2014: 65) „den Gebrauch von natürlicher Sprache in einer bestimmten formalen Relation zum Bildinhalt“. Nach Nieberle (2008: 52-53) wird in literarhistorischen Filmbiographien die Filmstimme des *Autors* häufig eingesetzt, um die Erzählung zu strukturieren und die rhetorische Stärke des *Autors* hervorzuheben.

Im *Biopic Colette* (2018) kommt, wie auch in den Filmen *Mary Shelley* (2017) und *Becoming Jane* (2007), die *Voice-Over*-Technik hauptsächlich dann zum Einsatz, wenn Gedanken niedergeschrieben werden und dabei Notizen, Briefe oder ganze Manuskripte entstehen. Im Film *Colette* beispielsweise werden kurze Auszüge aus den Romanen *Claudine à l'école* (1901), *Claudine en ménage* (1902) und *La Vagabonde* (1910) rezitiert. Es ist die Hauptdarstellerin Keira Knightley, die Colette verkörpert und der *Autorin* sowie deren Romanheldin *Claudine* eine Stimme verleiht. Im Abspann des Films erfährt das Publikum, wie der Streit um Urheberschaft zwischen Colette und Willy verlaufen ist und, ob der *Autorin* letztendlich Gerechtigkeit widerfahren ist:

Colettes auf ihren Variété-Erlebnissen basierender Roman La Vagabonde wurde unter ihrem Namen veröffentlicht und von der Kritik gefeiert. Colette und Missy blieben noch viele Jahre ein Paar. Missy begleitete Colette oft auf Tourneen, aber ging nie mehr mit ihr auf die Bühne. Nach ihrer Scheidung wechselten Colette und Willy nie mehr ein Wort miteinander. Paul Héon gab Colette die Claudine-Manuskripte. Sie nutzte sie später als Beweis im Rechtsstreit um die Urheberrechte, eine Schlacht, die sie schließlich gewann“ (Westmoreland 2018: 99‘41“-100‘03“-100‘12“).

Auch wird der Stellenwert der in Frankreich heute als Ikone gefeierten *Autorin* im Abspann hervorgehoben: „*Colette veröffentlichte über 30 Romane und Kurzgeschichten-Bände. Sie wurde zur berühmtesten Autorin der französischen Literaturgeschichte*“ (vgl. Westmoreland 2018: 100‘14‘‘-100‘22‘‘). Mit folgendem Zitat und Rückblick auf ihr Leben schließt der Film: „*Was für ein herrliches Leben hatte ich! Hätte ich es nur früher bemerkt*“ (vgl. Westmoreland 2018: 100‘23‘‘-101‘26‘‘). Es folgen einige Schwarz-Weiß-Fotos von Colette, die ihre Wandlungsfähigkeit dokumentieren.

7.1.4. Mediale Interferenzen

Die filmische Erzählung über Colettes Werdegang als *Autorin* beinhaltet etliche Verweise auf historische Ereignisse und Persönlichkeiten sowie entstehende Kunstformen und Mediengattungen (vgl. Westmoreland 2018: 88‘05‘‘-90‘56‘‘). Auch die Folgen der Industriellen Revolution, technischer Fortschritt und Erfindungen finden im *Biopic Colette* Erwähnung (vgl. Westmoreland 2018: 30‘02‘‘-36‘41‘‘). Elektrizität, maschinelle Arbeit und neue Fortbewegungsmittel werden nicht nur abgebildet, sondern auch von den Figuren selbst hitzig diskutiert (vgl. ebd.). Ein besonders polarisierendes Thema etwa ist die Errichtung des Eiffelturms, über die sich die Mitglieder des *Pariser Salons* zunächst uneins sind (vgl. ebd.). Eine große Bedeutung für den Buchhandel und für die Arbeit Willy und Colettes hat auch die Erfindung der Schreibmaschine, welche schnelles Produzieren und Abliefern von Manuskripten und anderen Textsorten ermöglicht (vgl. ebd.: 85‘32‘‘-88‘04‘‘). Auch das Medium Film findet Erwähnung, als Willy – nach der erfolgreichen Bühnenaufführung des ersten *Claudine*-Romans – überlegt, die Geschichte verfilmen zu lassen und einmal mehr für einen Kassenschlager zu sorgen (vgl. ebd.: 88‘05‘‘-90‘56‘‘). Literarische Texte, die im Film abgebildet und vertont werden, sind zum Großteil Zitate aus Colettes frühen Werken *Claudine à l'école* (1901) und *Claudine en ménage* (1902) sowie aus ihrem ebenfalls stark autobiographisch geprägtem Roman *La Vagabonde* (1910).

Die im Film zitierten Romane sind in der *Ich*-Form geschrieben und weisen etliche Parallelen zu Colettes Leben auf. Das Fundament für Colettes ersten Roman *Claudine à l'école* (1901) bilden ihre Erinnerung an eine behütete Kindheit (vgl. Westmoreland 2018: 21‘54‘‘-22‘37‘‘).

7. Untersuchungsergebnisse

Bereits der erste Versuch des Schreibens stellt sich als Erfolg heraus, denn Colette fehlt es weder an Vorstellungskraft noch an Wortgewandtheit. In Erinnerungen schwelgend schreibt sie in ihr Notizheft: „*My name is Claudine. I live in Montigny. I was born there in 1873. I shall probably not die there*” (Colette 2001/1900: 1, zit. nach Westmoreland 2018: 25‘12‘‘-25‘26‘‘). Die ersten Seiten des Manuskripts zu *Claudine à l’école* entstehen in nur wenigen Stunden (vgl. ebd.: 23‘06‘‘-30‘01‘‘). Colette nimmt ihre Aufgabe sehr ernst und widmet sich auch die darauffolgenden Tage vollends dem Schreiben:

These are the copses, where bushes spitefully catch your face as you pass. Those are full of sun and strawberries and lilies-of-the-valley and snakes. I’ve shuddered there with choking terror at the sight of those dreadful, smooth, cold bodies gliding in front of my feet (...) I feel so much alone there, my eyes lost far away amongst the trees, in the green, mysterious daylight that is at once deliciously peaceful and a little unnerving because of the loneliness and the vague darkness (Colette 2001/1900: 2, zit. nach Westmoreland 2018: 26‘49‘‘-27‘20‘‘).

Es handelt sich hier um ein im Drehbuch des Films leicht abgeändertes Zitat aus Colettes Erstlingswerk *Claudine à l’école* (1900). Dieser, ebenfalls im *Voice-Over* wiedergegebene und als handschriftliches Manuskript abgebildete Auszug des 1900 erschienen Romans *Claudine à l’école* gewährt Einblick in Colettes Kindheit im friedlichen Saint-Sauveur-en-Puisaye. Während Colette gedankenversunken den Entwurf zu s *Claudine à l’école* schreibt, ertönt sanfte Klaviermusik im Hintergrund (vgl. ebd.: 26‘49‘‘-27‘20‘‘). Die musikalische Untermalung dieser Szene erzeugt Intimität und Gefühlsbetontheit.

Die Veröffentlichung des Romans *Claudine à l’école* wird in kurzen, aufeinanderfolgenden Bildern, begleitet von fröhlicher und lebhafter Musik, dargestellt (vgl. Westmoreland 2018: 36‘42‘‘-36‘58‘‘). In wenigen Schnitten wird der gesamte Entstehungsprozess des Buches abgebildet: von der Druckpresse über die Lieferung an Buchhändler bis hin zu deren Präsentation im Schaufenster (vgl. ebd.). Frauen aus allen Altersgruppen und Gesellschaftsschichten lesen den Roman und vor den Buchläden bilden sich lange Warteschlangen (vgl. ebd.: 36‘43‘‘-37‘07‘‘).

Die Entstehung des Fortsetzungsromans *Claudine à Paris* (1901) wird als innerlicher Kampf Colettes dargestellt: fieberhaft werden Worte zu Papier gebracht und kurz darauf wieder durchgestrichen (vgl. ebd.: 45‘52‘‘-46‘09‘‘). Die Seiten ihres Notizheftes sind versehen mit Tintenflecken (vgl. ebd.: 45‘52‘‘-46‘10‘‘). Im Hintergrund ertönt schrille Musik, welche die Wut Colettes und ihren inneren Widerstand gegen eine weitere Geschichte über *Claudine*

7. Untersuchungsergebnisse

deutlich macht. Die nächste Szene zeigt das gedruckte Exemplar des Romans in einer Buchhandlung (vgl. ebd.: 46'09''-46'17''). Auch dieses Buch erscheint unter Willys Namen.

Kurz nach dem Erscheinen des zweiten *Claudine*-Romans lernt Colette die amerikanische Schriftstellerin Georgie Raoul-Duval kennen und geht eine Beziehung mit ihr ein. Den Vertrauensbruch, den Willy begeht, als er sich heimlich mit Madame Raoul-Duval trifft, verarbeitet Colette im Roman *Claudine en ménage* (1902):

Blue cigar smoke feted the air...I marched in and looked straight in the face of the Renaud. He recoiled, saying, 'It was wicked of me. I'm sorry.'(...) Rezi was there, of course she was there, covering herself up (Colette 1976/1902: 491, zit. nach Westmoreland 2018: 55'03''-55'13'').

Auch hier handelt es sich um ein abgeändertes Zitat aus dem, ins Englische übersetzte, Roman *Colette en ménage* (1902).

Colettes Roman *La Vagabonde* (1910) entsteht nach dem endgültigen Bruch mit Willy und während ihrer Zeit als Varieté-Künstlerin. Als sie während der Vorbereitungen auf einen Auftritt in ihrem Reisekoffer ein Notizheft findet, verspürt sie zum ersten Mal wieder das Bedürfnis zu schreiben. Während sie den Stift auf das Papier ansetzt, wird folgende Passage aus dem Roman in gekürzter Form mittels *Voice-Over* wiedergegeben:

After two years of music-hall and theatre, I'm still the same: (...) face to face with that painted mentor who gazes at me from the other side of the looking-glass, with deep-set eyes under lids smeared with purplish greasepaint (Colette 2001/1910: 5, zit. nach Westmoreland 2018: 98'36''-98'50'').

Colette steht auf, verlässt die Garderobe und geht in Richtung Bühne. Die Szenen ihrer Bewegung wechseln sich mit Szenen aus ihrer Kindheit bzw. mit *Flashbacks* ab. Im *Voice-Over* und inneren Monolog wird die Passage aus *La Vagabonde* (1910) fortgesetzt:

(...) I know she is going to speak with me. She is going to say: 'Is that you there, all alone under that ceiling booming and vibrating under the feet of the dancers (...)? Why are you there, all alone? And why not somewhere else?' Yes, this is the dangerous lucid hour (Colette 2001/1910: 5-6, zit. nach Westmoreland 2018: 98'52''-99'13'').

7. Untersuchungsergebnisse

Kurz bevor Colette die Bühne betritt, setzt das im *Voice-Over* vorgetragene Zitat aus Colettes Roman fort:

(...) Now, whenever I despair, I no longer expect my end, but some bit of luck, some commonplace little miracle which, like a glittering link, will mend again the necklace of my days (Colette 2001/1910: 6, zit. nach Westmoreland 2018: 99'15''-99'33'').

Es folgen eine Nahaufnahme von Colettes Gesicht, während sie auf der Bühne steht und tobenden Applaus für ihr Varieté-Stück erhält und kurz darauf eine Szene, die *La Vagabonde* in verschiedenen Buch-Covern in einer Auslage zeigt (vgl. Westmoreland 2018: 99'33''-99'37'').

7.1.5. Von der Biographie zum Drehbuch

Das von Glatzer, Westmoreland und Lenkiewicz (2017) verfasste Drehbuch zu *Colette* kann in Anlehnung an Schmid (2014) ebenfalls als Erzählung und als Resultat einer durch Linearisierung und Permutation entstandenen Anordnung bzw. Reihenfolge von Ereignissen betrachtet werden. Ähnlich wie in der *Biographie* von Judith Thurman wird Colettes Lebensgeschichte in der Verfilmung von Wash Westmoreland mit einer Abbildung des französischen Dorfes Saint-Sauveur-en-Puisaye eröffnet. Die Beschreibung des Orts fällt im Drehbuch kurz und prägnant aus, der Fokus der Erzählung liegt auf der Wiedergabe von Figurenreden, Dialogen und Handlungen. Das von Thurman (2000: 3-4) beschriebene Dorf, in dem Colette aufwuchs, wird bereits in der ersten Sequenz des Filmes eingefangen. Die Handlung des Drehbuchs beginnt folgendermaßen:

1 EXT. BURGUNDIAN COUNTRYSIDE - SUNRISE - 1892.
The first light is breaking over the fields and hedges of this timeless rural landscape. With the clanking of bells, a herd of cows makes its way to the first milking (Glatzer/ Westmoreland/ Lenkiewicz 2017: 1).

Die Begegnung von Colette und Willy wird im fünften Kapitel der *Biographie* von Judith Thurman (2000: 49-52) beschrieben. Als sich die Wege der beiden erstmals in Paris kreuzten, ging Colette noch zur Schule und war mit ihrer schlanken Statur und ihren eineinhalb Meter langen Zöpfe eine auffaltende Schönheit (vgl. Flickinger 2001: 97-100). Der vierzehn Jahre

7. Untersuchungsergebnisse

ältere Willy hatte sich bereits als Schriftsteller, Kolumnist und Kritiker einen Namen gemacht. Im Drehbuch zu *Colette* werden die konträren äußeren Merkmale und Charaktereigenschaften der Figuren mit Hilfe der *Montage*²⁶, sichtbar gemacht:

2 INT. COLETTE FAMILY HOME - BEDROOM - EARLY MORNING

The room is simple with a few sticks of worn wooden furniture. A young woman is asleep under the covers, with a cat curled up on the bottom of the bed. This is GABRIELLE- SIDONIE COLETTE, or as she will later be known, simply COLETTE

3 EXT. COUNTRY TRAIN STATION - DAY

A train belches steam as it slowly moves toward the station. A MAN IN A TOP HAT leans out of the window (Glatzer/ Westmoreland/ Lenkiewicz 2017: 1).

Im zweiten Abschnitt des sechsten Kapitels schildert Thurman (vgl. 2000: 55) Sidos Reaktion auf Willys unehelichen Sohn Jaques, den sie in einem Brief an ihre ältere Tochter Juliette als schönes Kind beschreibt. Sido war überzeugt davon, dass dieses Kind das Eis zwischen Colette und Willys Eltern brechen würde (vgl. ebd.). Thurman (vgl. ebd.) zufolge zeigt dieser Brief auch, dass Sido um eine glückliche Zukunft Colettes und Willys bemüht war und, dass sie - entgegen Colettes Behauptungen - Willy nicht verachtete und keinen Einspruch gegen die geplante Hochzeit erhob. Im Gegenteil, Sido war sogar stolz darauf, Teil einer Familie zu werden, die aus Schriftstellern und Verlegern bestand (vgl. Thurman 2000: 55; Flickinger 2001: 110-111). Im Drehbuch von Wash Westmoreland (2017: 4) entwickelt Sido jedoch schon lange vor der Hochzeit Bedenken hinsichtlich Willys Charakter und seiner Geeignetheit als Colettes Ehemann:

8 INT. COLETTE FAMILY HOUSE - PARLOR

Now in a different dress, Colette starts to come down stairs. Hearing her parents talking in the kitchen, she slows up, listening carefully.

SIDO (O.S.)

There's something about him I find suspect... something disingenuous.

JULES (O.S.)

Oh, not in my reckoning... He's a good man. He has a reputation, yes, but there comes a time in a man's life to settle down...and she's the right age for it. She'll be twenty next time around.

SIDO (O.S.)

I just worry that he won't understand her. That girl said her first word at nine months. She was always reading, way ahead of her class, she was the lead in the school play - every year.

²⁶ Montage. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/m:montage-1257>, [Stand: 28.8.22].

7. Untersuchungsergebnisse

Im Film wird Colette, wie im fünften Kapitel Thurmans Biographie beschrieben, auffallend hübsches und schlagfertiges Mädchen beschrieben. Dass der große Altersunterschied zwischen Colette und Willy für ihre gegenseitige Zuneigung keine Rolle spielt, wird bereits auf Seite 5 und 6 des Drehbuchs thematisiert:

10 EXT. OLD BARN - LATE AFTERNOON She approaches the gaping black door of a dilapidated barn.

11. INT. OLD BARN

Entering the darkness, Colette blinks to re-adjust her eyes. A flutter of wings attracts her attention. She turns to see an ascending pigeon. Then, below, a tired old horse. Behind a partition, she sees Willy, reclining on a pile of straw. (...)

COLETTE

You look at home in the hay.

WILLY

I think I might be! And you look like a beautiful young country girl. (...)

WILLY

(he caresses her braids)

Your hair is a phenomenon.

COLETTE

In the village, they call me "the girl with the hair."

WILLY

I can see why. I'm sure you're famous here in your village.

COLETTE

A little.

(...)

WILLY

I adore you.

He kisses her shoulder. Feeling his beard brush against her skin, Colette smiles as they move into a passionate embrace. A nearby horse chews hay as they proceed to take their clothes off (Glatzer/ Westmoreland/ Lenkiewicz 2017: 5-7).

Kurz nach der Hochzeit zieht das Paar in die französische Hauptstadt, wo Willy seine Ehefrau in den *Pariser Salon* einführt und sie den illustren Gästen von Madame Arman de Caillavet vorstellt. Colette fühlt sich in ihrer neuen Rolle als Willys Ehefrau nicht wohl. Von den Besuchern des *Pariser Salons* wird sie kritisch beäugt und von Willy kaum beachtet. Die in Teil Zwei der *Biographie* von Thurman (2000: 63-63) beschriebene Episode aus Colettes Leben wird im Drehbuch von Westmoreland (2017: 10-16) detailliert nacherzählt:

18 INT. MADAME DE CAILLAVET'S SALON - MAIN ROOM

Willy and Colette proceed into a reception room filled with the beautiful, the sparkling, and the eccentric of Paris Golden Age. The mirrors have been polished; so have the epigrams. Amidst the gas lamps, the India rubber plants and the zebra skin rugs, the energy is bouncing off the walls. Willy acknowledges hellos and nods to people along the way. With her tight braids and country dress, Colette looks drab in this sea of peacocks (Glatzer/ Westmoreland/ Lenkiewicz 2017: 10).

7. Untersuchungsergebnisse

Madame Arman de Caillavet begrüßt Willy und ist sichtlich erstaunt von Colettes Erscheinung, einer Frau, die nicht nur schön, sondern auch weitaus jünger ist als er:

MME. DE CAILLAVET
You rogue, Willy. And you've brought a... an orphaned relative?
COUNT MUFFAT
A secret love child?
(...)
COLETTE
Pleased to meet you.
MME. DE CAILLAVET
Delighted. Well, astonished actually. You have caught the slipperiest eel... How does one do that?
COLETTE
I'm not sure...
Colette smiles, a little nervously.
MME. DE CAILLAVET
Where are you from, you sweet thing?
COLETTE
I'm from Saint-Sauveur-en-Puisaye...
(no reaction)
...it's in Burgundy.
MME. DE CAILLAVET
Hence the dress!
COUNT MUFFAT
Have you "relocated," Willy?
This is apparently hilarious and there is laughter.
MME. DE CAILLAVET
Tst...ignore him... But how on earth did you two meet?
COLETTE
Our fathers served together in the army...
COUNT MUFFAT
(riding over her)
Willy married! The wild days are done, eh?
COLETTE
You're quite mistaken, sir. The wild days have just begun (Glatzer/
Westmoreland/ Lenkiewicz 2017: 11-12).

Nachdem Colette durch den Hinweis eines anonymen Briefes erfährt, dass Willy eine Affäre mit Lotte Kinceler, einer berühmten Figur der Pariser Kunstszene, hat, stürmt sie in deren Wohnung (vgl. Thurman 2000: 72). Im Drehbuch von Westmoreland (2017: 21-22) wird die Szene, die einen Wendepunkt in der Handlung und in der Beziehung der beiden Protagonisten herbeiführt, folgendermaßen gestaltet:

42 EXT. LOTTE'S KINCELER'S APARTMENT - LATE AFTERNOON
There's the sound of a woman's raucous laughter. Colette turns to see TWO SEX-WORKERS across the courtyard. As she turns back, Willy sees her at the window. Lotte instinctively grabs a pair of dressmakers scissors.
WILLY
Ah, my dear. You've come to fetch me.
(...)

7. Untersuchungsergebnisse

43. EXT. COURTYARD - LATE AFTERNOON

Now walking back down the stairs, Colette is struggling mightily to keep her emotions in check as Willy blusters.

WILLY

She's not a disreputable woman.

There's even a play about her - it's a shit play but nevertheless... I wonder who the hell wrote that letter?

(...)

Colette flies at him with inarticulate rage.

COLETTE

I don't accept it! You've been lying to me. All this time! I wait for you all day long! And I never ask you for anything because you say we have no money.

WILLY

It's true - we have no money.

COLETTE

Because you spend it all on her! (Glatzer/ Westmoreland/ Lenkiewicz 2017: 22-23).

Im zehnten Kapitel ihrer *Biographie* schreibt Thurman (2000: 98), dass Colettes Manuskript zum ersten *Claudine*-Roman aus sechshundert Seiten bestand und mehrere Notizhefte füllte. Willys Reaktion auf Colettes Kindheitserinnerungen fiel nüchtern aus: er bezeichnete Colettes Arbeit als wertlos und steckte die Notizhefte in seine Schreibtischlade, wo er sie zunächst auch vergessen sollte. Im Drehbuch (Westmoreland 2017: 34-35) wird diese für Colette einschneidende Erfahrung folgendermaßen skizziert:

57 WILLY'S STUDY - MORNING

There's a pile of five notebooks on Willy's desk with a ribbon round them and a label that says "For Willy."

Seated behind his desk, Willy unties the precious package, picks up the first book and settles in to read it.

After a few pages he takes a cigar and lights it.

Colette is playing with TOBY CHIEN on the floor. She gets up and looks at the grandfather clock in the hall - 1:30.

HALF AN HOUR LATER

Willy emerges with the books. Colette is on the sofa with the dog, a novel open in front of her. He smiles, congratulatory but awkward.

COLETTE

What?

WILLY

Well... there we are. You did it.

I take my hat off to you.

COLETTE

And?

WILLY

It's... beautiful. I spent the whole day in Saint-Sauveur.

(...)

WILLY

We won't be able to get it published is the shame of it...

7. Untersuchungsergebnisse

COLETTE
What's wrong with it?
WILLY (CONT'D)
So...I'll treat you like any other writer I'm giving a report to,
shall I?
COLETTE
Yes.
WILLY
Except I love you. I adore you.
Let's be clear about that.
COLETTE
Just tell me.
WILLY
There's nothing driving it. No
plot. A novel by Willy... It grips
you from page one. Yours has...
(he gestures)
...too many adjectives. Some of the characters are interesting but
overall... Well, it's just too
cloying. Too...feminine.
She says nothing, stares at the floor, anger mounting.
COLETTE
Well that was a waste of nine months (Glatzer/ Westmoreland/
Lenkiewicz 2017: 36).

Der einschlagende Erfolg des ersten *Claudine*-Romans wird in der Filmbiographie von Wash Westmoreland anders dargestellt als in der *Biographie* von Judith Thurman. Denn Colettes Erstlingswerk wurde von mehreren Verlagen abgelehnt ehe sich Ollendorff dazu bereit erklärte, es zu veröffentlichen (vgl. Thurman 2000: 106-108). Auch bedurfte es zunächst Willys Kontakte zu Literaturkritikern, die positive Rezensionen schrieben (vgl. ebd.). Im Drehbuch von Westmoreland wird die Rezeption des Romans anders beschrieben: Colettes Manuskript wird dem Verleger Ollendorf vorgelegt, gedruckt und in kürzester Zeit eine Sensation:

69. INT. PRINTERS - DAY
The presses are rolling, pumping out copies of the novel.
70. EXT. PRINTER'S COURTYARD - DAY 70 Crates of the book are being
loaded onto a HORSE-DRAWN
WAGON.
71. OMITTED
72. EXT. BOOK SHOP WINDOW
A SHOP CLERK builds the Claudine books onto a pyramid-
shaped display. Behind is a sign: "CLAUDINE AT SCHOOL, BY
WILLY."
73. INT. MADAME DE CAILLAVET'S SALON - DAY
Rachilde (the journalist) is reading her own review out loud to a
crowd that includes Willy.
RACHILDE
"...Claudine is a young girl from a small village, yet, she is all
of us. Feisty, opinionated, selfish and sensual, she astounds us
with her moxie, her desires and her crimes!
The crowd let's out an "Oooo."
74 INT. BOOK SHOP - DAY 74
A Cousin Bette-type OLD MAID is in line with the book. In

7. Untersuchungsergebnisse

front of her, TWO SCHOOL GIRLS have purchased a copy.
75 EXT. BOIS DE BOULOGNE PARK - DAY 75 A YOUNG NANNY is reading the book, ignoring the CRYING BABY in the perambulator beside her.
75a EXT. CONVENT - DAY
A nun has abandoned her holy book to read Claudine (Glatzer/
Westmoreland/ Lenkiewicz 2017: 44).

Wie bereits im Rahmen der Figurenanalyse beschrieben, entwickelt sich die Beziehung von Colette und Willy im Zuge der Handlung zu einer gegenseitigen Abhängigkeit. Nach der erfolgreichen Veröffentlichung des ersten *Claudine*-Romans vereinbart Willy mit seinem Verleger eine Fortsetzung, setzt Colette unter Druck und sperrt sie ins Arbeitszimmer (vgl. Westmoreland 2018: 40'01''-46'19''). Im Drehbuch wird diese Erfahrung, die Colette in *Mes Apprentissages* (1936: 168) beschreibt, deren Wahrheitsgehalt jedoch von Biographin Judith Thurman (2000: 119-120) in Frage gestellt wird, wie folgt skizziert:

86 EXT. COUNTRY HOUSE - GARDEN - DAY
Colette digs a wild patch of garden. She is sweaty and covered in earth but hugely exhausted and content. She plants carrots, turnips and sweet pea shoots below their sticks.
In the background, we see the hoops of an OUTDOOR GYM.
INT. LIVING ROOM - MINUTES LATER 89
WILLY
This is it? Your total output for all these weeks?
Willy stands, holding a few manuscript pages.
(...)
COLETTE
It's actually harder to write out here... Alone. And I don't want to write another Claudine.
WILLY
Are you out of your mind? Claudine is a franchise! Do you realize how rare this moment is? When people are begging for more? Come.
He walks her through the house and up the stairs.
WILLY (CONT'D)
What would the headmaster do if Claudine had not done her homework?
(...)
He arrives at the door of the study and stands expectantly at the door jamb as she walks past him into the study.
COLETTE
I'll start tomorrow.
But Willy closes the door and turns the key in the lock.
Write!
COLETTE
Willy!!
WILLY
You will do as I say! I will return in four hours and I expect to see pages.
He pockets the key and goes off.
(...)
COLETTE
Willy!! This isn't funny.
She bangs on the door, anger building.
COLETTE (CONT'D) LET ME OUT!!

7. Untersuchungsergebnisse

(kicks the door.)
Bastard...absolute...arrogant bastard! I'll write the bloody book! And I'll tell them it was me! Me! Me who wrote it! Bastard! I'll tell them! Claudine is mine! Mine!
She stands back breathing hard. Then turns with a look of resignation to the writing desk.
MOMENTS LATER
She sits for a moment, still smarting from the exchange, dips her pen in the ink and writes 'Claudine in Paris' (Glatzer/Westmoreland/ Lenkiewicz 2017: 53-54).

Colettes und Willys Affäre mit der amerikanischen Schriftstellerin Georgie Raoul-Duval, die im vierzehnten Kapitel Thurmans *Biographie* (2000: 125-139) beschrieben wird und dem Roman *Claudine en Ménage* als Vorlage diente, wird auch in Drehbuch und Film von Wash Westmoreland (2008: 47'22-56'58'') thematisiert. Nachdem Colette Willy und Georgie in flagranti erwischt, verarbeitet sie ihre Erlebnisse in einer neuen Geschichte über *Claudine* (vgl. Westmoreland 2017: 64-65). Willy liest den Entwurf, erkennt die Anspielungen auf seine Untreue, findet ihn dennoch brillant (vgl. ebd.: 65). Die beiden unterhalten sich über die Geschichte, wissentlich, dass es in Wirklichkeit um ihre Ehe geht. Im Drehbuch (vgl. Westmoreland 2017: 65-67) ist Willy enthusiastisch und will das Buch so rasch wie möglich veröffentlichen - mit der Absicht, Georgie Raoul-Duval bloßzustellen und für einen Skandal zu sorgen, so wie es laut Thurman (2000: 127) tatsächlich der Fall war:

107 INT. COUNTRY HOUSE - STUDY - NIGHT
Colette and Willy's voices merge as the story transfers over.
WILLY
...I shall always remember her lily white face decomposing, as if it were dying right under my gaze.
107
Once again at the desk under the circle of light, Willy is reading aloud from the notebooks, giving his customary polish to the latest Claudine. Colette sits quietly by as this chapter of their own lives is read. But she has more confidence now - more poise. She is growing into herself. He sets the book down. A moment's thought.
WILLY (CONT'D)
It's good.
(...)
WILLY
Renaud's moral shadings aside, the writing is very good. Quite a work of art. Those little scratches you make on the paper -
(he indicates)
- very powerful. And it will have a powerful effect. Everyone will immediately know whom it's about, there will be a huge scandal, the books will spread like thistledown all over France.
COLETTE

7. Untersuchungsergebnisse

And M. Willy will have yet another
hot book on his hands.
An uneasy truce has been declared.

In der Verfilmung jedoch wird die letzte Aussage Colettes jedoch weggelassen.

Nach der zweiten Aufführung von *Rêve d'Égypte* wird Colette von einem Journalisten interviewt (vgl. Thurman 2000: 172). Colette war außer sich vor Wut, da ihre Darbietung sowohl bei der Premiere als auch bei der zweiten Aufführung mit Aufständen und Gewaltakten im Theater einherging (vgl. ebd.). Thurman (vgl. ebd.) zitiert in ihrer *Biographie* das Interview, welches am 6. Jänner 1907 in der *Semaine parisienne* erschienen ist. Westmoreland (2017: 98-99) verändert das Statement Colettes, indem er es etwas kürzt:

„REPORTER
Madame Colette, what are your impressions of tonight?
COLETTE
(firing on all cylinders)
My 'impressions?' I'm disgusted.
These people who threw things are cowards - if I didn't get a
footstool in the face, it's only because I dodged it.
(...)
REPORTER
So you intend to continue?
MISSY COLETTE
No. Yes!
COLETTE (cont'd) (CONT'D)
They don't scare me at all.
Look, am I trembling..?
(holds out her hand)
I will continue to pursue this because
I am an artist and a free woman and if
Paris won't have me -- so be it! I'll go elsewhere to make a
living (Glatzer/ Westmoreland/ Lenkiewicz 2017: 98-99).

Colettes neues Leben in Richtung Unabhängigkeit wird im Film detailliert und getreu der diesem als Vorlage dienenden *Biographie* von Judith Thurman (2000) beschrieben (vgl. Westmoreland 2018: 85'35“-86'25“, 87'12“-88'07“, 90'55“-92'08“, 96'50“-99'25“).

Die Entstehungsgeschichte des Romans *La Vagabonde* (2010) wird im Drehbuch mit Zitaten aus dem besagten Roman ergänzt:

188 EXT. THEATRE - MARSEILLES - MORNING
The three find their way to the theater that displays a
189 giant poster for "FLESH."
189 INT. DRESSING ROOM - EVENING
At the venue, Colette is getting dressed. She pulls on a
stocking but her big toe pokes through it. It's torn.

7. Untersuchungsergebnisse

(...)

The nib of a pen is dipped in ink. On the opposite page from the end of Claudine, Colette writes "NOTES ON THE MUSIC HALL." She starts to write again - we hear a new authority in her voice.
COLETTE (V.O.)

After two years of music-hall and theatre, I'm still the same - face to face with that painted mentor who gazes at me from the other side of the looking-glass, with deep-set eyes under lids smeared with purplish greasepaint.

191 INT. CORRIDOR - NIGHT

Colette walks down the corridor backstage, past SHOWGIRLS changing and ACROBATS warming up - her new world, her new community. She sees Wague who signals to her good luck.

(...)

COLETTE (V.O.)

I know she is going to speak to me. She is going to say: "Is that you there, all alone under that ceiling booming and vibrating under the feet of the dancers? Why are you there, all alone? And why not somewhere else?" Yes, this is the dangerous, lucid hour.

Approaching the stage, we hear the audience chanting "Colette" over and over in rhythm. The sound gets louder, the audience's feet beating a tattoo on the floor; COLETTE, COLETTE, COLETTE.

192 INT. THEATRE - BACKSTAGE 192

COLETTE (V.O.)

Now, whenever I despair, I no longer expect my end, but some bit of luck, some commonplace little miracle which, like a glittering link, will mend again the necklace of my days.

Colette takes a deep breath. The curtain goes up, to thundeous applause. She walks into the brilliant glow of the footlights, and disappears into white, like a bird disappearing into the sun (Glatzer/ Westmoreland/ Lenkiewicz 2017: 120-121)

7.1.6. Vom Drehbuch zum Film

Die Präsentation der Erzählung über Colettes Leben im Film kann in Anlehnung an Schmid (2014) als weitere narrative Ebene und Fortführung der Buchvorlage betrachtet werden, die sich bestimmter filmischer Erzähltechniken und Stilmittel bedient, um die Lebensgeschichte Colettes wiederzugeben. Zu den Techniken des filmischen Erzählens gehören nach Brüssel (2014) Kameraeinstellung, Schnitt, *Mise-en-Scène*, *Voice-Over-narrator* und Filmmusik.

Die Begegnung der Protagonisten Colette und Willy wird bereits zu Beginn des Films, in der ersten Sequenz, dargestellt (vgl. Westmoreland 2018: 00'55''-04'26''). Dass es sich um völlig unterschiedliche Persönlichkeiten handelt, wird in der Darstellung der Figuren deutlich. Dieser Eindruck wird durch Kameraeinstellungen, Schnitttechnik und Filmmusik verstärkt. In der Eröffnungsszene (vgl. ebd.) wird die weibliche Hauptfigur vorgestellt. Landschaftsaufnahmen und Großaufnahmen (*Totale*) von dem Haus der Colettes, dem Garten und dem nahegelegenen Wald erwecken den Eindruck einer idyllischen Kindheit am Land. Die erste Aufnahme (von einer friedlich schlafenden Colette) wird von sanfter Streichermusik unterlegt (vgl. Westmoreland 2018: 00'55''-04'26''). Wie bereits erwähnt, handelt es sich dabei um das von Thomas Adès komponierte Musikstück *Snow Globe*²⁷, das Streicher, Klavier und Harfe enthält. Das Musikstück untermalt die Eröffnungsszene und verstärkt den bereits durch *Mise-en-Scène*, Beleuchtung und Hintergrundgeräusche (wie beispielsweise Vogelgezwitscher) erzeugte friedliche Atmosphäre (vgl. Westmoreland 2018: 00'55''-04'26''). Das heißt, das Musikstück hat eine deskriptive Funktion und fungiert gemäß Brüssel (2008: 62) als *underscoring* bzw. als die bereits visuell vermittelte Stimmung unterstreichend.

Kurz darauf folgt ein Szenenwechsel: in einer fahrenden Eisenbahn steht ein Mann mit Zylinder, der erwartungsvoll aus dem Fenster blickt (vgl. Westmoreland 2018: 01'45''-02'13''). Die Einführung des männlichen Protagonisten wird, wie bereits erwähnt, mit rhythmischer Marschmusik unterlegt (vgl. ebd.). Das Stück mit dem Titel *Willy's Arrival*²⁸ charakterisiert die Figur Willy und unterstreicht seine Persönlichkeit als selbstbewusster und exzentrischer Mann mit stattlichem Auftreten (vgl. ebd.).

²⁷ Vgl. Adès, Thomas: Colette. Soundtrack, online unter: <https://music.apple.com/us/album/colette-original-motion-picture-soundtrack/1445800160>, [Stand: 25.6.22].

²⁸ Vgl. ebd.

7. Untersuchungsergebnisse

In der ersten Sequenz, in welcher Willy der Familie Colette einen Besuch abstattet und über die bevorstehende Hochzeit Colettes und Willys gesprochen wird, verhält sich Colette zurückhaltend (vgl. Westmoreland 2018: 02‘14‘‘-03‘01‘‘). Willy schenkt ihr eine Schneekugel, in der sich eine Miniatur des Eiffelturms befindet. Während Colette die Kugel schüttelt, erklingt im Hintergrund erneut Streicher- und Harfenmusik – es handelt sich um das musikalische Thema *Snow Globe*²⁹ (vgl. ebd.: 03‘06‘‘-03‘30‘‘).

Die Hochzeit Colettes und Willys, die im sechsten Kapitel Judith Thurmans (2000: 59-60) *Biographie* als schmucklos, wenn nicht sogar trist, beschrieben wird, findet in Westmorelands Verfilmung aus dem Jahr 2018 keine Erwähnung. Zwar beinhaltet das *Biopic* Willys Besuche und die Vorbereitungen auf die bevorstehende Hochzeit aber nicht die Zeremonie selbst (vgl. Sequenzenprotokoll, Sequenz Nr. 1: 0‘55‘‘-04‘26‘‘). So geht die Handlung des Films von Colettes und Willys heimlichen Treffen vor ihrer Hochzeit direkt in das gemeinsame Leben in Paris über (vgl. Westmoreland 2018: 0‘55‘‘-11‘40‘‘). Auch wird im Film nicht erwähnt, dass Willy einen unehelichen Sohn hatte und, dass sich die Familie Colettes dessen annahm, nachdem seine Mutter Germaine Servot verstorben war (vgl. Thurman 2000: 51; Flickinger 2001: 106). Dass Colette besonders im ersten Ehejahr mit Willy unglücklich war und ihr neues Zuhause, eine dunkle Mietwohnung in der Rue Jacob, als befremdlich empfand (vgl. Thurman 2000: 68), wird auch im Film dargestellt.

Die Fertigstellung von Colettes Manuskript zu *Claudine à l'école* wird im *Biopic* von Wash Westmoreland (2018: 23‘06‘‘-30‘01‘‘) romantisiert dargestellt und mit Hilfe von *Zeitlupe*³⁰ bzw. *Slow Motion* und *Überblendungen* umgesetzt. Der Akt des Schreibens findet in Willys Arbeitszimmer statt, welches von einem weichen Licht durchflutet wird (vgl. ebd.). Die Szene wird von sanfter Streichermusik untermalt (vgl. ebd.). Mit Hilfe der *mood*-Technik (vgl. Brössel 2008: 61) werden Colettes Gefühle beim Schreiben musikalisch vermittelt. Das von Adès komponierte Musikstück *These are The Copses*³¹ spiegelt sowohl Colettes Gefühle als auch den Inhalt der rezitierten Passage aus *Claudine à l'école* wider, in welcher sich die *Autorin* an ihre Kindheit im Dorf Saint-Sauveur-en-Puisaye erinnert (vgl. ebd.: 26‘50‘‘-27‘19‘‘).

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Zeitlupe. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/z:zeitlupe-723>, [Stand: 28.8.22].

³¹ Vgl. Adès, Thomas: Colette. Soundtrack, online unter: <https://music.apple.com/us/album/colette-original-motion-picture-soundtrack/1445800160>, [Stand: 25.6.22].

7. Untersuchungsergebnisse

Die Veröffentlichung des ersten *Claudine*-Romans wird, wie bereits in Kap. 7.1.4. Mediale Interferenzen) beschrieben, mit schnellen Schnittfolgen, Szenenwechsel und heiterer Musik filmisch umgesetzt (vgl. Westmoreland 2018: 36'42''-37'07).

Die von Colette in *Mes Apprentisages* (1936: 168) beschriebenen Bestrafungen Willys werden im Drehbuch von Westmoreland (2017: 53-55) genau beschrieben und erzeugen als Schlüsselszene im Film Spannung und Emotionalität. Im Film nimmt Willy seine Frau an der Hand, führt sie die Stiegen hinauf zum Arbeitszimmer und fragt sie, was der Romanfigur Claudine geschehen würde, wenn sie ihre Hausaufgaben nicht mache (vgl. Westmoreland 2018: 44'00-44'25''). Als Colette ihm einige Beispiele nennt, antwortet Willy „*correct!*“ und schiebt sie in das Arbeitszimmer, welches er sofort hinter ihr zusperrt (vgl. ebd.: 44'25'-44'30''). Willy ermahnt sie zu schreiben und droht ihr, bei seiner Rückkehr geschriebene Seiten lesen zu wollen (vgl. ebd.: 44'30''-44'40''). Colette brüllt „*You bastard!*“ und rüttelt an der Tür (vgl. ebd.: 44'47''-44'52''). Es folgt ein Schnittwechsel und die Kamera ist auf den Schreibtisch gerichtet, auf dem neben den Tintenfassern auch einige linierte Hefte bereitliegen (vgl. ebd.: 44'58''-44'59''). Der Schreibtisch im Zentrum des Raums wird mit Hilfe einer *Totale* abgebildet und wirkt durch den von schweren Vorhängen abgedunkelten Raum nahezu bedrohlich (vgl. ebd.). Es folgt ein weiterer Schnittwechsel: Colette steht seufzend an der Tür – sie resigniert, nähert sich zögernd dem Tisch und beginnt, widerwillig, zu schreiben (vgl. ebd.: 45'02''-45'47''). Im Hintergrund ertönt schrille Streichermusik, welche in ihrer Funktion als *underscoring*, den Gemütszustand der Protagonistin, insbesondere ihren Zorn auf Willy, hervorhebt (vgl. ebd.). In dem Moment, in dem sie mit der Füllfeder das Papier berührt und sich eine Geschichte einfallen lässt, verhallt die Streichermusik und es ertönt stattdessen erneut sanfte Harfenmusik, die an das musikalische Thema *These are the Copses*³² erinnert (vgl. Westmoreland 2018: 30'02''-36'41''; 45'48''-45'50''). Darauf folgt eine Nahaufnahme (*Close Shot*³³) des Manuskripts, in welches Colette, ohne lange zu zögern, den Romantitel *Claudine à Paris* schreibt und mit einer neuen Geschichte ansetzt (vgl. ebd.: 45'46''-45'55''). Hier kommt auch die Technik der *Überblendung* zum Einsatz: in mehreren, aufeinander folgende Aufnahmen, die nahtlos ineinander übergehen, wird der Schreibprozess verkürzt dargestellt (vgl. ebd.: 45'56''-46'09). Weitere Nahaufnahmen des Manuskripts zeigen, wie Colette hastig und unüberlegt Worte auf

³² Vgl. Adès, Thomas: Colette. Soundtrack, online unter: <https://music.apple.com/us/album/colette-original-motion-picture-soundtrack/1445800160>, [Stand: 25.6.22].

³³ Close Shot. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/n:nahaufnahmenah-419>, [Stand: 19.8.22].

Papier bringt, mit dem Resultat jedoch unzufrieden ist und Sätze durchstreicht (vgl. ebd.). *Close Shots* bzw. *Close-Ups* zeigen Tintentropfen auf dem Papier, die von Colette aber nicht weiter beachtet werden (vgl. ebd.). Während sie schreibt, steigert sich das Tempo der Hintergrundmusik: das von Thomas Adès komponierte Musikstück mit dem Titel *Claudine à Paris*³⁴ wird dynamisch, temperamentvoll und gibt Colettes Gefühlslage, insbesondere ihren Widerwillen gegen das Schreiben, wieder (vgl. Westmoreland 2018: 45‘56‘‘-46‘09‘‘). Nach einem Schnittwechsel wird erneut ein Büchergeschäft abgebildet, in dem der neue, unter Willys Namen veröffentlichte, Roman präsentiert wird (vgl. ebd.: 46‘10‘‘-46‘19‘‘). Die letzten Klänge des Musikstücks sind wiederum fröhlich und heiter, denn wie erwartet, begeistert der Roman Leserinnen und Leser (vgl. ebd.).

Wie bereits eingehend in Kap. 7.1.4. Mediale Interferenzen) beschrieben, endet die Handlung des Films mit der Entstehung und erfolgreichen Veröffentlichung Colettes Roman *La Vagabonde* (vgl. Westmoreland 2018: 97‘27‘‘-99‘38‘‘). Colette, die sich gerade auf einen Auftritt vorbereitet, findet in ihrem Reisekoffer zufällig ein altes Notizheft, blättert darin, setzt sich an den Garderobenspiegel und beginnt, zu schreiben (vgl. Westmoreland 2018: 97‘42‘‘-38‘58‘‘). Die Szene des Schreibens wird zunächst von ruhiger, sanfter Harfenmusik untermalt, die sukzessive durch weitere Instrumente verstärkt und dadurch energischer und temperamentvoller wird (vgl. ebd.). Es handelt sich um das ebenfalls von Adès komponierte Stück *La Vagabonde*³⁵, in welchen Klarinetten und Streicher eine positive und optimistische Stimmung bzw. Aufbruchsstimmung vermitteln (vgl. ebd.).

Im *Voice-Over* ertönt die Stimme der Hauptdarstellerin Keira Knightley, die aus dem Roman rezitiert (vgl. Westmoreland 2018: 98‘40‘‘- 99‘30‘‘). Simultan zu der im *Voice-Over* vorgetragenen Passage schreitet die Handlung des Films voran: Colette macht sich auf dem Weg zur Bühne, wo sie das Publikum mit tobendem Applaus willkommen heißt (vgl. ebd.). Parallel zu diesem Handlungsstrang erfolgen mehrere *Zwischenschnitte*³⁶ und die Veröffentlichung ihres ersten, unter dem Namen Colette veröffentlichten Roman wird abgebildet (vgl. ebd.).

³⁴ Vgl. Adès, Thomas: Colette. Soundtrack, online unter: <https://music.apple.com/at/album/colette-original-motion-picture-soundtrack/1445800160>, [Stand: 6.6.22].

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Zwischenschnitt. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/z:zwischenchnitt-1271>, [Stand: 28.8.22].

7. Untersuchungsergebnisse

Auf die Szene, die einen Buchhändler dabei zeigt, wie er Colettes Werk in der Auslage seines Geschäfts platziert, folgt eine Nahaufnahme von Colette, die triumphierend die Bühne betritt (vgl. ebd.: 99‘27‘‘-99‘37‘‘).

7.2. Mary Shelley (2017)

7.2.1. Handlung

Noch bevor die Handlung des Films einsetzt, ertönt melancholische Musik und die Kamera richtet sich auf den Himmel. Einige Sekunden später wird ein Schriftzug eingeblendet: „*In meiner Seele ist etwas am Wirken, das ich nicht verstehe*“ (vgl. Al Mansour 2017: 01’37’’-01’39’’). Das *Biopic Mary Shelley* eröffnet mit einer bedrückenden Szene: ein junges Mädchen lehnt sich an einen Grabstein und schreibt Gedankenvertieft in sein Notizbuch. Das Mädchen bemerkt nicht, dass ein Unwetter bevorsteht, schreibt hastig weiter und murmelt: „*Scarcely had the demon cast...his burning stare upon her*“ (vgl. Al Mansour 2017: 01’40’’-01’44’’). Die Kamera steuert auf den Grabstein zu und nun wird ersichtlich, um wen es sich bei dem Verstorbenen handelt, dem das Mädchen offenbar nahe sein will: die englische Schriftstellerin und Frauenrechtlerin Mary Wollstonecraft. Auf diese Weise wird impliziert, dass es sich bei der dargestellten Figur um ihre Tochter, die berühmte *Autorin* Mary Shelley, handelt.

Marys Familie lebt in Armut, denn in der Buchhandlung ihres Vaters, des Schriftstellers und Sozialphilosophen William Godwin, bleibt die Kundschaft aus (vgl. ebd.: 01’45’’-04’59’’).

Mary leidet sehr darunter, ihre leibliche Mutter verloren zu haben und gibt sich selbst die Schuld für deren Tod (vgl. ebd.: 05’00’’-07’07’’). Das Verhältnis zu ihrem Vater ist von emotionaler Distanz geprägt, denn er bevorzugt intellektuelle Gespräche und rationale bzw. sachliche Unterhaltungen gegenüber Gesprächen mit seinen Kindern (vgl. ebd.). Als Mary nach einem Streit mit ihrer Stiefmutter nicht schlafen kann, begibt sie sich heimlich in das Arbeitszimmer ihres Vaters und nimmt ein Buch aus dem Schrank (vgl. ebd.). Sie blättert darin und betrachtet ein Bild ihrer Mutter. Das Buch, das sie in den Händen hält, ist Wollstonecrafts Manifests *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects* (1792). Als ihr Vater plötzlich neben ihr steht, eine Kerze entzündet und zu schreiben beginnt, will Mary von ihm wissen, ob er seine verstorbene Frau vermisse. Er seufzt und weicht dann ihrer Frage aus:

She was so full of passion. So full of defiance. As if she were at war constantly. With everyone and everything. And enjoying every moment of the battle. Warriors like your mother are never long for this world (Al Mansour 2017: 06’40’’-07’00’’).

7. Untersuchungsergebnisse

Mary vertieft sich immer mehr in das Schreiben, nicht zuletzt, um dem tristen Alltag und den familiären Konflikten gedanklich zu entfliehen. Sie versteckt sich vor ihrer Stiefmutter und kritzelt in ihr Notizbuch: *“The Devil's claws lunged at the maiden's neck. Sinking his talons deep, deep into her ripe, pale skin. Blood dripped like tracks in milky snow...She screamed”* (Al Mansour 2017: 07'13''-07'32'').

Als sie wieder von ihrer Stiefmutter beim Schreiben erwischt und zur Rede gestellt wird, eskaliert der Streit zwischen den beiden und Mary wird von ihrem Vater fortgeschickt. Sie soll eine Zeit lang bei einem in Schottland lebenden Freund namens William Baxter leben, sich bilden und zur Ruhe kommen, erklärt ihr Vater (vgl. ebd.: 08'16''-09'45'').

Mary reist nach Schottland und freundet sich schnell mit Isabel Baxter, der Tochter William Baxters, an (vgl. ebd.: 09'45''-Die beiden teilen ein ähnliches Schicksal, denn auch Isabel hat ihre Mutter verloren. William Baxter ist mit zahlreichen namhaften Künstlern befreundet und veranstaltet regelmäßig Dichterlesungen. Mary nimmt an einer dieser Lesungen teil und hört sich eine Lesung des renommierten Dichters Samuel Coleridge an, der einen Auszug aus *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) vorträgt (vgl. Al Mansour 2017: 11'58''-12'14''). Als kurz darauf ein attraktiver, junger Mann hereinstürmt, verliebt sich Mary auf den ersten Blick in ihn. Isabel erklärt Mary, dass es sich bei dem schönen Unbekannten um Percy Shelley handelt: einen radikalen Dichter, der den Standpunkt vertritt, dass Dichtung die Gesellschaft reformieren und aufrütteln sollte. Bei einer Wanderung mit William Baxter und Samuel Coleridge kommen sich Mary und Percy näher. Mary versucht Percy mit ihrem Wissen über Literatur und Politik zu beeindrucken. Sie gibt sich vor Percy enttäuscht von Coleridges jüngsten Werken.

Mary muss nach Hause zurück, da ihre Schwester Claire erkrankt ist. Es stellt sich heraus, dass Claire diese Krankheit nur vorgetäuscht hat, um Mary zu einer Rückkehr nach England zu bewegen. Mary ist nicht glücklich, wieder zu Hause zu sein. Sie arbeitet mit ihrer Schwester in der Buchhandlung ihres Vaters, doch das Geschäft läuft schlecht. Die beiden Mädchen langweilen sich, Mary vergräbt sich in Büchern oder schreibt selbst Texte. Die Briefe und Gedichte von Percy Shelley spenden ihr Trost (vgl. ebd.: 19'36''-20'09'').

Um ihre finanzielle Lage zu verbessern, beschließen Marys Eltern einen Protegé bei sich aufzunehmen, der sich gegen Bezahlung von William Godwin unterrichten lässt. Kurze Zeit später stellt sich heraus, dass es sich bei dem Schüler um niemand geringeren als Percy Bysshe Shelley handelt. William Godwin zeigt sich zunächst von diesem beeindruckt.

7. Untersuchungsergebnisse

In Godwins Buchhandlung kommen sich Mary und Percy näher (vgl. ebd.: 21'54''-23'57''). Percy zeigt großes Interesse an Marys Eltern, insbesondere an ihrer Mutter, der berühmten Schriftstellerin, Philosophin und Frauenrechtlerin Mary Wollstonecraft (1759-1797). Mary beschreibt ihre Mutter als intellektuell und freiheitsliebend. Sie verkörperte viele Widersprüche, erzählt Mary (vgl. Al Mansour 2017: 23'08''). Percy ist fasziniert von Marys Schilderungen und schlägt ein heimliches Treffen zu zweit vor. Am Friedhof von St. Pancras kommen sich die beiden näher und küssen sich zum ersten Mal.

Kurze Zeit später stellt sich Mary eine gewisse Mrs. Harriet Shelley vor (vgl. Al Mansour 2017: 29'14''). Sie hält ein kleines Mädchen an der Hand. Mary steht unter Schock. Nach einem erneuten Streit mit ihrer Stiefmutter blättert sie in den Briefen Percys und beschließt, mit ihm fortzugehen und ein neues Leben zu beginnen (vgl. ebd.: 29'40''-32'13''). Als William Godwin davon erfährt, schickt er die beiden fort. Percy, Mary und Claire brechen nach St. Pancras auf, einem heruntergekommenen Viertel Londons, wo der Dichter lebt (vgl. ebd.: 37'48''-39'59''). Die Mädchen genießen ihre neu gewonnene Freiheit und vertreiben sich die Zeit mit selbst verfassten Theaterstücken und improvisierten Vorführungen (vgl. Al Mansour 2017: 40'19''-40'50''). Percy hingegen macht sich große Sorgen, denn er findet keinen Verleger für sein neues Werk (vgl. ebd.: 40'00''-41'39''). Auch sein Vater weigert sich, ihn weiter zu unterstützen, da er Percys Lebenswandel nicht toleriert. Dass Percy in einer Lebensgemeinschaft lebt, stößt bei Familie und Bekannten auf Unverständnis. Als Mary ihren Vater zufällig auf einem Markt trifft, gibt ihr dieser zu verstehen, dass sie auf sich selbst gestellt ist (vgl. ebd.: 41'40''-43'12'').

Als Percy einen Verleger findet und einen beachtlichen Vorschuss erhält, zieht er mit Mary und Claire nach Bloomsbury. Mary erwartet ein Kind von ihm. Sie beschäftigt sich zunehmend mit wissenschaftlichen Themen, nachdem Percy ihr von Erasmus Darwin erzählt und Reagenzgläser für sie kauft.

Als Thomas Jefferson Hogg sein erstes Buch veröffentlicht, gibt Percy seinem Studienfreund zu Ehren ein Fest. Bis auf den Ehrengast erscheint jedoch niemand. Percy und Hogg unterhalten sich über ihre Studienjahre. In Oxford habe er mit Percy einen Roman geschrieben, der von den Herausgebern als zu subversiv kritisiert wurde, erzählt Hogg. Mehr Erfolg hätten sie mit ihrem Gemeinschaftswerk *The Necessity of Atheism* (1811) gehabt. Dieses Werk habe jedoch ihren Ausschluss des University College in Oxford zur Folge gehabt (vgl. ebd.: 45'19''-50'00''). Als

7. Untersuchungsergebnisse

Hogg am nächsten Tag nochmals auftaucht und Mary Avancen macht, ist sie schockiert. Percy sieht in Hoggs Verhalten nichts Verwerfliches und ermutigt Mary dazu, auch Liebesbeziehungen mit anderen Menschen einzugehen. Es kommt zum ersten großen Streit zwischen den beiden, denn Percy vermutet in Mary eine Heuchlerin. Sie wiederum sieht in einer monogamen Beziehung keinen Zwang, sondern ein Bedürfnis ihrerseits: „*I believe, with all my heart, there are all sorts of ways of living. And I will fight for anyone's right to live accordingly. But my truth is that there is no one else for me*” (vgl. Al Mansour 2017: 53'53''-54'07''). Percy entschuldigt sich später und versichert ihr, dass nichts die beiden jemals trennen könne (vgl. ebd.: 56'38'').

Mary, Percy und Claire gehen aus (vgl. ebd.: 56'39''-60'30''). Sie sehen sich das Bühnenspektakel *Mr. Brycison, the Galvanizer* an (vgl. ebd.). Vor der Aufführung lernen sie Lord Byron kennen, der Percy für sein Gedicht *Queen Mab* lobt. Auf der Bühne demonstriert *Mr. Brycison* den Prozess des Galvanismus, bzw. wie man mittels Strom Muskeln stimulieren kann. Mary ist beeindruckt von der Vorführung und fragt sich, ob man mit dieser Methode auch verstorbene Menschen zurück ins Leben holen könne (vgl. ebd.). Lord Byron steckt Claire einen Zettel zu. Kurze Zeit später bringt Mary ihr erstes Kind zur Welt. Die jungen Eltern sind übergücklich, Claire hingegen fühlt sich vernachlässigt (vgl. ebd.). Sie hat inzwischen nähere Bekanntschaft mit Lord Byron gemacht und geht ins Theater, um sich seine Adaption seiner Tragödie *Werner, or, The Inheritance* (1822) anzusehen.

Percy gerät aufgrund seines ausschweifenden Lebensstils in immer größere finanzielle Schwierigkeiten und wird von Gläubigern aufgesucht. Mary, Percy und Claire ergreifen die Flucht, welche ihre Tochter Clara aufgrund des strömenden Regens nicht überlebt. Mary fällt in Depressionen und Percy verarbeitet seinen Schmerz in dem Gedicht *Music, When Soft Voices Die* (vgl. ebd.: 60'31''-66'30'').

Claire erhält eine Einladung von Lord Byron nach Genf (vgl. ebd.: 66'31''-72'25''). Sie möchte, dass Mary und Percy mitkommen. Mary zögert zunächst, sie fühlt sich noch nicht bereit, lässt sich von Percy überreden, mitzukommen. In Genf angekommen, werden sie herzlich von Lord Byron empfangen. Er stellt ihnen Dr. Polidori, seinen Leibarzt, vor. Die Begegnung mit Dr. Polidori stellt sich später als von großer Bedeutung für Mary Shelleys literarisches Schaffen heraus. Er unterhält sich mit Mary über den Prozess des Galvanismus

(vgl. ebd.: 73'13''-76'47''). Wie dieser funktionieren könnte, zeigt er ihr anhand eines Artikels. Während sich die beiden kennenlernen, berauschen sich Percy und Lord Byron mit Wein und Opium. Die Dichter improvisieren und inspirieren sich gegenseitig: zitieren des anderen Werke und schreiben in einem Zustand der Ekstase gemeinsam Texte.

In Lord Byrons Anwesen am Genfer See stößt Mary auf ein Ölgemälde, das sie mit ernstem Blick betrachtet (vgl. ebd.: 74'49''-75'26''); es handelt sich um Johann Heinrich Füsslis *Der Nachtmahr* (1781)³⁷. Der schweizerisch-englische Publizist und Maler setzte sich mit Träumen und Visionen auseinander. *Der Nachtmahr* repräsentiert die in der Romantik vorherrschende Vorliebe für düstere, geheimnisvolle und schauerhafte Gestalten³⁸. Mary erzählt Lord Byron, dass Füssli die große Liebe ihrer Mutter war (vgl. Mansour 2017: 75'15''-75'26''). Als der Maler ihre Mutter für eine andere Frau verließ, versuchte diese, sich mit einer Überdosis Laudanum das Leben zu nehmen (vgl. ebd.).

Nachdem die Gäste wegen eines mehrere Tage anhaltenden Unwetters nicht das Haus verlassen können, schlägt Byron einen Schreibwettbewerb vor (vgl. ebd.: 77'29''-78'02''). Gezeichnet von Schicksalsschlägen und Verlusten, lässt Mary in ihrer Geschichte eine angsteinflößende Kreatur entstehen, die von der Gesellschaft verstoßen wird und sich nach Nähe und Zuneigung sehnt (vgl. ebd.: 76'48''-88'11''). Es handelt sich um einen Entwurf zu dem später weltberühmten Schauerroman *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* (1818) (vgl. ebd.: 101'58''-105'43''). Dr. Polidori verfasst hingegen eine Kurzgeschichte mit dem Titel *The Vampyre* (1816), für welche er von Byron und Shelley belächelt wird. Percy hat kurz darauf einen Nervenzusammenbruch, als er von dem Selbstmord seiner Frau Harriet erfährt (vgl. ebd.: 79'02''-79'28''). Mary beschließt daraufhin, abzureisen. Claire ist traurig und wütend, da Byron keine ernsthaften Absichten hat und sie ein Kind von ihm erwartet.

Inspiziert von ihrem Aufenthalt in Genf, setzt Percy nach der Rückkehr das Schreiben fort. Auch Mary schließt ihren Roman ab. Sie bringt das Manuskript zu Percys Verleger, dem sie Rede und Antwort stehen muss. Dieser will nicht glauben, dass ein junges Mädchen in der Lage ist, eine so außergewöhnliche und düstere Geschichte zu erfinden. Mary stellt klar: „*If I'm old enough to bear children, I'm old enough to put a pen to paper!*“ (Al Mansour 2017: 94'17''-

³⁷ Füssli, Johann Heinrich (1781): *Der Nachtmahr*. Erläuterungen zum Gemälde Füsslis online unter: <https://www.barnebys.de/blog/die-12-gruseligsten-gemalde-der-kunstgeschichte>, [Stand: 23.08.21].

³⁸ Vgl. ebd.

94'19''). Der Verleger vermutet, dass die Geschichte von Percy Shelley stammt und will daher einen weiteren Text von ihr lesen, um die Arbeiten miteinander vergleichen und hinsichtlich ihrer Authentizität prüfen zu können (vgl. ebd.: 94'41''-94'44''). Mary verteidigt ihre Fähigkeiten als Autorin: „*And you dare to question a woman's ability to experience loss, death, betrayal. All of which is present in this story. In my story!*” (vgl. ebd.: 94'54''-95'05''). Zu guter Letzt wird ihr Roman von der Verlagsgruppe *Lackington & Co* anonym veröffentlicht, allerdings anonym (vgl. ebd.: 97'40''-97'42''). Mary widmet das Buch ihrem Vater (vgl. ebd.: 99'18''-99'45''). Kurze Zeit später wird auch John Polidoris Kurzgeschichte *The Vampyre* (1816) veröffentlicht, jedoch unter Lord Byrons Namen. Nachdem *Frankenstein* auf dem Buchmarkt erscheint, hält William zu ihren seiner Tochter eine Feier ab (vgl. ebd.: 101'58''-105'43''). Zum ersten Mal findet er lobende Worte für Mary und hebt die Einzigartigkeit des Romans hervor (vgl. ebd.). Percy Bysshe Shelley, der das Vorwort zu dem Roman geschrieben hat, erklärt die zu diesem Zeitpunkt noch unbekannte Mary als Schöpferin *Frankensteins* (vgl. ebd.). Die beiden versöhnen sich und William Godwin veranlasst den Druck einer zweiten Auflage, in der Mary Shelley als Autorin und Urheberin erkenntlich gemacht wird (vgl. ebd.: 105'44''-107'55').

7.2.2. Figuren

Mary Shelley

Physische Eigenschaften

Zu Beginn des Films ist die Protagonistin Mary Shelley sechzehn Jahre alt. Sie ist mittelgroß und zierlich. Sie hat lange dunkelblonde Haare, trägt je nach Szene eine Hochsteckfrisur oder Flechtzöpfe. Ihr Kleidungsstil ist feminin und elegant. Sie trägt figurbetonte und bestickte Jacken, lange Röcke und Hüte, die entweder mit Federn verziert sind oder am Kinn mit Schleifen zusammengebunden werden. Die Kostüme der Protagonistin entsprechen dem britischen Kleidungsstil des 18. und 19. Jahrhunderts³⁹. Die Kostüme spiegeln die persönliche und berufliche Entwicklung der Protagonistin wider und variieren je nach Tätigkeit, welche

³⁹ Fashion-Era: Fashion History. Fashion Trends. Haute Couture, online unter: https://fashion-era.com/Coats_history/riding_history_pictures_2.htm, [Stand: 28.8.22].

Handlung sie ausführt. Der Film eröffnet mit einer Szene, in der die sechzehnjährige Mary am Grab ihrer Mutter sitzt und gedankenversunken eine Geschichte niederschreibt (vgl. Sequenzenprotokoll, Sequenz Nr. 2: 01'33''-04'59''). Mary trägt einen pfirsichfarbenen Mantel mit einem Kragen aus weißer Spitze, darunter eine gestrickte Weste und ein langes, weißes Kleid (vgl. ebd.). Sie trägt ihre langen Haare offen, ein geflochtener Zopf umrahmt ihren Schopf wie ein Stirnband. Sie wirkt dadurch unschuldig und verspielt (vgl. Al Mansour 2017: 01'00-02'59'').

Psychische Eigenschaften

Mary ist ein belesenes Mädchen, das sich gerne mit anspruchsvollen und politisch geprägten Texten auseinandersetzt. Erkennbar wird diese Eigenschaft bereits in der ersten Sequenz des Films (vgl. Al Mansour 2017: 01'33''-04'59''), als Mary nach einem Spaziergang auf dem Friedhof nach Hause zurückkehrt und ihre Bücher ablegt: *The Castle of Wolfenbach* (1793) von Mrs. Ezra Parsons, *An Enquiry Concerning Political Justice* (1792) von ihrem Vater William Godwin und *The Ballad of the Ancient Mariner* (1798) von Samuel Taylor Coleridge. Während ihre Stiefmutter sie tadelt, sich fortgeschlichen und ihrem Vater nicht in dessen Buchhandlung geholfen zu haben, lobt Godwin sie für ihren Literaturgeschmack. Ihren Wissensdurst und ihre Leidenschaft für Literatur teilt Mary mit ihrem Vater, einem Schriftsteller und Sozialphilosophen. Mary ist ein weltoffener und liberaler Mensch, was insbesondere in der Sequenz Nr. 10 (20'10''- 21'53'') deutlich wird, in der sie sich mit Percy Bysshe Shelley über die Weltanschauung ihrer verstorbenen Mutter, der Frauenrechtlerin Mary Wollstonecraft (1759-1797), unterhält. Mary erzählt auch von den Gerüchten, denen zufolge ihre Mutter eine Beziehung mit einem verheirateten Paar unterhielt (vgl. Al Mansour 2017: 23'16''). Percys Interesse ist geweckt und er will von Mary wissen, was sie von dieser Lebensweise hält. Die persönliche Einstellung der Protagonistin wird in folgender Reaktion erkennbar: „*I have no problem with it. People should live and love as they wish*“ (vgl. Al Mansour 2017: 23'24''-23'28''). Als Mary ihre Familie verlässt, um mit Percy Shelley und ihrer Stiefschwester Claire ein neues Leben zu beginnen, fühlt sie sich befreit. Kaum in ihrem neuen Zuhause angekommen, schreibt sie in ihr Notizbuch: „*I'm free to write what I please. Like a torrent of light poured into a dark world, all around me I see bliss, because I now know what it is to love ...and be loved*“ (vgl. ebd.: 40'00''-40'10'').

7. Untersuchungsergebnisse

Als Percy in Bloomsbury von Gläubigern aufgesucht wird, müssen die drei fluchtartig das Haus verlassen und kehren bei strömenden Regen nach St. Pancras zurück. Clara ist krank und Mary zögert, ihre Tochter dem verheerenden Unwetter auszusetzen. Clara überlebt die Flucht nicht und Mary fällt in Depressionen (vgl. ebd.: 59'22''-66'30''). Sie träumt, dass ihre Tochter lebt und bringt den ßen Schmerz und Verlust, den sie fühlt, zu Papier.

Mut und Charakterstärke zeigt Mary, als sie das Manuskript zu *Frankenstein* zu Percy Shelleys Verleger bringt und dieser ihre Urheberschaft in Frage stellt:

It is my story. Did you ask this of Mr. Shelley when he first presented his work to you? Or do you save this insult for young woman? And you dear the question a woman's ability to experience loss, death, betrayal. All of which is present in this story. In my story! ...which you would have realised if you'd employed the time judging the work instead of judging me" (Al Mansour 2017: 94'46''-95'13'').

Die Protagonistin Mary Shelley zeichnet sich durch Persönlichkeitsmerkmale wie Mut und Resilienz aus. Auf die bewegten und von Schicksalsschlägen geprägten ersten Jahre der Beziehung mit Percy blickt sie am Ende des Films mit folgenden Worten zurück:

I lost everything to be with you, Percy. Always set out to create something wonderful, something beautiful. But something volatile seethed within us. Behold...the monster galvanized but if I had not learned to fight through the anguish, I would not have found this voice again (vgl. ebd.: 106'06''-106'42'').

Percy Bysshe Shelley

Physische Eigenschaften

Als der männliche Protagonist Percy Bysshe Shelley das erste Mal in Erscheinung tritt und auf die Kamera zugeht, geht gerade die Sonne unter (vgl. ebd.: 11'53''-11'58''). Die Beleuchtung der Figur erweckt den Eindruck, dass es sich um einen Menschen von besonderer Begabung und Bedeutung handelt. Shelley trägt seine dunkelblonden Haare unfrisiert, einen langen, grauen Mantel, darunter ein dunkelgrünes Sakko aus Samt und einen cremefarbenen Krawattenschal (vgl. ebd.: 12'17''-12'35'').

Psychische Eigenschaften

Als die beiden Protagonisten des Filmes zum ersten Mal aufeinandertreffen, verliebt sich Mary auf der Stelle in Percy Shelley. Sein charismatisches, selbstbewusstes Auftreten beeindruckt sie (vgl. ebd.). Als die beiden einander vorgestellt werden, bringt Percy seine Hochachtung vor Marys Eltern zum Ausdruck (vgl. ebd.: 12'59"-13'13"). „*He's a radical poet. He thinks poesy should reform society, which is why he is often in trouble*“, erklärt Isabel Baxter, als Mary sich bei dieser nach Percy erkundigt (vgl. ebd.: 12'31"-12'34"). Inspiriert von dem Kennenlernen mit Mary trägt Shelley spontan ein emotionales Gedicht vor (vgl. ebd.: 14'53"-15'28"). Mit einer emotionalen Rede berührt und beeindruckt er Mary (vgl. ebd.). Seinen Vortrag veröffentlicht Shelley später unter dem Titel *Queen Mab. A philosophical Poem* (1813) (vgl. ebd.: 26'48"-29'39").

Shelley steht gerne im Mittelpunkt und ist eifersüchtig auf andere, wenn er nicht beachtet wird. Nachdem Lord Byron seine Bewunderung für Marys Intellekt ausspricht, verhält er sich wie ein trotziges Kind und haut auf die Tasten eines Klaviers (vgl. ebd.: 76'32"-76'34"). Sein musikalisches Talent stellt er unter Beweis, als er auf die Aufforderung Byrons hin einen Walzer spielt (vgl. ebd.: 76'35"-76'47").

Bereits beim ersten Treffen mit Mary, offenbart Percy seine Einstellung zu Religion „*If god is everywhere, then why must man erect temples to him?*“ (vgl. Al Mansour 2017: 23'58"-26'47"). Die Antwort auf seine Frage liefert er selbst: „*Because it is your imagination that is the instrument of moral good, not these four walls!*“ (vgl. ebd.: 25'04"-25'08"). Religion stellt seiner Meinung nach eine große Gefahr für die Gedankenfreiheit dar: „*Thrones, altars, judgement seats and prisons, they are all part of one gigantic, despotic system, designed to crush the soul of man*“ (vgl. ebd.: 25'28"-25'36").

Der männliche Protagonist Percy Shelley ist charismatisch und aufmüpfig. Von Konventionen und Moralvorstellungen hält er nichts. Die Ehe betrachtet er als Zwang und Freiheitsverlust (vgl. ebd.: 41'40"-43'12"). Deshalb ermutigt Mary dazu, ihr Leben nach ihren eigenen Vorstellungen zu gestalten und, wenn dafür nötig, auch mit Konventionen zu brechen:

I have no quarrels with you and Thomas becoming lovers. Isn't that what we believe in? Unconventional approaches to living? After all, why should we not have such arrangements? I do not own you. You are free to be with whomever you please (vAl Mansour 2017: 53'10"-53'25").

7. Untersuchungsergebnisse

Am Ende des Films hat Percy eine Charakterentwicklung erfahren und gesteht sich seine Fehler ein:

Indeed you could say that the work would not even exist without my contribution. ... But to my shame the only claim I remotely have to this work is inspiring the desperate loneliness that defines Frankenstein's creature. The author of Frankenstein, or A Modern Prometheus is, of course, Mary Wollstonecraft Godwin. It's the work of singular genius and she is indebted to no one in its creation (Al Mansour 2017:104'34''-105'17'').

William Godwin

Physische Eigenschaften

Als die Nebenfigur William Godwin erstmals vorgestellt wird, wirkt sie nachdenklich und reserviert (vgl. Al Mansour 2017: 03'53''-04'00''). Godwins Kleidung ist dunkelfarben und abgenutzt. Seine grauen Haare sind zerzaust und seine Hände mit Tintenflecken übersehen (vgl. ebd.). Seine Statur ist schlank und groß. Er hat dunkelbraune Augen und seine Blicke sind eindringlich, insbesondere wenn er mit seiner Tochter Mary spricht (vgl. ebd.: 03'53''-04'08'').

Psychische Eigenschaften

Die Figur des Philosophen und Schriftstellers zeichnet sich zu Beginn des Films durch Ruhe und Besonnenheit, aber auch durch Unnahbarkeit und emotionale Distanz gegenüber seinen Mitmenschen aus. Als es zu einem Streit zwischen Mary und ihrer Stiefmutter kommt, schickt er Mary fort (vgl. ebd.: 07'35''-08'08''). Seine Beweggründe dafür erklärt er seiner Tochter wie folgt:

I'm sending you away because I love you, Mary. And because I sincerely hope that you'll find the refuge that you need there. Also that the solitude will give you time for introspection. Your writing... ..this is the work of an imitator. Rid yourself of the thoughts and words of other people, Mary. Find your own voice (Al-Mansour 2017: 08'22''-08'50'').

Als *Frankenstein* veröffentlicht wird, ist er von Stolz erfüllt und deutet Parallelen zwischen der Geschichte des Romans und seiner Beziehung zu Mary:

(...) We're gathered here to celebrate the success of Frankenstein, or, The Modern Prometheus. It's a remarkable story asserting, as it does, the...absolute human necessity for connection. From the

7. Untersuchungsergebnisse

moment Dr. Frankenstein's creature opens its eyes, it seeks the touch of its creator. But he recoils in terror, leaving the creature to its first of many experiences of neglect and isolation. And if only Frankenstein had been able to bestow upon his creation a compassionate touch, a kind word, what a tragedy might have been avoided. But it is a credit to the writer that it is these very thoughts that continue to run through our minds long after we've returned the final page of this book, which I know you all agree is one of the most complete and...certainly one of the most original publications of our age (Al Mansour 2017: 103'07''-104'07'').

Soziale Eigenschaften

William Godwin ist Schriftsteller und Philosoph. Eines seiner bekanntesten Werke ist *Enquiry Concerning Political Justice* (1792), welches Mary als Taschenbuchausgabe bei sich trägt (vgl. Al Mansour 2017: 01'33''-04'59''). Trotz des Erfolges seiner sozialpolitischen Schriften und späteren Romane lebt Godwin in prekären Verhältnissen (vgl. ebd.). Er betreibt eine Buchhandlung, doch die Geschäfte gehen schlecht, weshalb er in immer größere finanzielle Schwierigkeiten gerät und kämpft, um seine Familie zu ernähren (vgl. Al Mansour 2017: 01'33''-04'59''; 19'36''-21'53''). Nach seiner ersten Ehe mit Mary Wollstonecraft hat Godwin nochmals geheiratet und lebt mit Mary Jane Clairmont, deren Tochter Claire, Mary Wollstonecraft und dem gemeinsamen Sohn William zusammen.

Lord Byron

Physische Eigenschaften

Die Figur des Dichters und bedeutenden Vertreters der englischen Romantik George Gordon Byron (1788-1824) tritt erstmals in Erscheinung, als Percy, Mary und Claire das Bühnenspektakel *Mr. Brycison, the Galvanizer* besuchen (vgl. ebd.: 56'52''- 59'21''). Während dieser Aufführung findet Mary die Inspiration für ihren späteren Roman *Frankenstein*. Lord Byrons Auftreten ist extravagant und auffallend gekleidet (vgl. Al Mansour 2017: 69'12''-69'18''). Er trägt einen langen Mantel aus Samt und einen Pelzschal (vgl. ebd.) Typische physische Merkmale dieser Figur sind helle Haut, schwarzes lockiges Haar und blaue Augen Byron trägt außerdem einen Schnauzbart (vgl. ebd.). Erst später wird erkennbar, dass diese Figur einen nach Eder (2014: 176) *körperlichen Schwachpunkt* hat (vgl. ebd.: 69'12''-69'18''). Er hat einen Klumpfuß und humpelt bei der Begrüßung vor seinem Anwesen am Genfer See auf seine Gäste zu (vgl. ebd.). Nichtsdestotrotz strahlt Byron Selbstbewusstsein und

7. Untersuchungsergebnisse

Lebensenergie aus (vgl. ebd.). Er trägt Schmuck, Ringe und Broschen, die auf seine Kleidung abgestimmt sind und seine noble Erscheinung unterstreichen (2017: 73'00''-73'09'').

Psychische Eigenschaften

Lord Byron wird im *Biopic Mary Shelley* als geniale, aber auch exzentrische und narzisstische Persönlichkeit dargestellt. Er ist sich seines einzigartigen Talentes bewusst und sein ausschweifender Lebensstil lässt einen gewissen Größenwahn vermuten. Er ist ein Dandy und übt eine starke Anziehungskraft auf Frauen aus (vgl. Al-Mansour 2017: 56'57''-57'20'').

Als Claire seiner Einladung nach Genf folgt und Mary und Percy mitnimmt, stürzt er aus seinem Anwesen, ruft energisch „*Mr. Shelley!*“ und küsst diesen kurz darauf völlig unerwartet auf den Mund (vgl. ebd.: 69'13''-69'28''). Shelley lächelt verschmitzt (vgl. ebd.). Byrons Villa ist mit prunkvollen Möbelstücken eingerichtet, an den Wänden seines Speisezimmers hängen zahlreiche Ölgemälde, aber auch Skizzen, Zeichnungen und Notizen des Dichters selbst (vgl. ebd.: 70'55''-71'04''). Nicht selten entstehen kreative Ideen spontan oder im Rausch, weshalb er Notizzettel an die Wand hängt, um darauf zu vergessen (vgl. ebd.: 72'07''-72'19'').

Soziale Eigenschaften und Beziehungen

Lord Byron und Shelley hegen eine große Sympathie für den jeweils anderen und verbringen den Großteil der gemeinsamen Zeit im Anwesend Byrons damit, gemeinsam Texte zu entwickeln. Im Drogenrausch improvisieren sie Reden und zitieren die Werke des jeweils anderen. In dieser Zeit entsteht auch Lord Byrons Gedicht *She Walks in Beauty* (1814).

Als Mary in seiner Villa ein Gemälde von Füssli entdeckt, erzählt sie ihm, dass dieser die große Liebe ihrer Mutter war (vgl. ebd.: 75'15''-75'26''). Byron zeigt sich zum ersten Mal emphatisch und erklärt ihr, dass Leid Bestandteil des Lebens ist: „*The great art of life is sensation. To feel that you exist, even in pain*“ (vgl. ebd.: 75'52''-75'59''). Während er diese Worte spricht, schlägt er sich selbst mit einer Faust ins Gesicht, seine Augen sind gläsern (vgl. ebd.). Mary zuckt vor Schreck zusammen. Byron versucht, eine Diskussion anzuregen: „*And would you not die for love? After all, what is life if it does not have love?*“ (vgl. ebd.: 76'00''-76'06''). Mary erwidert trocken: „*Nothing, according to you poets*“ (vgl. Al-Mansour 2017: 76'07''-76'10''). Byron ist sichtlich beeindruckt von Marys Schlagfertigkeit:

7. Untersuchungsergebnisse

I've always believed that a woman should be intelligent enough to understand what I'm saying but not intelligent enough to be able to form ideas and opinions of her own. You, Miss Godwin have the chance to prove me wrong (Al Mansour 2017: 76'17''-76'30'').

Marys Stiefschwester Claire gegenüber verhält sich Byron überheblich und herablassend (vgl. ebd.: 78'08''-78'43''). Er bezeichnet sie als „*Silly little girl*“ und lacht, als sie daraufhin gekränkt aus dem Zimmer läuft (vgl. ebd.: 78'51''-78'58''). Als diese ein von ihm erwartet, gibt er ihr zu verstehen, dass er kein Interesse daran hat, sie zu heiraten und eine Familie zu gründen (vgl. ebd.: 78'59''-86'20''). Als Claire, Mary und Percy die Rückreise antreten, verabschiedet er sich mit folgenden Worten: „*I know what you must think of me. But I have never considered myself one for fatherhood*“ (vgl. ebd.: 86'25''-86'31'').

John William Polidori

Physische Eigenschaften

Dr. John Polidori ist Lord Byrons Leibarzt und Reisebegleiter. Als die Nebenfigur das erste Mal auftritt und Byrons Gästen neugierig entgegenblickt, hält er ein Notizheft in der einen und einen Bleistift in der anderen Hand (vgl. Al-Mansour 2017: 70'38''-70'43''). Er wirkt nachdenklich (vgl. ebd.). Seine runde Gesichtsform und kleine Statur lassen Polidori knabenhaft wirken (vgl. ebd.). Er trägt eine olivgrüne Jacke, eine Hose und einen Krawattenschal in derselben Farbe und darunter ein weißes Hemd (vgl. ebd.). Die dezente Farbe seiner Kleidung spiegelt seine Persönlichkeit wider: er ist ruhig, besonnen und ausgeglichen.

Psychische Eigenschaften

John Polidori tritt als sympathischer und bescheidener Mensch in Erscheinung. Er ist zurückhaltend, insbesondere in der Gegenwart Byrons (vgl. ebd.: 66'31''-72'25''). Während Byron und Percy hitzige Debatten über politische und philosophische Themen führen, unterhalten sich John und Mary über Wissenschaft (vgl. ebd.: 73'11''-73'31''). John zeigt Mary einen Zeitungsartikel, in dem der Prozess des Galvanismus erläutert wird (vgl. ebd.) Mary fragt ihn, ob die Wiederbelebung von toten Menschen möglich sei (vgl. ebd.: 73'22''-73'26''). Polidori macht Mary vertraut mit dem Prozess des Galvanismus (vgl. Al-Mansour 2017: 73'26''-73'32''). Kurz darauf kommen die beiden auf Marys verstorbene Tochter zum

7. Untersuchungsergebnisse

Ausdruck und Polidori bringt seine Anteilnahme zum Ausdruck (vgl. ebd.: 73'54''-74'15''). Als sich Mary für seine Anteilnahme bedankt, entgegnet er: „*It's an unspeakable cruelty to a woman to lose a child. I've seen it more often than I care to remember*” (vgl. Al-Mansour 2017: 74'19''-74'22''). Er hält nochmals kurz inne und gesteht: „*I'm in awe for you, Ms. Godwin, and your strength to survive it*” (vgl. ebd.: 74'25''-74'30'').

Als Percy nicht nur seine Begabung als *Autor*, sondern auch seine Fähigkeiten als Arzt in Frage stellt, wird der sonst besonnene junge Mann wütend (vgl. ebd.: 83'13''-83'23''). Er vergleicht Percy indirekt mit dem herzlosen, berechnenden Wesen eines Vampirs: „*I thought you would know intimately about the existence of nocturnal beings who exploit the vulnerable*” (vgl. ebd.: 83'32''-83'36''). Mit dieser Anspielung bringt er Percy derart in Rage, dass dieser auf ihn losgeht (vgl. ebd.: 23'41''-23'43''). Polidori geht als Sieger aus dem Kampf hervor (vgl. ebd.). Aufgrund seiner Tugend- und Heldenhaftigkeit ist Polidori der Filmheldin Mary Shelley ebenbürtig.

Claire Clairmont

Physische Eigenschaften

Die Nebenfigur Claire Clairmont ist klein und zierlich. Eines der markantesten äußeren Merkmale dieser Figur sind ihre großen blauen Augen und ihre lockigen, braunen und meist hochgesteckten Haare. Sie trägt im Gegensatz zu Mary Kleider in hellen Tönen und benützt oft einen Fächer (vgl. Al Mansour 2017: 43'13''-51'19'').

Psychische Eigenschaften

Claire unterscheidet sich sowohl äußerlich als auch charakterlich von der Protagonistin Mary Shelley (vgl. ebd.). Die Stiefschwester Marys ist nicht rebellisch wie die Hauptfigur und Heldin des Films, sondern charakterlich schwach und leicht beeinflussbar. Vor allem ihrer Mutter gegenüber verhält sie sich oft unterwürfig und zurückhaltend (vgl. ebd.: 26'48''-29'39''). Im Gegensatz zu Mary befolgt sie deren Regeln und erledigt häusliche Pflichten, ohne zu dagegen protestieren (vgl. Al Mansour 2017: 01'33''-08'15''). Dass Mary von ihrem Vater nach Schottland geschickt wird, trifft sie sehr (vgl. ebd.: 09'01''-09'13''). Nur schwer können sich die beiden Mädchen voneinander trennen (vgl. ebd.). Claire lechzt nach Aufmerksamkeit,

7. Untersuchungsergebnisse

weshalb sie bereits zu Beginn des Films vortäuscht, schwer krank zu sein, um Mary zu einer Rückkehr nach London zu bewegen (vgl. Al Mansour 2017: 18'50- 19'30''). Als Mary sie verdutzt fragt: „*So you aren't dying?*“, zögert sie kurz und gesteht: „*Only from boredom!*“ (vgl. ebd.: 19'19'-'19'23''). Diese Aussage ist bezeichnend für Claire, die sich nach Aufmerksamkeit sehnt und nur wenig Verständnis für Probleme und Bedürfnisse anderer hat (vgl. ebd.: 56'39'-'66'30''). Oft versucht sie krampfhaft, von ihrem sozialen Umfeld berücksichtigt und akzeptiert werden, indem sie sich anpasst und das Verhalten anderer imitiert (vgl. ebd.: 20'10'-'21'53''). Durch das Zusammenleben mit Percy Shelley entwickelt Claire Verhaltensmuster und Angewohnheiten, die zunächst nur Percy selbst zu eigen waren (vgl. ebd.: 48'31'-'49'32''). Sie beginnt, zu trinken und zu rauchen und verhält sich oft verantwortungslos, insbesondere ihrer Stiefschwester Mary gegenüber. Als Mary ein Kind von Percy erwartet, fühlt sie sich vernachlässigt (vgl. ebd.: 56'39'-'66'30''). Sie sehnt sich nach Unterhaltung und Zerstreuung und beginnt kurz darauf eine Affäre mit Lord Byron (vgl. ebd.). Claire interessiert sich für Literatur und Kunst, ist ihrer Stiefschwester jedoch intellektuell unterlegen. Ihr Verhalten gegenüber ihren Mitmenschen ist meits unbeholfen. Als Percy von William Godwin als dessen Protegé in den Familienkreis aufgenommen wird, versucht sie, die beiden Männer zu beeindrucken und ruft: „*How fortunate we are to be in the presence of two great minds!*“ (vgl. Al Mansour 2017: 21'34'-'21'39''). Entgegen ihrer Erwartung erntet sie für diese Aussage nur verächtliche Blicke und verständnisloses Kopfschütteln (vgl. ebd.). Im Laufe der Handlung entwickelt sich Claires zu einer selbstsicheren Frau, die nicht davor zurückscheut, anderen ihre Meinung zu sagen. Auch von Lord Byron lässt sie sich nicht mehr herabwürdigen (78'17''-78'23'').

Claire Beziehung zu ihrer Stiefschwester ist innig, aber durchwachsen. Claire sehnt sich nach Aufmerksamkeit und Anerkennung. Als Mary beschließt, von zu Hause auszureißen, bittet Claire sie, mitkommen zu dürfen (vgl. ebd.: 32'14'-'33'13''). Claire zieht mit Percy und Mary nach St. Pancras und das Trio wird unzertrennlich. Gemeinsam besuchen sie Veranstaltungen in London und veranstalten Feiern in Shelleys Haus (vgl. ebd.: 40'00'-'51'19''). Da Mary und Percy zu dieser Zeit noch nicht verheiratet sind und ihre Beziehung nicht legitimiert ist, werden die drei gesellschaftlich geächtet (vgl. ebd.). Im Laufe der Handlung isolieren sich die drei Figuren immer mehr von ihrem sozialen Umfeld - eine der wenigen Bezugspersonen ist Lord Byron (vgl. ebd.: 66'31'-'72'25''). Als Claire von Byron ein Kind erwartet, hofft sie auf eine Eheschließung, wird in ihren Erwartungen aber enttäuscht (vgl. ebd.: 76'48'-'88'11'').

Claire's Beziehung zu Percy Shelley ist ebenfalls von einer starken Abhängigkeit und dem Geltungsbedürfnis Claire's geprägt. Claire versucht die Aufmerksamkeit Percy zu gewinnen, was Mary in zahlreichen Situationen mit Misstrauen beobachten (vgl. ebd.: 40'00''-76'47''). Als Clara stirbt und Percy um sein Kind trauert, fühlt Claire sich von diesem zurückgewiesen. Während ihres Aufenthalts bei Lord Byron in Genf nähern sich die beiden wieder an, was auch Byron skeptisch werden lässt (vgl. ebd.: 72'26''-76'47''). Als Byron Claire zu verstehen gibt, sie trotz des erwarteten Kindes nicht heiraten zu wollen, ist Claire am Boden zerstört. Er erklärt sich jedoch bereit, die beiden finanziell zu unterstützen (vgl. ebd.: 85'18''-85'26'').

7.2.3. Erzähltechniken

Die Filmmusik des *Biopics Mary Shelley* ist Großteils rein instrumental oder wird von Chören begleitet. Der Film eröffnet mit dem Thema *Mary Shelley*, ein Musikstück, welches mit langsamen Frauengesang eingeleitet und sukzessive von unterschiedlichen Instrumenten angereichert wird (vgl. Al Mansour 2018: 01'30''-03'12'').

Der Gesang in Sopran setzt in der Eröffnungsszene an, im Hintergrund sind kurz darauf eine sprechende Frauenstimme und das Kritzeln eines Stiftes auf Papier zu hören (vgl. ebd.: 01'30''-01'42''). Kurz darauf wird ein Schrifteinzug bzw. *insert* eingeblendet: „*In meiner Seele ist etwas am Wirken, das ich nicht verstehe*“ (vgl. ebd.). Es handelt sich dabei um ein Zitat aus der deutschen Fassung Mary Shelleys Roman *Frankenstein*, unter welchem die *Autorin* namentlich angeführt wird (vgl. ebd.). Es folgt ein Szenewechsel und ein Bild, welches ein Mädchen, an einem Grabstein lehnend und gedankenversunken in ein Notizheft schreibend, abbildet (vgl. Al Mansour 2017: 01'42''-02'07''). Donnerschlag ist zu hören, es beginnt zu regnen, das Mädchen packt hastig seine Sachen zusammen und rennt heimwärts (vgl. ebd.: 02'08''-03'12''). Auch die Musik wird nun schneller, der Tenor⁴⁰ durch einen Countertenor ergänzt; es ertönen

⁴⁰ Vgl. Broxton, Jonathan (2018): *Mary Shelley – Amelia Warner*. Original Review, online unter: <https://moviemusicuk.us/2018/06/12/mary-shelley-amelia-warner/>, [Stand: 15.8.22].

Pianoklänge und Trommeln, wodurch Spannung erzeugt und suggeriert wird, dass ein wichtiges Ereignis bevorsteht

Marys Entscheidung, mit dem aufstrebenden aber bereits verheirateten Dichter Percy Shelley, durchzubrennen, markiert einen Wendepunkt in der Handlung (vgl. Al Mansour 2017: 24‘48‘‘-35‘48‘‘). Dass dieser Entschluss weitreichende Auswirkungen auf ihr späteres Leben und Werk haben sollte, wird dem Kinopublikum musikalisch vermittelt: nach einem Streit mit ihrer Stiefmutter ertönt dramatische Musik, die melodisch dem zuvor eingespielten Thema *Mary Shelley* ähnelt, mit langsamen Klavierklängen und Tenor eingeläutet und durch weitere Instrumente ergänzt wird und in Rhythmus und Tempo ihren Höhepunkt erreicht, nachdem Mary einen Liebesbrief von Shelley hervorholt, aufgewühlt die Seiten durchblättert und zum Friedhof rennt, wo sie Percy findet und ihn leidenschaftlich küsst (vgl. ebd.: 34‘47‘‘-35‘48‘‘). Bei dem von Amelia Warner komponierten Musikstück *Mary’s Decision*⁴¹ handelt es sich um eine musikalische Untermalung, welche die in der Szene vermittelte Stimmung, Marys Zorn auf ihre Stiefmutter und ihre Sehnsucht nach Percy sowie den Wunsch, ihr bisheriges Leben hinter sich zu lassen und gemeinsam mit Percy ein neues zu beginnen, hervorhebt (vgl. ebd.). Folglich handelt es sich bei hierbei um die s.g. *mood*-Technik, welche dem Filmpublikum die Gefühle der Figuren vermittelt (vgl. Brössel 2004: 61).

Als Mary am Ende des Films (vgl. Al Mansour 2018: 88‘12‘‘-94‘08‘‘) aus Genf zurückkehrt und wie besessen am Manuskript zu *Frankenstein* schreibt, erklingen langsame Klavier- und Harfentöne, deren Tempo sich mit jeder beschriebenen Seite, und der sich aufbauenden Spannung der im *Voice-Over* rezitierten Handlung des Romans, steigert (vgl. Al Mansour 2018: 88‘12‘‘-94‘08‘‘). Während sich das Tempo des Klavierstückes steigert, kommen weitere Instrumente wie Klarinette, Xylophon und Trommel hinzu (vgl. ebd.). Die Musik verleiht der Szene, in der Mary diverse Schicksalsschläge, etwa den Verlust ihrer Tochter Clara Revue passieren lässt, wie eine Getriebene die Seiten befüllt, und dabei alles um sich herum vergisst, Spannung und Dramatik (vgl. ebd.). Das von Amelia Warner komponierte Musikstück *The Book*⁴² gewährt einerseits Einblick in die Gefühlswelt der Protagonistin, welche sich wiederum im namenlosen Monster des Romans widerspiegelt, und verstärkt andererseits die bereits

⁴¹ Vgl. Warner, Amelia (2018): *Mary Shelley. Soundtrack*, online unter: <https://music.apple.com/at/album/mary-shelley-original-motion-picture-score/1383523499>, [Stand: 15.8.22].

⁴² Vgl. ebd.

visuell, mit Hilfe von schneller Bildfolge und Rückblicken bzw. *back flashes*, erzeugte Spannung und fugiert in Anlehnung an Brössel (2004: 61-62) sowohl als subjekt- als auch als objektbezogene Filmmusik, da sie einerseits die filmische (mittels Kameratechniken und Schnittfolgen realisierte) Narration begleitet und andererseits die Emotionen der darin handelnden Figuren hervorhebt (vgl. Brössel 2004: 62).

Im Abspann des Films wird Mary Shelleys Lebensgeschichte fortgesetzt und bis zu ihrem Tod in nur wenigen Sätzen zusammengefasst:

William Godwin veranlasste eine zweite Auflage von Frankenstein, die Mary als Autorin aufwies. Mary und Percy heirateten und blieben bis zu Percys tragischem Tod mit 29 zusammen. Mary heiratete nie wieder. Claire Clairmont gebar ein Mädchen, Allegra. Lord Byron sorgte für sie bis zu ihrem Tod mit 10 Jahren. 'Der Vampir' kam 1819 heraus. Außerstande seine Urheberschaft zu behaupten und unter der Last von Depressionen und Schulden, nahm John Polidori sich mit 25 Jahren das Leben. Mary starb 1851 im Alter von 53 Jahren und hinterließ ihren Sohn Percy Florence Shelley. Sie wurde neben ihren Eltern beerdigt" (Al Mansour 2017: Mary starb 1851 im Alter von 53 Jahren und hinterließ ihren Sohn Percy Florence Shelley. Sie wurde neben ihren Eltern beerdigt (Al Mansour 2017: 107'57''-108'30'').

Direkt in Anschluss an den eingblendeten Text wird eine kurze Sequenz eingeschoben, in der die Protagonistin scheinbar sorgenfrei eine Wiese entlang und den Strahlen der Sonne entgegenläuft. Im *Voice-Over* der Hauptdarstellerin Elle Fanning ertönt ein weiteres Zitat aus *Frankenstein*: "(...) *He was soon borne away by the waves and lost in darkness and distance*" (Shelley 1813: 267, zit. nach Al Mansour 108'33''-108'37'').

7.2.3. Mediale Interferenzen

Bereits in der ersten Sequenz des Films (vgl. Al-Mansour 2017: 01'33''-04'59'') wird im Film auf literarische Werke verwiesen. Als Mary vom Friedhof zurückkehrt, unterhält sie sich mit ihrer Halbschwester Claire über den Schauerroman *The Castle of Wolfenbach* von Eliza Persons. Als Claire von Mary wissen will, wie ihr das Buch gefallen habe, antwortet diese: "*My heart was racing, I was so scared!*" (vgl. ebd.). Dass Mary diese Schauerromane ohne Erlaubnis liest, wird in Claires Reaktion deutlich: „*If I were you, I'd be more scared of your father catching you reading it!*" (Al Mansour 2017: 03'16''-03'18'').

7. Untersuchungsergebnisse

Die zweite Filmsequenz zeigt Mary, wie sie nachts wach liegt und bei Kerzenschein in ihr Notizbuch kritzelt (vgl. Al Mansour 2017: 05'00''-07'07''). Im *Off* ertönt die Stimme der Hauptdarstellerin: "*Scarcely had the demon cast...his burning stare upon her...when her icy cheeks...*" (vgl. ebd.: 05'09''-05'20''). Der im *Voice-Over* vorgetragene Text weckt Erinnerungen an den Roman *Frankenstein*, auch wenn es sich dabei um kein wörtliches Zitat handelt. In dieser Sequenz wird auch auf ein berühmtes Werk Marys Mutter, der Schriftstellerin und Frauenrechtlerin Mary Wollstonecraft verwiesen: *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects* (vgl. ebd.). Als Mary eines Nachts nicht schlafen kann, schleicht sich in die Bibliothek ihres Vaters, wo sie nach dem besagten Buch sucht (vgl. ebd.: 06'05''-06'39''). Mit Hilfe einer *Nahaufnahme* werden Informationen über das Werk und dessen Urheberin geliefert (vgl. ebd.: 06'37''-06'39'').

In der darauffolgenden, dritten, Sequenz kauert Mary gedankenversunken am Boden und arbeitet wieder an ihrer Geschichte: „*The devil's claws lunged at the maiden's neck. Sinking his talons **deep, deep** into her ripe, pale skin. Blood dripped like tracks in milky snow...She screamed*" (vgl. Al-Mansour 2017: 07'17''-07'34''). Während dieses Zitat im erklingt, richtet sich die Kamera auf Marys Notizbuch und auf ihre Handschrift. Hastig schreibt sie neue Einfälle nieder und das Geräusch des kitzelnden Bleistiftes dringt in den Vordergrund (vgl. ebd.).

In der siebten Filmsequenz nimmt Mary an einer Lesung teil, bei der unter anderem der berühmte Dichter Samuel Taylor Coleridge ein Gedicht vorträgt. Coleridge gibt einen Auszug aus *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) zum Besten:

I looked upon the rotting sea and drew my eyes away. I looked upon the rotting deck and there the dead men lay. I looked to heaven and tried to pray. But before a prayer had gusht, a whicked wisper came and made my heart as dry as dust...(Coleridge 2018/1798: 75, zit. nach Al-Mansour 2017: 11'58''-12'14'').

Bei der von William Baxter organisierten Dichterlesung trägt auch Percy Byshe Shelley spontan ein Gedicht vor:

Oh! Not the visioned poet in his dreams, when silvery clouds float through the 'wildered brain, when every sight of lovely, wild and grand astonishes, enraptures, elevates. So bright, so fair, so wild a shape hath ever yet beheld as that which reined the courses of the air and poured the magic of her gaze upon the maiden's sleep (Shelley 1977/1813: 17, zit. nach Mansour 2017: 14'53''-15'25'').

7. Untersuchungsergebnisse

Bei diesem Zitat handelt es sich um das Gedicht *Queen Mab. A philosophical Poem* (1813). Während Shelley das Gedicht vorträgt, richtet sich die Kamera auf seine gesamte Statur, d.h. die Kameraeinstellung *Totale* kommt hier zum Einsatz und lenkt den Fokus der Handlung auf die Darbietung des Dichters (vgl. ebd. Mansour 2017: 14'53''-15'25'').

Nachdem sich Percy Shelley und Mary bei einer Wanderung näherkommen sind, schickt Percy ihr einen Brief, der ein Liebesgedicht enthält. Gebannt liest Mary folgende Zeilen:

*As mountain-springs under the morning sun, we shall become the same,
we shall be one spirit within two frames. Oh, wherefore two? One passion in twin-hearts which
grows and grew, till like two meteors of expanding flame, those spheres instinct wit it become the
same, touch, mingle, are transfigured, ever still, burning, yet unconsumable... (Shelley 1977/1821:
387, zit. nach Al-Mansour 2017: 17'12''-17'41'')*

Dieser Auszug aus Shelleys 1821 veröffentlichten Gedicht *Epipsychidion* wird von Darsteller Douglas Booth vorgetragen und mittels *Voice-Over* an das Publikum transportiert. Der vorgetragene Text wird von Landschaftsaufnahmen und langsamer Musik unterlegt (vgl. ebd.). Die synchron zum Text eingeblendeten Bilder werden in Zeitlupe bzw. in *Slow Motion* wiedergegeben (vgl. Al-Mansour 2017: 17'12''-17'41'')

In der Annahme, dass ihre Schwester erkrankt ist, verlässt Mary die in Schottland ansässige Familie Baxter und kehrt zu ihrer Familie zurück (vgl. Al Mansour: 18'09''-19'35''). Dort angekommen, machen ihr der Alltag, das Leben in Armut und die schwierige Beziehung zu ihren Eltern, sehr zu schaffen (vgl. ebd.). Trost spenden ihr lediglich Briefe Percys:

*Poor captive bird! whom from thy narrow cage, pourest such music, that it might assuage the rugged
hearts of those who (in)prisoned thee. Were they not deaf to all sweet melody. This song shall be thy
rose: its petals rose are dead, indeed, my adored Nightingale! (Shelley 1977/1821: 374, zit. nach
Al-Mansour 2017: 19'43''-20'05'')*

Auch bei diesem, mittels *Voice-Over* wiedergegebenen Zitat handelt es sich um einen Auszug aus Percy Shelleys Gedicht *Epipsychidion*.

Percy, der inzwischen ein Schüler William Godwins ist, steckt seiner Angebetenen heimlich eine Nachricht zu: „*The sunlight clasps the earth, and the moonbeams kiss the sea, what are all these kissings worth if thou kiss not me?*“ (Shelley 2003/ 1819: 193, zit. nach Al-Mansour 2017:

27'48''-27'56'') liest Mary darin. Es handelt sich dabei um Percy Shelleys Gedicht *Love's Philosophy*.

Als Jahre später Marys und Percys erstes Kind stirbt, fällt Mary in Depressionen. Die Sehnsucht nach Clara hält sie in ihrem Tagebuch fest: „*Oh, come to me in dreams, my love! I will not ask a dearer bliss*“ (Shelley 1839/ 1934: 201, zit. nach Al Mansour 2017: 65'43''-65'50''). Bei diesem Zitat handelt es sich um einen Auszug aus dem Gedicht *Stanzas*, welches nicht, wie im Film dargestellt, unmittelbar nach Claras Tod entstand, sondern 1839 in der Literaturzeitschrift *The Keepsake* veröffentlicht wurde.⁴³ In der darauffolgenden setzt sie ihren Tagebucheintrag fort: „*I dreamed of her last night...that we lit a fire in the fireplace and the fire's warmth nursed her back to life*“ (Al Mansour 2017: 65'55''-66'04'').

Percy verarbeitet seine Trauer in dem Gedicht *Music, When Soft Voices Die* (1821): „*Rose leaves, when the rose is dead, are heaped for the beloved's bed; and so thy thoughts, when thou art gone, love itself shall slumber on (...)*“ (Shelley 2002/1821: 469, zit. nach Al Mansour 2017: 64'03''- 64:19''). Das Gedicht wird im *Voice-Over* von Hauptdarsteller Douglas Booth vorgetragen und von trauriger Musik begleitet (vgl. ebd.).

Während seines Aufenthalts bei Lord Byron am Genfer See, verfasst Percy etliche Gedichte, es entstehen aber auch Gemeinschaftsarbeiten mit Byron. Der Gastgeber zitiert zunächst Shelleys Gedicht *On Death* (1816):

The world is the nurse of all we know. This world, the mother of all we feel, And the coming of death is a fearful blow to the brain uncompassed with nerves of steel when all we know or feel or see shall pass like an unreal mystery (vgl. Shelley 1816/2003: 31, zit. nach Al Mansour 2017: 72'49''-73'10'').

Die Kamera richtet sich währenddessen auf den Salon Byrons - in der *Totale* wird der gesamte Raum, das prachtvolle Interieur und die „romantische“ Atmosphäre eingefangen (vgl. ebd.: 72'37''-72'54''). Es folgt ein Szenenwechsel, das Gedicht wird im *Voice-Over* fortgesetzt (vgl.

⁴³ Shelley, Mary (1834): *Stanzas*. In: Reynolds, Frederic Mansel (Hg.) (1839): *The Keepsake*. S. 201. London: Longman, Rees, Orme (u.a.), online unter: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10729920?page=248,249>, [Stand: 10.2.22].

7. Untersuchungsergebnisse

ebd.: 72'54''-73'09''). Die nächste Szene zeigt die Gruppe im Garten Byrons, wo Percy und Claire herumalbern (vgl. ebd.). Im Hintergrund bzw. *Voice-Over* wird das Gedicht *On Death* fortgesetzt und es erklingt ein schriller Ton, der die ursprünglich harmonische Atmosphäre beklemmend werden lässt (vgl. ebd.).

Einer weiterer im Film vorgetragener Originaltext ist Lord Byrons Gedicht *She Walks in Beauty* (1814):

She walks in beauty, like the night of cloudless climes and starry skies; and all that's best of dark and bright meet in her aspect and her eyes; thus mellowed to that tender light which heaven to gaudy day denies (Byron 2008/1814: 258, zit. nach Al Mansour 2017: 73'37''-73'52'').

Das Gedicht wird von dem britischen Schauspieler Tom Sturridge dargeboten (vgl. ebd.)

Es folgt eine *Rückblende*, die Marys und Percys Liebesbeziehung darstellt (vgl. ebd.: 73'41''-73'44''). Nach diesem Zeitsprung erfolgt ein weiterer Szenenwechsel und die Kamera richtet sich wieder auf den Salon, wo Byron und Shelley das Gedicht zum Besten geben (vgl. ebd.: 73'45''-73'49'').

Nachdem sich Mary und John Polidori im Anwesen Lord Byrons über Galvanismus unterhalten, hat sie einen Albtraum (vgl. ebd.: 76'50''- 81'20''). Währenddessen regnet es in Strömen, es blitzt und donnert (vgl. ebd.). Sie träumt von der Aufführung *Mr. Brycison, the Galvanizer* und, davon, dass diesmal kein Frosch, sondern ein toter Mensch zum Leben erweckt wird (vgl. ebd.: 81'20''-81'38''). Als sie schweißgebadet aufwacht, hält sie ihre Gefühle und Eindrücke unmittelbar in ihrem Notizbuch fest:

I no longer see the world and its works as they before appeared to me. But now misery has come home and men appear to me as monsters thirsting for each other's blood. And I, a miserable spectacle of wrecked humanity, pitiable to others and intolerable to myself (Shelley 1990/1818: 69, zit. nach Al Mansour 2017: 82'02''-82'25'').

Es handelt sich um ein verändertes Zitat aus *Frankenstein*, das mittels *Voice-Over*-Technik realisiert wird.

Zurück in London, erinnert sich Mary an die Worte ihres Vaters: "*Rid yourself of the thoughts and words of other people, Mary. Find your own voice*" (vgl. Al Mansour 2017: 88'42''-88'50''). Aufgeregt durchwühlt Mary ihre Notizen, setzt sich hin und beginnt zu schreiben:

7. Untersuchungsergebnisse

(...) *It was a dreary night of November and...It was a dreary night of November that I beheld the accomplishment of my toils. 'Remember that I am thy creature; I ought to be thy Adam, but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed. ... Everywhere I see bliss, from which...from which I alone am irrevocably excluded. I was benevolent and good; misery made me a fiend. Make me happy, and I shall again be virtuous.' 'But soon', he cried, 'I shall die, and what I now feel be no longer felt. Soon these burning miseries will be extinct'* (Shelley 1990/1818: 164, zit. nach Al Mansour 2017: 89'15''-91'07'').

Dieses, ebenfalls, gekürzte Zitat aus *Frankenstein* wird mittels *Voice-Over* wiedergegeben. Es folgen Rückblicke bzw. *Flashbacks*: Erinnerungen an prägende Momente und Erlebnisse, die sie in den Roman einfließen lässt (vgl. ebd.: 90'29''-90'41''). Mary sitzt am Schreibtisch und schreibt hastig weiter:

"... I shall ascend my funeral pile triumphantly and exult in the agony of the torturing flames. My spirit will sleep in peace, or if it thinks, it will not surely think thus. Farewell" (Shelley 1990/ 1818: 164, zit. nach Al Mansour 2017: 90'42''-91'07'').

Das Zitat wird von klassischer Musik untermalt (vgl. ebd.). Es folgt eine Nahaufnahme bzw. ein *Close-Up* ihres Notizheftes und im *Off* ertönt Elle Fannings Stimme, welche die Geschichte mit „*The End*“ beendet (vgl. ebd.: 91'11''-91'14'').

7.3. Becoming Jane (2007)

7.3.1. Handlung

Die Handlung des *Biopics Becoming Jane* setzt mitten im Geschehen an: eine junge Frau sitzt frühmorgens an ihrem Schreibtisch und macht fieberhaft Notizen. Mehrmals überarbeitet sie ihren Text, verwirft Ideen oder bringt neue Einfälle zu Papier. Während sie arbeitet, schläft die restliche Familie noch tief und fest. Die Sonne ist gerade aufgegangen und lediglich die Tiere am Hof sind schon wach und mit der Nahrungsaufnahme beschäftigt. Kaum die letzte Korrektur beendet, setzt sie sich voller Erleichterung ans Klavier und haut mit einer solchen Wucht in die Tasten, dass die gesamte Familie mit einem Schlag hellwach ist.

Nachdem die Familie die Sonntagsmesse ihres Vaters, dem Pfarrer William George Austen, besucht hat, begibt sie sich auf den Weg zu ihrer wohlhabenden Nachbarin Lady Gresham.

Dort angekommen, stellt Mr. Austen der Dame zwei Besucher vor: Janes Cousine Eliza de Feuillide und Cassandras Verlobter Mr. Fowle. Alle sind peinlich berührt, als sich herausstellt,

7. Untersuchungsergebnisse

dass Elizas Ehemann in der Französischen Revolution der Guillotine zum Opfer gefallen ist (vgl. Jarrold 2007: 03'47''-05'25''). Janes Eltern versuchen daraufhin, rasch das Thema zu wechseln und die Aufmerksamkeit Lady Greshams auf Jane zu lenken, die noch unverheiratet und in ihren Augen eine passende Kandidatin für ihren Neffen, Mr. Wisley, ist. Auf dem Heimweg weist Janes Mutter sie auf die Notwendigkeit hin, bald zu heiraten, um ihr Leben weiter bestreiten zu können. Mr. Wisley sei eine sehr gute Wahl, da er der Lieblingsneffe von Lady Gresham und daher alleiniger Erbe sei. Jane fühlt sich unter Druck gesetzt und „*vorgeführt wie eine Stute*“ (vgl. Jarrold 2007: 07'30'-07'58'').

Zur selben Zeit in London tritt ein junger Mann zu einem illegalen Boxkampf an. Er wird von den Zusehern umjubelt und angefeuert. Als jemand „Lefroy!“ ruft und er um sich blickt, erhält er von seinem Gegner einen derart heftigen Schlag, dass er zu Boden fällt. Kurz darauf stehen zwei junge Männer vor ihm, die ihn auffordern, gemeinsam die Stadt unsicher zu machen: es sind Janes Bruder, Henry Austen und dessen Freund John Warren. Henry ist Leutnant in der Miliz von Oxfordshire und gerade von seinem Dienst freigestellt, weshalb er seinem Studium nachgehen kann (vgl. Jarrold 2007: 07'59''-10'10'').

Nach der durchzechten Nacht taucht Tom Lefroy zu spät im Gerichtssaal auf, wo er im Rahmen seines Jusstudiums Prozesse mitverfolgen soll. Sein Großonkel Benjamin Langlois ist ein einflussreicher und mächtiger Richter. In der Befürchtung, Tom sei noch zu jung und nehme den Beruf nicht ernst genug, schickt dieser seinen Neffen zu Verwandten aufs Land (vgl. ebd.: 10'23''-12'48''). Das rurale Leben solle Tom die Augen öffnen und ihn zu einem tugendhaften Mann machen. Außerdem solle Tom ihm beweisen, dass er einer Erbschaft durch seinen Großonkel würdig sei. Die wichtigsten Tugenden eines Richters seien Bescheidenheit, Gerechtigkeitssinn und nicht zuletzt Humor, betont Langlois (vgl. ebd.: 10'23''-12'51'').

Nach seinem Studienabschluss in Oxford kehrt Henry Thomas Austen zu seiner Familie zurück, gemeinsam mit seinem Freund John Warren. Lucy erzählt Jane voller Vorfreude, dass der Neffe ihres Vaters, ein brillanter junger Anwalt aus London, neuerdings bei ihnen lebe. Dieser habe „einen gewissen Ruf“, fügt sie hinzu. Janes Vater hält eine Rede und verkündet, dass es viele gute Neuigkeiten gebe: William hat eben erst seinen Abschluss in Oxford gemacht, Cassandra wird zu ihrem an der Küste lebenden Bruder Edward und dessen Familie reisen, während ihr ihr Verlobter Tom zu den westindischen Inseln reist. Sobald Tom zurück ist, würden die beiden heiraten (vgl. ebd.: 12'49''-17'47'').

Jane soll im Rahmen der Feierlichkeiten vor versammelter Mannschaft eine Rede halten. Kurze Zeit später platzt Lefroy hinein und zieht die Aufmerksamkeit aller Anwesenden auf sich. Jane

7. Untersuchungsergebnisse

ist irritiert von seinem Auftreten. Sie setzt ihre Rede fort und unterhält nicht nur Cassandra, sondern auch den Rest der Familie und Gäste. Ihr Vortrag wird mit tobendem Applaus belohnt, lediglich Tom ist gelangweilt fällt in einen Dämmer Schlaf (vgl. ebd.: 12'53''-17'47'').

Bei einem Umtrunk unterhalten sich John Warren und Tom Lefroy über Janes Rede. John ist begeistert und lobt diese in höchsten Tönen: „(...) *Excessively charming, I thought!*“ (Jarrold 2007: 17'55''-17'57''). Toms Urteil fällt weitaus strenger aus: „*Accomplished enough, perhaps. But a metropolitan mind may be less susceptible to juvenile self-regard*“ (Jarrold 2007: 17'59''-18'06''). Jane hört das Gespräch zufällig und fühlt sich in ihrem Stolz gekränkt. Sie stürmt daraufhin in ihr Zimmer und wirft die Niederschrift in den brennenden Kamin (vgl. ebd.: 18'06''-19'12'').

Bei einem Spaziergang im Wald trifft Tom auf Jane und sucht das Gespräch. Jane ist verletzt wegen seiner Kritik an ihrer Festrede und wirft ihm vor, Vorurteile gegenüber Schriftstellerinnen zu haben (vgl. ebd.: 19'13''-23'08'').

Als der von ihrer Mutter Cassandra lang ersehnte Ball stattfindet, erfüllt Jane ihre Pflicht und lässt sich, gemäß dem Wunsch ihrer Eltern, auf einen Tanz mit Mr. Wisley, dem Neffen der hochangesehenen und wohlhabenden Lady Gresham, ein (vgl. ebd.: 23'08''-26'52''). Wisley hat keinerlei Talent und tritt seiner Partnerin auf die Füße, die vor Schmerz schreit. Der ebenfalls anwesende Tom Lefroy beobachtet die Szene und kann sich ein schadenfrohes Grinsen nicht verkneifen (vgl. ebd.). Einmal mehr ärgert sich Jane über Lefroys Verhalten, der nicht nur zu spät erschienen ist, sondern sich zu weigern scheint, mit einer der – sich in der Überzahl befindenden – Damen tanzen zu wollen.

Janes Eltern beobachten, dass Jane und Tom trotz der anfänglichen Zänkereien Interesse und Gefühle füreinander entwickeln. Ungeachtet dessen ist Janes Mutter Cassandra davon überzeugt, dass John Warren die richtige Wahl für ihre Tochter ist. Sie bittet ihren Mann, Jane für Mr. Warren zu begeistern. Dieser bringt seine Bedenken zum Ausdruck und entgegnet, dass Jane nicht ihr Glück für einen Mann opfern solle, den sie nicht liebt (vgl. Jarrold 2007: 41'42''-42'18''):

Kurze Zeit später erhält Jane einen Heiratsantrag von Mr. Wisley und lehnt diesen entgegen dem Rat ihrer Mutter ab, da sie keine Gefühle für ihn empfindet. Janes Mutter ist außer sich vor Wut und erklärt, dass eine Verhelichung für Jane notwendig sei, da es kein Geld mehr

7. Untersuchungsergebnisse

gabe (vgl. Jarrold 2007: 46'00-46'09''). Das Erbe würde an ihren Bruder gehen, weshalb eine Hochzeit für sie notwendig sei, um zu überleben.

Es findet ein weiterer Ball statt. Jane tanzt mit Mr. Wisley. Sie ist unglücklich und enttäuscht, da Tom Lefroy nicht erschienen ist (vgl. ebd.: 49'99'-'56'35''). Als dieser plötzlich neben ihr steht und sie beginnen, leidenschaftlich miteinander zu tanzen, ziehen sie sämtliche Blicke auf sich. Die beiden können ihre Gefühle füreinander nicht mehr verbergen. Mr. Wisley ist enttäuscht als er Janes Reaktion auf Lefroys Erscheinen beobachtet und seine Tante Lady Gresham ist verärgert (vgl. ebd.: 56'36'-'58'57'').

Überwältigt von ihren Gefühlen zieht sich Jane in den Garten zurück, wo sie plötzlich die Stimme ihres Bruder Williams hört. Er spricht mit Eliza. Jane beobachtet die beiden. Henry erzählt Eliza, dass sein Vater sich wünsche, er würde ebenfalls den Beruf des Pfarrers anstreben. Er selbst hingegen wolle Berufssoldat und später Hauptmann werden. Aber ihm fehlten die finanzielle Mittel, um sich diesen Rang zu erkaufen, erzählt er seiner Begleiterin. Eliza (die etliche Jahre älter ist als er) bietet ihm ihre Hilfe an (vgl. Jarrold 2007: 56'36'').

Lady Gresham ruft Jane zu sich (vgl. Jarrold 2007: 56'40''). Sie fordert Jane dazu auf, den Antrag ihres Neffen anzunehmen, da sich ihre Familie in großen finanziellen Nöten befinde. Als Tom Lefroy ihr zynisch zur bevorstehend Hochzeit Mr. Wisley gratuliert, erklärt sie ihm ihre Notlage und, dass sie keine Zukunft für Lefroy und sich sehe. Daraufhin gesteht er ihr seine Gefühle. Die beiden beschließen, auszureißen und in Schottland zu heiraten, um dort ein neues Leben zu beginnen.

Tom Lefroy bittet seinen Großonkel um finanzielle Unterstützung, um Jane heiraten zu können. Dieser hat inzwischen einen geheimnisvollen Brief erhalten. Später stellt sich heraus, dass der Brief von John Warren stammt, der die Verlobung Janes mit Tom verhindern will und Jane in seinem Schreiben beschuldigt, eine Mitgiftjägerin zu sein. Benjamin Langlois ist außer sich vor Wut. Er beschimpft Jane und weigert sich, Tom zu helfen (vgl. ebd.: 69'26'-'72'11'').

Tom und Jane sind am Boden zerstört. Tom gesteht Jane, dass er von seinem Großonkel finanziell abhängig ist und, dass er seiner Familie gegenüber Verpflichtungen hat (vgl. ebd.: 72'12'-'74'25''). Er gibt ihr zu verstehen, dass er sie ohne Einwilligung seines Großonkels nicht heiraten kann. Jane ist wütend, traurig und reist ab.

7. Untersuchungsergebnisse

Plötzlich steht ein Postbote vor der Tür und bringt einen Brief für Janes Vater vorbei. Janes Schwager ist im Krieg gefallen und Charlotte am Boden zerstört. Jane erfährt, dass er bereits kurz nach seiner Ankunft in San Domingo an Gelbfieber erkrankt ist (vgl. ebd.: 75‘07‘‘-76‘33‘‘).

Jane geht mit ihrem taubstummen Bruder George spazieren und verständigt sich mit ihm in der Gebärdensprache. Sie versichert dem beunruhigten George, dass Mr. Wisley ein ehrenhafter Mann sei und, dass George jederzeit zu ihr kommen könne. Plötzlich taucht Tom Lefroy auf, der eine Erklärung für sein Verhalten liefern will. Er gesteht ihr seine Gefühle und die beiden beschließen, gemeinsam fortzugehen und ein neues Leben zu beginnen (vgl. ebd.: 84‘47‘‘-88‘12‘‘). Heimlich nehmen sie frühmorgens die erste Postkutsche nach London, doch nur kurze Zeit später müssen sie ihre Fahrt unterbrechen, da das Gefährt im Schlamm steckenbleibt. In Toms Jacke findet Jane zufällig einen Brief seiner Familie, die sich in großen finanziellen Nöten befindet und Tom um Unterstützung bittet (vgl. ebd.: 92‘04‘‘-92‘28‘‘).

Das Geld, welches er von seinem Onkel Lefroy erhalten habe, reiche gerade, um überleben zu können. Jane ist erschüttert als sie den Brief liest und wird sich dem großen Risiko, das Tom für sie eingeht, bewusst. Deshalb beschließt sie schweren Herzens, zu ihrer Familie und ihrem bisherigen Leben zurückzukehren. Als Jane zu Hause ankommt, suchen sie bereits alle. John Warren wartet auf sie. Er nutzt die Abwesenheit der restlichen Familienmitglieder, um ihr einen Heiratsantrag zu machen. Ihr wird klar, dass der Brief an Toms Großonkel eine Intrige von John war (vgl. ebd.).

Beim Gottesdienst trifft die Familie Austen auf Lady Gresham und ihren Neffen Mr. Wisley. Gresham ist in ihrem Stolz gekränkt und erklärt den Hochzeitsantrages ihres Neffen für zurückgezogen (vgl. ebd.: 101‘47‘‘-104‘19‘‘). Die Flucht Janes mit Tom hat sich rasch herumgesprochen. Mr. Wisley bittet Jane dennoch, mit ihm spazieren zu gehen. Die beiden einigen sich darauf, nicht zu heiraten. Jane hat beschlossen, alleine zu bleiben und als *Autorin* ihren Lebensunterhalt zu bestreiten (vgl. ebd.).

Bei einem offiziellen Empfang, zu dem Jane, ihr Bruder Henry und dessen Frau geladen sind, trifft zu wider Erwarten auf Tom Lefroy, der ihr seine Tochter vorstellt. Diese ist eine große Bewunderin der inzwischen berühmten *Autorin*. Lefroys Tochter heißt ebenfalls Jane und fragt ihr großes Vorbild, ob diese eine Lesung geben wolle. Henry antwortet dem jungen Mädchen,

dass Jane nicht vorlesen werde, da sie anonym bleiben möchte. Jane macht eine Ausnahme und liest der Tochter Lefroys aus ihrem berühmten Roman *Pride and Prejudice* vor (vgl. ebd.: 104'53''-110'13'').

7.3.2. Figuren

Jane Austen

Physische Eigenschaften

Die Protagonistin Jane Austen ist groß und schlank. Sie hat einen sehr hellen Teint, dunkelbraune, lockige Haare und große braune Augen. Sie ist 20 Jahre alt, sehr feminin und besitzt eine charismatische und natürliche Ausstrahlung. Sie ist schlagfertig und humorvoll.

Sie ist belesen, wortgewandt und schriftstellerisch begabt. Sie spielt Klavier, wobei sie darin kein besonders großes Talent hat. Bereits zu Beginn des Films, als Jane früh morgens eine Rede für die Verlobungsfeier ihrer Schwester Cassandra schreibt, versetzt sie mit ihrem Klavierspiel die ganze Familie in Schrecken (vgl. Jarrold 2007: 02'30''-03'10''). Jane ist warmherzig und pflegt ein inniges Verhältnis zu ihren Geschwistern, insbesondere zu Cassandra und zu George. Mit ihrem beeinträchtigten Bruder George unterhält sie sich in der Gebärdensprache (vgl. ebd.: 04'27''-04'35'').

Sie ist meist schlicht und verspielt gekleidet. Bei besonderen Anlässen, wie zum Beispiel Bällen, trägt sie Haarreifen und Perlen-Ohringe (vgl. ebd.: 50'00''-52'14''). Als Lady Gresham zu einem Ball lädt, trägt Jane ein kurzärmeliges, pastellgrünes Kleid (vgl. ebd.).

Psychische Eigenschaften

Die Schlagfertigkeit der Protagonistin wird vor allem in der Filmsequenz Nr. 8 (19'13''-23'08'') deutlich, als sie beim Spaziergehen im Wald von Selborne zufällig auf Tom Lefroy trifft, der sich erst kurz zuvor abwertend über ihr Können als Redenschreiberin geäußert hatte. Sie versucht, Lefroy aus dem Weg zu gehen, doch er bleibt ihr auf den Fersen und sucht das Gespräch mit ihr. Er erzählt von dem Naturforscher Gilbert White (1720-1793), der Studien

7. Untersuchungsergebnisse

über die Botanik in Selborne veröffentlichte und auch Romane geschrieben haben soll. Jane erwidert verärgert:

Novels? Being poor, insipid things read by mere women – even, God forbid, written by mere women? ... As if the writings of women did not display the greatest powers of mind, knowledge of human nature, the liveliest effusions of wit and the best-chosen language imaginable!” (Jarrold 2007: 21‘59‘-22‘16‘).

Jane Austen wird als liebenswerte, leidenschaftliche und spontane Persönlichkeit dargestellt. Janes Spontanität und Verspieltheit kommt besonders zur Geltung, als sie ihren Brüdern und deren Freunden John Warren und Tom Lefroy beim Cricket-Spielen zusieht und dem Team ihres Bruders zum Sieg verhilft, als sie spontan zum Schläger greift und einen Siegestreffer erzielt (vg. Sequenzenprotokoll, Sequenz Nr. 11: 27‘28‘-32‘08‘). Die Szene suggeriert, dass die Protagonistin nicht viel von Konventionen und Vorschriften hält. Ihre Mutter ist entsetzt, als sich Jane sich unter die Cricket spielenden Männer mischt (vgl. Jarrold 2007: 29‘20‘-30‘43‘). Sie ist sportlich und ehrgeizig, ähnlich wie Tom Lefroy.

Als Inspirationsquelle dienen der Filmfigur Jane Austen reale Situationen und Begebenheiten. Sie hat eine ausgeprägte Beobachtungsgabe und findet größten Gefallen daran, Beziehungen und Gespräche mitzuversorgen und, meist scherzhaft, zu kommentieren. Das Schreiben wird im Film meist als intuitiver und spontaner Prozess dargestellt. Sobald Jane einen Einfall hat oder eine Situation als besonders Erinnerungswert erachtet, greift sie zur Feder.

Als ihr eines Tages Lady Gresham und ihr Neffe Mr. Wisley einen Besuch abstatten und dieser Besuch von ihrer Mutter mit Begeisterung (da sie auf einen Heiratsantrag Wisleys hofft) aufgenommen wird, hat Jane spontan einen Einfall und rennt hastig fort, um ihren Gedanken auf Papier zu bringen (vgl. ebd.: 41‘37‘-44‘15‘). Lady Gresham ist entsetzt und findet Janes Verhalten unhöflich und unangebracht. Sichtbar irritiert beobachtet sie Janes kindliches, spontanes Verhalten und fragt ihren Neffen erstaunt: „*What is she doing?*“ (Jarrold 2007: 44‘15‘-44‘18‘) Dieser erwidert emotionslos: „*Writing*“ (vgl. ebd.: 44‘19‘). „*Can anything be done about it?*“, fragt sich Lady Gresham (vgl. ebd.: 44‘22‘-44‘24‘). Diese ist nur eine der vielen humorvollen Szenen des Films, welche die Charaktere, und insbesondere die Protagonistin, sympathisch und liebenswert erscheinen lassen.

Thomas Langlois Lefroy

Physische Eigenschaften

Der männliche Protagonist Tom Lefroy ist mittelgroß, schlank und gutaussehend. Er hat braune Haare und große grüne Augen. Er ist sportlich und begeisterter Boxer (vgl. ebd.: 07'56''-08'28''). Auch im Cricket Spielen zeigt Lefroy Talent und Ehrgeiz (vgl. ebd.: 27'28''-27'50''). Tom ist stets elegant gekleidet. Als er das erste Mal in Hampshire, bei Cassandras Verlobungsfeier auftaucht, zieht er alle Blicke auf sich. Er trägt einen Zylinder, einen olivgrünen Mantel, darunter eine dunkelgrüne Jacke aus Samt, ein besticktes Gilet und einen weißen Schal. Seine Cousine Lucy ist begeistert und flüstert ihrer Mutter zu: „*Green velvet coat. Vastly fashionable!*“ (Jarrold 2007: 16'10''-16'12'').

Psychische Eigenschaften

Tom Lefroy ist energiegeladen, gesellig und stets auf der Suche nach Abwechslung und Unterhaltung (vgl. Jarrold 2007: 07'57''-10'20''). Zu Beginn des Films ist Toms Auftreten überheblich und arrogant. Das erste Mal bei Familie Austen zu Besuch, verhält er sich rücksichts- und respektlos. Er kommt zu spät zu Cassandras Verlobungsfeier, begrüßt niemanden der dort anwesenden und hält der Hausangestellten ungeduldig seinen Mantel entgegen (vgl. ebd.: 15'47''-15'56''). Als Jane eine Rede für Cassandra hält, macht er abfällige Kommentare, gähnt und döst schließlich ein (vgl. ebd.: 16'21''-17'45'').

Im Gegensatz zu den anderen Gästen fällt Lefroys Bewertung von Janes Rede negativ aus (vgl. Jarrold 2007: 17'55''-17'57''). Tom registriert, dass seine kleine Cousine für ihn schwärmt und ignoriert ihre verzweifelten Versuche, seine Aufmerksamkeit zu gewinnen (vgl. ebd.: 18'22''-24'', 18'37''-18'41''). Tom ist ein Stadtmensch und kann dem Leben am Land nichts abgewinnen. Nachdem sich herausstellt, dass er mit Jagdgewehren nichts anzufangen weiß, schlägt sein Onkel Lefroy ihm vor, spazieren zu gehen (vgl. ebd.: 19'22''-20'07'').

Auch der Spaziergang im Wald bereitet ihm keine Freude (er verhängt sich in Ästen, stolpert, versucht, Äste zu brechen, ist unbeholfen in der freien Natur) – bis er zufällig auf Jane stößt (vgl. ebd.: 20'08''-21'00''). Der sonst selbstsichere Lefroy wirkt plötzlich unbeholfen. Er versucht, mit Jane ins Gespräch zu kommen – diese wiederum verhält sich abweisend, denn Lefroys Kritik an ihrer Festrede hat sie verletzt (vgl. ebd.: 20'00''-23'09'').

7. Untersuchungsergebnisse

Als sich Jane bei einem Ball abwertend über Lefroy äußert, lässt er sich davon nicht entmutigen und bittet sie um einen Tanz (vgl. ebd.: 24'36''-26'09'').

Lefroy handelt häufig spontan und impulsiv. Als er mit Jane, Henry, Eliza und seiner Cousine Lucy einen Jahrmarkt besucht, will er Jane beeindrucken und mischt sich in einem Boxkampf ein, um den schwächeren der beiden Kämpfer abzulösen (vgl. ebd.: 39'24''-40'27'').

Lefroy ist intelligent, humorvoll und sprachgewandt.

Der zunächst verantwortungslos wirkende Tom zeigt Haltung als er Jane gesteht, dass er sie ohne das Einverständnis seines Großonkels nicht heiraten könne, da er gänzlich von dessen finanziellen Hilfe abhängig sei und auch seiner Familie gegenüber eine Verpflichtung habe (vgl. ebd.: 72'42''-72'45''; 73'12''-73'17'').

Soziale Eigenschaften

Tom Lefroy ist ein Freund Henry Austens und lernt als solcher Jane kennen. Von seinem Onkel, der ihn fördert und seine Ausbildung zum Anwalt finanziert, wird er zu seiner Familie nach Hampshire geschickt, um sich dort seinen leichtsinnigen und unbeständigen Lebensstil abzugewöhnen. Lefroys Mutter hat aus Liebe geheiratet und dadurch ihren gesellschaftlichen Status verloren (vgl. Jarrold 2007: 11'33''-11'42''). Seine Eltern und Geschwister leben in Limerick, Irland. Tom ist nach London gezogen, um dort Jus zu studieren (vgl. Jarrold 2007: 10'56''-11'13'').

Seine Ausbildung wird von seinem Großonkel, dem einflussreichen Richter Benjamin Langlois, ermöglicht bzw. gefördert. Um seine in prekären Verhältnissen lebende Familie zu unterstützen, lässt Tom ihr regelmäßig einen Anteil seines Taschengeldes zukommen. Benjamin Langlois, der seine Schwester verachtet, weiß davon nichts. Jane entdeckt zufällig einen Brief von Tom Lefroys Mutter, in welchem sie sich für Toms Hilfe bedankt (vgl. ebd.: 92'03''-93'27''). Es stellt sich heraus, dass Tom das Taschengeld seines Großonkels mit seinen Eltern erlaubt, damit diese seine Geschwister versorgen können (vgl. ebd.).

William George Austen

Psychische Eigenschaften

Die Nebenfigur William George Austen ist ruhig, besonnen und geduldig. Charakterlich unterscheidet er sich stark von seiner Frau Cassandra, die lebhaft und temperamentvoll ist. Wenn es zu Streitigkeiten zwischen seiner Frau und seiner jüngsten Tochter Jane kommt, versucht er zu schlichten und die Wogen zu glätten (vgl. ebd.: 47'16''-48'33''). Er bittet Jane, ihre Absage an Mr. Wisley zu überdenken, da alle Ersparnisse der Familie an ihre Brüder gehen werden. Auch gibt er ihr zu verstehen, dass auch ihre Zukunft als Schriftstellerin von dieser Entscheidung abhängt: „*Nothing destroys spirit like poverty*“, fügt er hinzu (vgl. ebd.: 48'21''-48'25'').

In der zweiten Sequenz des Films (03'47''- 05'25'') besucht Jane gemeinsam mit ihrer Mutter, ihrer Schwester Cassandra und deren Verlobten Thomas Fowle die Messe ihres Vaters. Der Pfarrer William George Austen hält eine Predigt über die Tugenden der Frau. Die Predigt gibt das Frauen- bzw. Sittenbild der damaligen Zeit wieder, gemäß welchem eine Frau zwar humorvoll, aber nicht intelligent sein sollte:

*The utmost of a woman's character is expressed in the duties of daughter ,sister and, eventually, wife and mother. It is secured by soft attraction, virtuous love and quiet in the early morning. If a woman happens to have a particular superiority, for example, a profound mind, it is best kept a profound secret. Humour is liked more, but wit? No. It is the most **treacherous talent** of them all* (Jarrold 2007: 03'47''-04'22'').

Während der Predigt wirft er Jane einen schelmischen Blick zu. Die Predigt kann folglich auch als Seitenhieb auf Janes Angewohnheiten und Charaktereigenschaften interpretiert werden. Die Aufforderung, sich zurückhaltend still zu verhalten, ist offensichtlich an Jane gerichtet, die erst wenige Stunden zuvor mit einem energischen Klavierspiel die gesamte Familie aus dem Schlaf gerissen und in Schrecken versetzt hat.

Cassandra Leigh-Austen

Psychische Eigenschaften

Cassandra Leigh-Austen ist eine aufgeweckte und temperamentvolle Frau. Sie ist energisch und versucht mit aller Kraft, die Familie zusammenzuhalten.

Sie hat verschiedene Rollen und Funktionen: Ehefrau, Mutter und Hausherrin. Sie kümmert sich tatkräftig um den Haushalt, die Viehzucht und den eigenen Garten. Sie tadelt Jane dafür, dass sich diese für häusliche Aufgaben kein Interesse aufbringen kann und stattdessen am liebsten schreiben will. Sie weist Jane zurecht als diese verkündet, Mr. Wisley nicht heiraten zu wollen und, wenn nötig, ledig zu bleiben und ausschließlich von der Schriftstellerei zu leben. Jane ist in ihren Augen weltfremd.

Sie versucht, bei Lady Gresham einen guten Eindruck zu hinterlassen, doch tritt häufig ins Fettnäpfchen.

Als zu Beginn des Films die Familie Austen Lady Gresham besucht, versucht Cassandra Leigh-Austen ein Treffen zwischen Jane und Mr. Wisley zu arrangieren (vgl. ebd.: 06'44''-07'20''). Damit bringt sie Jane in Verlegenheit, die sich gezwungen sieht, Mr. Wisley einzuladen, an einem der bevorstehenden Bälle in der Nachbarschaft teilzunehmen.

Sie macht sich Sorgen um die Zukunft Janes und hält Mr. Wisely für einen geeigneten Kandidaten, nicht zuletzt, weil er Lady Greshams Lieblingsneffe und Erbe ist (vgl. ebd.: 07'23''-07'43'').

Mit Sorge beobachtet Cassandra, dass ihre Tochter Gefühle für Tom Lefroy entwickelt.

Sie versucht, Jane dazu bewegen, sich entsprechend des *decorums* zu verhalten, um möglichst schnell einen geeigneten Ehemann zu finden. Dass Jane wenig Wert auf Konventionen legt und mit diesen bei verschiedenen Gelegenheiten bricht (als sie etwa mehrmals hintereinander mit Tom Lefroy tanzt oder sich als einzige Frau unter Cricket spielende Männer mischt, um Lefroy herauszufordern), empört sie und macht sie oft sprachlos (vgl. Jarrold 2007: 29'20''-30'43'').

Nachdem Jane den Heiratsantrag Mr. Wisleys ablehnt, ist ihre Mutter außer sich vor Wut und verweist einmal mehr auf die Notwendigkeit zu heiraten, um ihr Leben bestreiten zu können – auch nachdem der Nachlass ihrer Eltern an ihre Brüder übergegangen ist. Cassandra setzt alles daran, ihre Tochter zu verkuppeln, da diese längst ein heiratsfähiges Alter erreicht hat.

7. Untersuchungsergebnisse

Nachdem Mr. Wisley enttäuscht von dannen zieht, macht sie ihrem Ärger Luft und stellt ihre Tochter zur Rede:

Would you rather be a poor old maid? Ridiculous? Despised? The butt of jokes? The legitimate sport of any village lout with a stone and a impudent tongue? Affection...is desirable. Money...is absolutely indispensable! (Jarrold 2007: 46'32''-46'54'').

Jane erwidert darauf, dass sie von der Schriftstellerei leben könnte, woraufhin ihre Mutter endgültig die Geduld verliert: „*Let's knock that notion on the head once and for all!*“ (Jarrold 2007: 47'16'')

Cassandra Austen

Psychische Eigenschaften

Die Nebenfigur Cassandra Austen ist liebenswürdig und geduldig. Sie ist aber auch unsicher und befürchtet, dass ihr Verlobter Tom Fowle sie während seines Arbeitsaufenthaltes in San Domingo vergessen könnte (vgl. ebd.: 13'23''-13'27''). Cassandra und Jane haben ein inniges Verhältnis und sind einander eine wichtige Stütze. Nachdem Tom und Jane kein Einverständnis zur Hochzeit bekommen und sich getrennt haben, leidet Jane sehr. In Südengland gehen sie miteinander spazieren und Cassandra versucht, Jane zu trösten (vgl. ebd.: 75'14''-75'22''). Als Cassandras Verlobter Tom Fowle in San Domingo an Gelbfieber stirbt, steht Jane ihr bei.

Als Jane beschließt, mit Tomas Lefroy auszureißen, versucht Cassandra, ihr ins Gewissen zu reden: „*You'll lose everything. Family, place. For what? A lifetime of dradgery on a pittance? A child every year and no means to lighten the lead? How will you write, Jane?*“ (Jarrold 2007: 88'23''-88'39''). Als Jane sie daraufhin bittet, sich in ihre Lage zu versetzen, zeigt Cassandra Verständnis und drückt ihr ein Portemonnaie und eine Perlenkette in die Hand, damit Jane die Flucht mit Lefroy übersteht und einen Neubeginn wagen kann (vgl. ebd.: 89'09''-99'15'').

Henry Thomas Austen

Physische Eigenschaften

Henry Austen ist Janes älterer, charismatischer und allseits beliebter Bruder. Sein Auftreten ist selbstsicher, sein Wesen natürlich, verspielt und humorvoll (vgl. Jarrold 2007: 13‘49‘‘-14‘10‘‘). Henry ist groß, schlank, hat blondes, langes Haar und blaue Augen. Er trägt eine Uniform.

Psychische Eigenschaften

Janes Bruder ist intelligent und selbstbewusst. Zu seinen Geschwistern pflegt er ein inniges Verhältnis (vgl. ebd.: 13‘49‘‘-14‘10‘‘). Besonders seiner Schwester Jane steht er sehr nahe. Henry hat in Oxford studiert, worauf seine Familie sehr stolz ist (vgl. ebd.: 14‘39‘‘-14‘44‘‘). Sein Vater hofft, dass auch Henry Priester werden wird, doch dieser strebt einen anderen beruflichen Werdegang an (vgl. ebd.: 56‘08‘‘-56‘22‘‘). Bei einem Ball Lady Greshams erzählt er Eliza von seinen Sorgen, dass die Situation für ich unerträglich sei: sein Vater wünsche sich eine frühe Ordination, während er selbst eine Karriere bei der Armee anstrebt und Hauptmann werden möchte (vgl. ebd.). Eliza sichert ihm ihre Unterstützung zu (vgl. ebd.: 56‘22‘‘-56‘39‘‘). Beim ersten Ball der Saison bittet Henry seine Cousine Eliza um einen Tanz, welchen sie ohne zu zögern annimmt (vgl. ebd.: 23‘22‘‘-23‘28‘‘). Henry ist sportlich und zeigt beim Cricket Spielen nicht nur Ehrgeiz, sondern auch Teamgeist (vgl. Jarrold 2007: 27‘28‘‘-30‘55‘‘). Als seine Mannschaft gewinnt, widmet er seinen Sieg seiner Cousine Eliza und küsst ihr die Hand (vgl. ebd.: 31‘00-31‘05‘‘). Er zeigt seine Gefühle offen, obwohl Eliza um einige Jahre älter und verwitwet ist. Eine charakterliche Schwäche Henrys ist sein verschwenderischer Lebensstil. Er kann nicht mit Geld umgehen und geht gerne Wetten ein. Als er mit Jane, Eliza und Tom Lefroy einen Jahrmarkt besucht und sich letzterer in einem Boxkampf behaupten will, schließt Henry erneut Wetten ab und setzt auf den Sieg Tom Lefroys (vgl. ebd.: 39‘24‘‘-40‘27‘‘). Eliza beobachtet Henry und weist ihn darauf hin, dass er mehr Geld ausgibt, als ihm zur Verfügung steht (vgl. ebd.: 40‘34‘‘-40‘43‘‘). Als er seine Wettschulden nicht zahlen kann, drückt sie ihm einen Beutel voller Münzen in die Hand (vgl. ebd.).

Eliza de Feuillide

Physische und psychische Eigenschaften

Eliza de Feuillide ist Janes ältere Cousine, die sich durch Attraktivität, Schlagfertigkeit und Humor auszeichnet. Sie war mit einem französischen Adligen verheiratet und ist inzwischen verwitwet. Nach dessen Tod ist sie nach England zurückgekehrt und stattet der Familie Austen einen Besuch ab. Die Figur wird dem Zuseher präsentiert, als die Familie Austen eine angesehene, in ihrer Nachbarschaft lebende Aristokratin – Lady Gresham – besuchen (vgl. Jarrold 2007: 05'26''-07'56''). Als Lady Gresham Eliza nach dem Verbleib ihres Mannes fragt, erzählt diese von dessen Schicksal: Monsieur le Comte fiel in der Französischen Revolution der Guillotine zum Opfer (vgl. ebd.: 05'42''-05'47''). Lady Gresham zeigt sich betroffen (vgl. ebd.: 05'47''-05'48''). Eliza wiederum schämt sich (vgl. ebd.: 05'49'').

In der ersten Szene, in der Eliza dem Zuseher näher vorgestellt wird, trägt die Figur einen Pastellblauen Mantel, darunter ein langes, hellblaues Kleid und einen auffallenden, mit einer Schleife verzierten, beigen Hut (vgl. ebd.: 05'42''-05'49''). Passend zum blauen Kleid trägt sie graue Handschuhe. Sie hat lange und gelockte, dunkelbraune Haare und große, braune Augen. Eliza ist tierlieb und besitzt einen Mops, der nur selten von ihrer Seite weicht.

Eliza ist humorvoll und schlagfertig. Sie ist selbstsicher und übt auf Männer eine große Anziehungskraft aus. Sie ist sich ihrer Attraktivität bewusst und setzt ihre Reize gekonnt ein, um das Herz von Janes Bruder Henry zu erobern. Im Gegensatz zu Jane hat sie bereits Erfahrungen als Ehefrau und spricht offen über Themen wie Liebe und Sexualität.

Als Jane beobachtet, dass Eliza mit ihrem Bruder Henry flirtet und sie darauf anspricht, erklärt ihr Eliza: „*Flirting is a women's trade. One must keep in practice*“ (vgl. ebd.: 27'56''-28'02'').

Während die männlichen Mitglieder der Familie Austen und Lefroy beim Jagen sind, unterhalten sich Mrs. Lefroy und Janes Cousine, Eliza de Feuillide, über Tom Lefroy. Mrs. Lefroy bemerkt, dass ihre 15-jährige Tochter Lucy in Tom vernarrt ist und meint dann: „...*what a terrible husband he would make!*“ (Jarrold 2007: 32'40''). Eliza entgegnet ihr „*I suppose you mean his reputation? Experience can recommend a man*“ (Jarrold 2007: 32'40''-32'44''). Elizas Aussage ist für die damalige Zeit ungewöhnlich und entspricht nicht den Vorgaben bzw. Verhaltensregeln des *decorums*.

Eliza scheut nicht davor zurück, ihre Meinung auszusprechen und lässt sich von den Meinungen anderer nicht beeindrucken. So lässt sie sich von Janes Aussage, dass der Altersunterschied zwischen Henry und ihr viel zu groß sei, nicht beirren und macht Janes Bruder deutlich Avancen. Henry erwidert das Interesse der attraktiven charismatischen Frau, deren Mann in der französischen Revolution ums Leben gekommen ist. Als Lady Gresham zu einem großen Fest lädt, kommen sich die beiden näher. Jane hört das Gespräch zufällig mit und erfährt, dass Eliza ihrem Bruder anbietet, ihn finanziell zu unterstützen und ihm dadurch eine Karriere in der Armee zu ermöglichen (vgl. Sequenzenprotokoll, Sequenz Nr. 18: 56‘36‘‘-58‘57‘‘).

Als Eliza gemeinsam mit Jane und ihrem Bruder Henry nach London fährt, um Tom Lefroy und dessen Großonkel zu besuchen, ist letzterer sichtlich begeistert von Eliza.

Toms Großonkel Benjamin Lefroy spricht über die Französische Revolution und die Schlacht in Villiers-en-Cauchies (vgl. Jarrold 2007: 62‘56‘‘). Er äußert sich abfällig über die Franzosen, die in dieser Schlacht zu Tausenden gefallen sind. Sogleich entschuldigt er sich bei Eliza, die seine Äußerungen mit Humor nimmt und ihm sagt: „*Be not afraid of abusing the Jacobins on my account, Judge. They guillotined my husband*“ (vgl. ebd.: 63‘05‘‘-63‘08‘‘).

Lady Gresham

Psychische Eigenschaften

Lady Gresham ist eine angesehene, von den Austens gefürchtete, Aristokratin. Sie ist reserviert, streng und zynisch (vgl. ebd.: 05‘26‘‘-07‘56‘‘). Sie behandelt andere Menschen häufig von oben herab. Ihr Auftreten ist autoritär und angsteinflößend. Gegenüber jungen Frauen wie Jane Austen verhält sie sich streng, zeigt aber ehrliches Interesse an ihnen (vgl. ebd.). Sie ist neugierig und will stets über Geschehnisse in ihrer Nachbarschaft informiert sein. Ihren Neffen Mr. Wisley liebt sie über alles und findet in ihm ihr ganzes Glück, da sie selbst kinderlos ist. Dass Wisley so rasch wie möglich heiratet und eine für sich und seinen gesellschaftlichen Status geeignete Ehefrau findet, ist ihr ein wichtiges Anliegen. Aus diesem Grund schickt sie ihren Neffen zu einem Ball, wo er die Möglichkeit haben soll, Jane Austen kennenzulernen. Als Jane später den Heiratsantrag von Mr. Wisley ablehnt, ist Lady Gresham außer sich vor Wut und in ihrem Stolz verletzt. Sie überwindet diese persönliche Kränkung jedoch und bittet Jane bei nächster Gelegenheit um ein vier-Augen-Gespräch (vgl. ebd.: 56‘40‘‘-56‘34‘‘).

7. Untersuchungsergebnisse

In dieser Szene kommt eine bis dahin noch unbekannte Seite ihrer Persönlichkeit zum Vorschein: sie spricht offen von ihrem unerfüllten Kinderwunsch und zeigt sich zum ersten (und letzten) Mal verletzlich (vgl. ebd.: 56'57''-57'13''). Kurz darauf fordert sie Jane auf, den Heiratsantrag ihres Neffens anzunehmen, da sie kein besseres Angebot mehr bekommen werde (vgl. ebd.: 57'30''-57'52''). Es wäre ihre Pflicht gewesen, den Antrag eines noblen Gentlemans anzunehmen, betont Lady Gresham. Eigenständiges Denken, das zu einer Zurückweisung eines solchen Antrages führe, sei nicht erwünscht und gehöre sich für eine junge Frau nicht (vgl. ebd.: 57'20''-58'00''). Als sich herumgesprochen hat, dass Jane mit Tom Lefroy durchrennen wollte, weigert sich Lady Gresham am Gottesdienst teilzunehmen (vgl. ebd.: 102'00''-102'06''). Sie erträgt die Anwesenheit Janes nicht (vgl. ebd.). Sie betont, dass ihr Neffe den Hochzeitsantrag an Jane zurückzieht (vgl. ebd.: 102'20''-102'29'').

Mr. Wisley

Physische Eigenschaften

Mr. Wisley ist der Neffe Lady Greshams. Seine Mutter ist kurz nach seiner Geburt verstorben (vgl. ebd.: 56'57''-57'13''). Mr. Wisley ist groß und hager. Er hat blondes Haar und große, blaue Augen. Seine Körpersprache lässt ihn oft unbeholfen erscheinen (vgl. ebd.: 05'26''-07'56''). Er ist tollpatschig und besitzt keine Begabung fürs Tanzen, was ihm bei seinem Versuch, Janes Herz zu erobern, zum Verhängnis wird.

Psychische Eigenschaften

Bei einem Ball der Lefroys bittet Mr. Wisley Jane um einen Tanz, um einander besser kennenzulernen (vgl. ebd.: 23'32''-23'38''). Wisley ist ungeschickt und springt Jane versehentlich auf die Füße (vgl. ebd.: 24'09''-24'27''). Im Gegensatz zu Jane kann er Bälle nicht ausstehen (vgl. ebd.: 06'43''-06'54''). Als die beiden miteinander tanzen, wirkt er unbeholfen und nervös (vgl. ebd.: 44'31''-45'08''). Er hält ihr einen Antrag, doch spricht er nicht von Gefühlen. Stattdessen hebt er seine wirtschaftliche Situation und seinen gesellschaftlichen Status hervor (vgl. ebd.: 44'56''-45'08''). Auf diese Weise versucht er, Jane zu einer Heirat zu überreden und kniet vor ihr nieder (vgl. ebd.). Als Jane ablehnt, zeigt er

Haltung: „*Sometimes affection is a shy flower that takes time to blossom*“ (vgl. ebd.: 45‘44‘‘-45‘47‘‘). Als er von Janes gemeinsamer Flucht mit Tom Lefroy erfährt, sucht er das Gespräch mit ihr, anstatt sie zu verschmähen (vgl. ebd.: 102‘48‘‘-102‘59‘‘). Er zeigt sich verständnisvoll und damit einverstanden, befreundet zu bleiben (vgl. ebd.: 103‘12‘‘-103‘28‘‘; 103‘39‘‘-103‘43‘‘). Er zeigt Interesse für ihre schriftstellerische Arbeit und erkundigt sich nach ihren Zukunftsplänen (vgl. ebd.: 103‘46‘‘-104‘15‘‘). In dieser Szene wird deutlich, dass Mr. Wisley im Gegensatz zu John Warren, etwa, ehrlich und Jane gegenüber aufrichtig ist.

Thomas Fowle

Physische und psychische Eigenschaften

Tom Fowle ist Cassandra Austens Verlobter. Die Figur wird bereits in der zweiten Filmsequenz vorgestellt, als die Familie Austen der benachbarten Aristokratin Lady Gresham einen Besuch abstattet (vgl. Jarrold 2007: 03‘47‘‘). Er ist schlank, dunkelhaarig und hat ein sympathisches Auftreten (vgl. ebd.). Anderen Menschen gegenüber ist er höflich und zuvorkommend (vgl. ebd.). Tom Fowle will Priester werden und plant, Janes Schwester Cassandra zu heiraten (vgl. ebd.: 06‘15‘‘-06‘20‘‘). Um sich die Hochzeit leisten zu können, begleitet er einen gewissen Lord Craven zu den Westindischen Inseln, um dort - im Krieg gegen Frankreich - als Kaplan zu arbeiten (vgl. ebd.: 06‘21‘‘-06‘26‘‘). Im Gegenzug stelle ihm Lord Craven eine Pfarre zur Verfügung, wo er künftig als Priester arbeiten könne, erklärt er Lady Gresham zu Beginn des Films (vgl. ebd.: 06‘29‘‘-06‘37‘‘). Kurz nach seiner Ankunft in San Domingo verstirbt Tom Fowle an Gelbfieber, wie die Familie Austen in einem Brief von Lord Craven erfährt (vgl. ebd.: 80‘45‘‘-91‘04‘‘).

John Warren

Physische Eigenschaften

Die Nebenfigur John Warren, welche auch als Antagonist zu Tom Lefroy fungiert, wird bereits zu Beginn des Filmes vorgestellt (vgl. ebd.: 09‘17‘‘-09‘22‘‘). Er ist groß und robust, hat

7. Untersuchungsergebnisse

dunkelbraune Haare und braune Augen (vgl. ebd.). Beim Cricket Spielen zeigt er wenig Talent für sportliche und kompetitive Aufgaben (vgl. ebd.: 28'13''-29'04'').

Psychische Eigenschaften

John Warren will Priester werden und lässt sich von Janes Vater ausbilden (vgl. ebd.: 09'19''-09'22''). Er wirkt freundlich und symphytisch. John Warren ist schüchtern und tollpatschig. Er verehrt Jane und versucht daher, ihre geplante Verlobung mit Tom Lefroy zu verhindern. Deshalb schreibt er einen Brief an Toms Großonkel Benjamin Langlois und behauptet, dass Jane eine Eheschwindlerin und lediglich am Vermögen Toms Familie Interesse hat (vgl. ebd.: 69'26''-72'11''). Der unscheinbare und zunächst harmlos wirkende John Warren entpuppt sich als ernstzunehmende Gefahr für das Paar. Nachdem er den Brief verschickt und sein Ziel erreicht hat, hält er um Janes Hand an (vgl. ebd.: 89'39''-100'36''). „*You must consider how much I have always loved you*” (Jarrod 2007: 100'30''-100'34''), gesteht er Jane, als ihr bewusst wird, was er getan hat (vgl. ebd.).

Benjamin Langlois

Physische und psychische Eigenschaften

Benjamin Langlois ist Tom Lefroys Großonkel. Er ist ein angesehener Richter in London. Seine Urteile fallen hart aus: für den Diebstahl zweier Schweine etwa erhält ein Angeklagter lebenslange Verbannung als Strafe (vgl. ebd.: 0'22''-10'53'').

Langlois ist ein alter, elegant gekleideter, Richter. Er trägt eine Perücke. Sein Auftreten ist streng und autoritär. Gegenüber seinem Neffen Tom verhält er sich väterlich, denn er fühlt sich für diesen verantwortlich. Er ist stolz auf seinen Berufsstand und vertritt dessen Werte (vgl. ebd.: 11'00''-11'20''). Er ist stolz darauf, ein „tugendhaftes Leben“ zu führen und versucht, Tom die Bedeutung von Tugendhaftigkeit und Beherrschung vor Augen zu führen (vgl. ebd.: 11'24''-11'30''). Benjamin Langlois legt viel Wert auf gute Manieren, was während des Besuches Elizas, Henry und Janes in London deutlich wird (vgl. ebd.: 62'10''-Als Tom freudig zur Eingangstür stürzt, um die Gäste zu begrüßen, mahnt ihn sein Großonkel: „*Decorum!*“ (vgl. Jarrod 2007: 62'19''-62'20''). Gegenüber der Comtesse Eliza de Feullide hingegen verhält er

sich freundlich und charmant: „*Seldom, too seldom my house receives the presence of nobility* (vgl. ebd.: 62‘26‘-62‘31‘). Er verbeugt sich vor Eliza und küsst ihre Hand (vgl. ebd.: 62‘31‘-62‘32‘). Er lässt sich schnell von gesellschaftlichen Rängen und Titeln beeindrucken, was während des Besuches Elizas deutlich wird. Er schmeichelt sich bei ihr ein, interessiert sich für die übrigen Gäste wenig. Beeindruckt von ihrem gesellschaftlichen Rang befragt er Eliza, deren Mann in der Französischen Revolution guillotiniert wurde, zum Verbleib dessen Besitzes (vgl. ebd.: 63‘11‘-63‘20‘).

Eine gute Erziehung und Ausbildung seines Neffen liegt Benjamin Langlois sehr am Herzen. Während des Abendessens prüft er Toms Allgemeinwissen und befragt ihn zur Französischen Revolution (vgl. ebd.: 62‘53‘-62‘56‘). Jane Austen gegenüber ist er arrogant und herablassend. Als Jane während des Abendessens einen Witz macht, ist Langlois entsetzt: „*Do I detect you in irony?* (vgl. ebd.: 63‘26‘-63‘29‘). Er blickt in die Runde: „*It is my considered opinion that irony is insult with a smiling face*“ (vgl. ebd.: 63‘32‘-63‘38‘).

7.3.3. Erzähltechniken

Eine für die Gattung Biopic typische Erzähltechnik ist das Aufzählen relevanter Informationen in Zwischentiteln (vgl. Taylor 2002: 92 ff.). Im *Biopic Becoming Jane* erscheinen diese in Form eines Abspanns, in dem Jane Austens Biographie in einigen Sätzen zusammengefasst werden:

In ihrem kurzen Leben schrieb Jane Austen sechs der großartigsten Romane der englischen Sprache. Tom Lefroy machte eine erfolgreiche Karriere als Anwalt und wurde Lord Oberrichter von Irland. Er nannte seine älteste Tochter Jane. Weder Jane noch ihre Schwester Cassandra haben jemals geheiratet (Jarrold 2007: 110‘15‘-110‘40‘).

Während des Abspanns ertönt das Hauptthema des Filmes. Als die *credits* eingeblendet werden, setzt ein anderes Lied an, welches wiederum durch ein heiteres (ebenfalls bereits aus dem Film bekanntes Lied) abgelöst wird.

7.3.4. Mediale Interferenzen

Zu Besuch bei der Familie Lefroy durchstöbert Jane deren weitläufige Bibliothek und stößt dabei zufällig auf Thomas Lefroy, der gerade in Gilbert Whites Studie *The Natural History antiquities of Selborne* (1789) vertieft ist (vgl. Jarrold 2007: 33'03''-33'13''). Die beiden unterhalten sich über das Buch und Tom gibt ihr zu verstehen, dass er die Beschreibungen des Buches nicht ernst nehmen kann (vgl. ebd.: 33'25''-33'41''). Um zu verdeutlichen, warum er Mr. Whites Naturbeschreibungen für „verstörend“ hält, liest er eine Passage – bzw. Beobachtung - aus dem Buch vor:

Swifts, on a fine morning in May, flying this way, that way, sailing around at a great height perfectly happily. Then... Then one leaps onto the back of another, grasps tightly, and, forgetting to fly, they both sink down and down... in a great dying fall, fathom after fathom, until the female utters...the female utters...” (Jarrold 2007: 33'46''-34'15'').

Es handelt sich hierbei um kein wörtlich entnommenes Zitat aus aus Gilbert Whites Buch, jedoch weist es starke inhaltliche Parallelen zu einem Brief auf, den White (1789: 166-167) an den Zoologen Edward Turner Bennet schrieb und die Erkenntnisse seiner jüngsten Vogelbeobachtung mit diesem teilte.

Tom wirft Jane einen eindringlichen Blick zu und setzt fort: „...*the female utters...a loud, piercing cry...of ecstasy*“ (vgl. ebd.: 34'22''-34'31''). Während Tom aus dem Buch *The Natural History and antiquities of Selborne, in the county of Southampton* (1789) liest, richtet sich die Kamera zunächst auf ihn, eine Lesehaltung einnehmend. Die Kameraeinstellung der *Totale* (vgl. Korte 2010: 34) richtet sich auf ihn und den ihn umgebenden Raum: die lichtdurchflutete Bibliothek der Familie Lefroy und das große, auf den umgebenden Wald gerichtete, Fenster (vgl. ebd.: 33'46''-34'15''). Der durch die Fenster beobachtbare Wald spiegelt den Inhalt der Figurenrede wider (vgl. ebd.). Denn Lefroy zitiert das Buch eines Naturbeobachters, während sich die Kamera auf seinen Oberkörper und das Fenster zum Garten richtet. Ihm gegenüber steht Jane Austen, die mittels *Over-shoulder shot* aufgenommen wird. Während Lefroy aus dem Buch liest, wechselt die Kameraeinstellung zwischen den beiden Figuren hin und her, um ihre Mimik und Gesichtsausdrücke einzufangen

7. Untersuchungsergebnisse

(vgl. ebd.: 34'22''-34'31''). Durch Nahaufnahmen werden die Blicke der beiden Figuren eingefangen, welche erkennen lassen, dass zwischen den beiden Protagonisten eine starke Anziehungskraft besteht (vgl. ebd.: 34'31''-34'34'').

Jane ist peinlich berührt von den Worten Lefroys, der sie bewusst zu provozieren scheint (vgl. ebd.: 34'36''-34'44''). Im Gegensatz zu anderen Szenen und Referenzen auf Literatur wird das Zitat aus Gilbert Whites Buch *The Natural History* nicht mit Musik hinterlegt. Der Fokus der Szene richtet sich auf das Zitat Lefroys und die Wirkung seiner Worte auf Jane Austen.

Als Tom schelmisch fragt, ob das in Mr. Whites Buch beschriebene Paarungsverhalten auch auf die Bewohner von Hampshire zutrefte, errötet Jane vor Verlegenheit (vgl. ebd.: 34'36''-34'44''). Tom bemerkt, dass es ihr an Erfahrung in Liebesangelegenheiten fehlt und macht sich über sie lustig (vgl. ebd.: 34'44''-34'53''). Jane ist verärgert und verteidigt sich: Anstand zwinge sie dazu, unerfahren zu bleiben (vgl. ebd.: 34'57''-34'59''). Nur wer Lebenserfahrung sammle und Dinge selbst erfahre, könne diese literarisch verarbeiten und seiner Leserschaft zugänglich machen, entgegnet Lefroy (vgl. Jarrold 2007: 34'59''-35'13''). Jane müsse ihren Horizont erweitern, scherzt er (vgl. ebd.: 35'30''-35'33''). Tom greift nach einem Buch und rät Jane, es zu lesen: es handelt sich um Henry Fieldings Roman *Tom Jones* (1749).

Nach dem Zusammentreffen mit Tom Lefroy in der Bibliothek seiner Verwandten nimmt sich Jane dessen Rat zu Herzen und widmet sich einer ihr bis dahin völlig unbekanntem Romangattung. Sie liest Henry Fieldings Bildungs- und Schelmenroman *Toms Jones* (1749) und ist sogleich davon gefesselt. Die expliziten Beschreibungen körperlicher Zustände überraschen und erregen sie. Die Geschichte des Findelkinds Jones zieht Jane so sehr ihren Bann, dass sie alles um sich herum vergisst. Die Kamer wechselt zwischen der Figur selbst und dem Werk, das sie in den Händen hält, hin und her. In der *Totale* werden folgende, im *Voice-Over*, zitierten Passagen aus *Tom Jones* und Illustrationen abgebildet:

(...) when the philosopher heard (...) that the fortress of virtue has already been subdued, he began to give a large scope to his desires. His appetite was not of that squeamish kind which cannot feed on a dainty because another has [sic!] tasted it" (Fielding 2008/1749: 199, zit. nach Jarrold 2007: 35'58''-36'12'').

Dieses Zitat aus *Tom Jones* wird zunächst im *Voice-Over* von Hauptdarstellerin Anne Hathaway wiedergegeben. Während ihre Stimme im *Off* ertönt und das Zitat ansetzt, wechselt die Kameraeinstellung von einer Nahaufnahme der Titelseite von *Tom Jones* zu einer neuen zu einer *Totalen* bzw. einer Einstellung, in der Jane lesend am Fensterbrett sitzt, umgeben von

7. Untersuchungsergebnisse

einem dunklen Raum. Sie ist alleine, umgeben von Finsternis und es entsteht der Eindruck, dass die heimlich *Tom Jones* liest, da es sich für eine junge Frau nicht gehört (vgl. ebd.: 36'00''-36'10'')

(...) nor had her face much appearance of beauty but her clothes, being torn from all the upper part of the body, her breasts, which were well formed and extremely white, attracted the eyes of her deliverer, and for a few moments they stood silent, and gazing at each other (...) (Fielding 2008/1749: 428, zit. nach Jarrold 2007: 36'16''-36'32'')

Während dieses Zitat aus *Tom Jones* im *Voice-Over* ertönt, wird in einer *Weit-Aufnahme* bzw. *Super-Totalen* (vgl. Korte 2010: 34) das Haus der Familie Austen bei Nacht und die es umgebene Landschaft dargestellt (vgl. ebd.: 36'16''-36'27''). Das Zitat bzw. Stimme der Hauptdarstellerin wird nun von jener des männlichen Protagonisten begleitet. Das Zitat aus *Tom Jones* wird von beiden Figuren, Jane Austen und Tom Lefroy, wiedergegeben, wodurch eine Verbundenheit der beiden suggeriert wird (vgl. ebd.: 36'27''-36'32''). Am Ende des Zitats erfolgt eine Nahaufnahme einer Illustration aus *Tom Jones* (vgl. ebd.: 36'32''-36'35''). Darin wird eine entblößte Frau dargestellt, die um ihr Leben kämpft (vgl. ebd.). Jane ist peinlich berührt, als sie die Abbildung und die halbnackte Frau betrachtet. Sie bedeckt ihr Dekolleté, während sie sich das Bild ansieht (vgl. Jarrold 2007: 36'35''-36'40''). Diese Darstellung Jane Austens erweckt den Eindruck, dass es sich nicht nur um eine neugierige, sondern auch unsichere junge Frau handelt.

Nachdem Jane und Tom beschließen, zu heiraten, schreibt Jane voller Begeisterung und Vorfreude ihrer Schwester Cassandra:

My dearest Cassandra, my heart has wings. Doubts and deliberations are ended. Soon I shall escape the attentions of that great lady and her scintillating nephew. Eliza, Henry and I will join you at the coast, but we are obliged to break our journey in London. Tom has cleverly secured an invitation to stay with his uncle, the judge. Let us hope we can convince him of my eligibility. Please destroy this disgraceful letter the moment you have recovered from your astonishment. Yours affectionately, and in haste, Jane (Jarrold 2007: 61'33''- 62'04'')

Der Brief an Cassandra wird mittels *Voice-Over* bzw. von der Hauptdarstellerin Anne Hathaway vorgetragen. Während der Inhalt des fiktiven Briefes wiedergegeben wird, werden Bilder eingeblendet, die eine Kutschenfahrt darstellen (vgl. ebd.). Zunächst richtet sich die Kamera auf die rollenden Räder und galoppierenden Pferde (vgl. ebd.: 61'33''-61'35''). Mittels *Überblendung* rückt die sich rasant bewegende Kutsche in den Hintergrund und ein in schwarzer Tinte geschriebener Brief in den Vordergrund des Bildes (vgl. ebd.: 61'35''-

61'41''). Es folgt eine weitere Überblendung und eine Szene, in der Cassandra an einem Fenster mit Blick auf das Meer sitzt und dort den Brief ihrer Schwester liest (vgl. ebd.: 61'41'-'61'51'). In dem Brief berichtet Jane von ihrer Reise zu nach Südengland, wo sie Cassandra besuchen wolle und davon, davor – gemeinsam mit Henry und Eliza - einen Zwischenstopp bei Tom Lefroy in London zu machen. Es folgen Bilder von London, die sich ebenfalls mittels *Überblendung* mit der vorangegangenen Kameraeinstellung und der Nahaufnahme von Janes Brief überlappen (vgl. ebd.: 61'52'-'61'56'). Im Hintergrund ertönt heitere Musik, welche die Vorfreude Janes auf ein Wiedersehen mit Tom wiedergibt (vgl. ebd.).

Während der Inhalt des Briefes im Hintergrund zu vernehmen ist, kann der Zuseher die gemeinsame Fahrt Janes, Henrys und Elizas nach London mitverfolgen. Es handelt sich um einen fiktiven bzw. nicht erhalten gebliebenen Brief Jane Austens an ihre Schwester, was in der Aufforderung „*Please destroy this disgraceful letter the moment you have recovered from your astonishment*“ bereits impliziert wird (vgl. Jarrold 2007: 61'55'-'61'59').

„*Five girls of little fortune*“, flüstert Jane, als sie eines Nachts aufsteht und gedankenversunken Kerzen anzündet (vgl. ebd.: 68'34'-'68'37'). Inspiriert von den Ereignissen der vergangenen Tage und dem Wiedersehen mit Tom Lefroy beginnt sie zu schreiben (vgl. Jarrold 2007: 68'44'-'69'25'). Mit Hilfe der Kamertechnik *Überblendung* werden Zeitsprünge erzeugt und es entsteht der Eindruck, dass etliche Stunden des Schreibens verstreichen und, dass der gesamte Roman in nur einer Nacht fertiggestellt wird (vgl. Jarrold 2007: 68'44'-'69'25'). Jane schreibt bei Kerzenschein, dieses warme und natürliche Licht erzeugt eine heimelige Atmosphäre und romantische Stimmung. Die unterschiedlichen Kameraaufnahmen und -bewegungen werden mit Streichmusik unterlegt. Im *Voice-Over* ertönt die Stimme der Hauptdarstellerin, die Auszüge aus *First Impressions* bzw. dem heute unter dem Titel *Pride and Prejudice* bekannten Roman zitiert (vgl. ebd.). Es folgen mehrere, aufeinander folgende Aufnahmen von den mit Tinte beschriebenen Manuskript Janes. Sie flüstert, wodurch der Prozess des Ideenfindens und Schreibens als intimer und emotionaler Vorgang erscheint (vgl. ebd.).

Gegen Ende des Films schreibt Jane das erste Kapitel zu *First Impressions* und greift dabei eine Feststellung Mr. Wisleys auf: „*It is a truth universally acknowledged...that a single man in possession of a small fortune must be in want of a wife*“ (Austen 2012/1813: 3, zit. nach Jarrold

7. Untersuchungsergebnisse

2007: 104'15''-104'20''). Dieser Romanauszug wird im *Voice-Over* wiedergegeben. Während die Textstelle von Schauspielerin Anne Hathaway rezitiert wird, verblasst das Bild, welches zuvor Janes und Mr. Wisleys Übereinkommen darstellte, und geht in anderes über: mittels *Überblendung* wird das Manuskript zu *First Impressions* in den Vordergrund gerückt. Es folgt ein *Close-Up* einer mit Tinte beschriebenen Seite und die Kamera bewegt sich synchron zur schreibenden Hand der Schriftstellerin (vgl. ebd.: 104'15''-104'20''). Noch während des Zitas erfolgt ein Szenenwechsel, zu Henry Austens und Eliza de Feullides Hochzeit (vgl. ebd.: 104'18''-104'20''). Während die Frischvermählten strahlend vor Glück aus der Kapelle schreiten und von den anwesenden Gästen bejubelt werden, ertönt erneut die Stimme Jane Austens und das Zitat wird fortgesetzt:

(...) However little known the feelings or views of such a man may be on his first entering a neighbourhood, this truth is so well fixed in the minds of the surrounding families, that he is considered as the rightful property of some one or other of their daughters. 'My dear Mr. Bennet', said his lady to him one day, have you heard that Netherfield Park is let at last?' Mr. Bennet replied that he had not. 'But it is', returned she; 'for Mrs. Long has just been here.' (Austen 2012/1813: 3, zit. nach Jarrold 2007: 104'25''-104'52'').

Mitten im Zitat erfolgt ein erneuter Szenenwechsel (vgl. ebd.:104'34''-104'43''): mittels *Super-Totale* bzw. *Panorama*-Einstellung wird Jane Austen von der Ferne gefilmt. Die Kamera nähert sich dem schönen, mit Weinreben bewachsenen Familienhaus zu. Mit Hilfe der *Zoom-In*-Technik nähert sie sich einem Fenster, an welchem eine Frau im Schlafrock sitzt und schreibt. Es ist Jane Austen. Es folgt eine weitere *Überblendung* und erneut rückt ein beschriebenes Blatt Papier in den Vordergrund (vgl. ebd.: 104'43''-104'47''). Im Hintergrund ertönt die Stimme einer singenden Frau und es erfolgt ein Szenenwechsel und damit auch ein Zeitsprung (vgl. ebd.: 144'51''-144'57''). Jane besucht mit Henry und Eliza einen Festakt, wo sie von einer jungen Frau und Verehrerin ihres Romans *Pride and Prejudice* angesprochen wird (vgl. ebd.: 106'37''-106'55''). Jane beteuert, dass nicht sie selbst, sondern ihre ältere Schwester den Roman geschrieben hätte (vgl. ebd.).

Als zufällig Tom Lefroy mit seiner Tochter, einer glühenden Verehrerin Jane Austens, erscheint, macht die sonst sehr auf ihre Anonymität bedachte *Autorin* eine Ausnahme und gibt eine Lesung:

She began now to comprehend that he was exactly the man who, in disposition and talents, would most suit her. His understanding and temper, though unlike her own, would have answered all her wishes. It was an union that must have been to the advantage of both; by her ease and liveliness, his

7. Untersuchungsergebnisse

mind might have been softened, his manners improved; and from his judgement, information, and knowledge of the world, she must have received benefit of greater importance. But no such happy marriage could now teach the admiring multitude what connubial felicity really was” (Austen 2012/1813: 312-313, zit. nach Jarrold 2007: 108’55’’-109’43’’).

Während Jane aus *Pride and Prejudice* vorliest, fährt die Kamera weg und wandelt sich von einer Nahaufnahme zu einer *Totalen* und der gesamte Raum wird abgebildet. Die anwesenden Gäste lauschen aufmerksam, allen voran Lefroys Tochter, die neben Jane Platz genommen hat (vgl. ebd.: 108’55’’-109’16’’). Im Vordergrund, links im Bild, steht ein elegant gekleideter Mann – Thomas Lefroy, der ebenfalls zuhört und von Janes Worten tief berührt ist (vgl. ebd.: 109’16’’-109’57’’). Während sich die Kamera von der Protagonistin entfernt, wird auch die Stimme der Vortragenden leise.

Die beiden nehmen Blickkontakt auf, wodurch der Eindruck entsteht, dass die im Roman geschilderten Erlebnisse auf Janes und Toms Erlebnisse beruhen. Die Szene der Lesung wird mit langsamer Klaviermusik hinterlegt, die unaufdringlich, aber gefühlsbetont ist und den Inhalt des im Film zitierten Romans widerspiegelt.

7.3.5. Von der Biographie zum Film

Basierend auf Wolf Schmidts Grundlagenwerk *Elemente der Narratologie* (2014) und sein entwickeltes *Idealgenetisches Modell der Perspektive im Literarischen Werk* (vgl. Schmid 2014: 245), welches die aus der Narration hervorgehende Transformation von Geschehen zu Geschichte und von Geschichte zur Erzählung veranschaulicht, wird im vorliegenden Abschnitt untersucht, welche Ereignisse einerseits in der biographischen Erzählung *Becoming Jane Austen* (2007/2003) geschildert und andererseits filmisch umgesetzt, verändert oder gänzlich ausgelassen werden.

Die im zweiten Kapitel der *Biographie* beschriebene geistige Beeinträchtigung George Austens wird in der zweiten Sequenz des Films erstmals thematisiert (vgl. R.A. Austen-Leigh 1942: 26-27, zit. nach Spence 2007: 20; Jarrold 2007: 03’47’’-05’25’’)

7. Untersuchungsergebnisse

Nach dem gemeinsamen Besuch einer Messe, die von ihrem Vater, dem Landprediger George Austen, gehalten wurde, verabschieden sich Jane und George innig voneinander (vgl. Jarrold 2007: 03'47''-05'25''). Die beiden unterhalten sich in Gebärdensprache und die Trennung fällt ihnen sichtlich schwer (vgl. Jarrold 2007: 04'07''-04'36''). Die Szene wird mit sanfter, harmonischer Klaviermusik untermalt (vgl. ebd.). Es handelt sich dabei um das von Adrian Johnston komponierte Musikstück *Hampshire*⁴⁴, welches sich aus Klavier und Streicher zusammensetzt und gemäß Brössel (2004: 62) eine deskriptive Funktion hat, da es den visuell vermittelten Filminhalt musikalisch verstärkt bzw. eine positive Stimmung vermittelt, über die rein visuell wahrnehmbare Aspekte hinausgeht (vgl. Jarrold 2007 ebd.).

Die Beziehung von Jane und George wird im Film als vertraut und herzlich dargestellt. So auch in der Sequenz Nr. 35 (84'47''-88'12''), in der Jane mit George im Wald spazieren geht und sich mit ihm über seine Zukunft unterhält. Sie hat inzwischen den Heiratsantrag von Mr. Wisley angenommen und versucht, ihrem Bruder klarzumachen, dass er trotz ihrer Entscheidung stets ein fester Bestandteil ihres Lebens und in ihrem neuen Zuhause immer willkommen sein wird (vgl. ebd.). Das Gespräch der beiden wird in der Kameraeinstellung *Totale* aufgenommen: sie zeigt Jane und George eines Spazierweges im Wald von Selbourne entlanggehend, als am linken Rand des Bildes plötzlich eine weitere Figur erscheint: es handelt sich um Tom Lefroy, der sich Jane und ihrem Bruder nähert (vgl. ebd.: 85'06''-85'07''). Mit Hilfe eines *Overshoulder shots*⁴⁵, der Tom von hinten zeigt, wird die Situation für den Zuseher schnell erfassbar: Tom ist zurückgekehrt und durchstreift den Wald, um seine Angebetete zurückzugewinnen (vgl. ebd.: 85'07''-85'09''). Als Tom Lefroy kurz darauf Jane zu einer Flucht nach Schottland überreden will, versucht George, seine Schwester zu schützen, indem er sich zwischen die beiden stellt (vgl. ebd.: 86'57''-87'09'').

George Austens pädagogisches Engagement, welches im zweiten Kapitel der *Biographie* beschrieben wird, ist auch ein zentrales Thema im *Biopic Becoming Jane*: im Film nimmt George Austen einen jungen Mann namens John Warren auf, den er zum Pfarrer ausbilden will (vgl. Jarrold 2007: 14'33''-14'47''). Der sympathische, aber unscheinbare Warren nimmt im Laufe des Films eine wichtige Funktion hinsichtlich der Spannungserzeugung ein: am Ende des Films stellt sich heraus, dass Warren einen warnenden Brief an Toms Großonkel Benjamin

⁴⁴ Vgl. Johnston, Adrian (2018): *Becoming Jane. Soundtrack*, online unter: <https://music.apple.com/us/album/becoming-jane-original-score-by-adrian-johnston/260254276>, [Stand: 6.6.22].

⁴⁵ <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/o:overshouldershot-5158>, [Stand: 2.7.22].

7. Untersuchungsergebnisse

Langlois geschrieben und damit jegliche Chance auf dessen Zustimmung zu einer Verlobung Toms mit Jane zunichte gemacht hat (vgl. Jarrold 2007: 97'55''-101'46'').

Auch die für Jane Austens Entwicklung als Schriftstellerin prägende Freundschaft zu Anne Lefroy, der in Ashe lebenden Gattin des Pfarrers George Lefroy, wird im Film *Becoming Jane*, wenn auch nur ansatzweise, thematisiert (vgl. Jarrold 2007: 12'52''-17'47'', 27'28''-36'48''). Anne Lefroy wird gemäß der Darstellung von Jon Spence auch im Film als besonnen und feinfühlig dargestellt (vgl. ebd.). Ihre Liebe zur Literatur wird in der Sequenz Nr. 12 (32'09''-36'48'') deutlich, in welcher Jane sich in ihrer weitläufigen Bibliothek nach neuem Lesestoff umsieht und dort zufällig auf Anne Lefroys Neffen Tom trifft.

Die im dritten Kapitel der *Biographie* vorgestellte Cousine Jane Austens, Eliza de Feullide, gehört auch zu wichtigsten und agilsten Nebenfiguren des Films. Wie in der *Biographie* von Jon Spence (2007: 37-50) beschrieben, ist Eliza charmant, humorvoll und wortgewandt. Das macht sie nicht nur beliebt bei ihren Cousins Jane und Cassandra, sondern auch interessant für die männlichen Mitglieder im Familien- und Bekanntenkreis - insbesondere für Henry Austen, der trotz des Altersunterschiedes heftig mit ihr flirtet (vgl. Jarrold 2007: 27'28''-32'08''). Jane beobachtet die Romanze der beiden mit Sorge, nicht nur aufgrund des Altersunterschiedes, sondern auch aufgrund der unterschiedlichen Lebensvorstellungen Elizas und Henrys. Auch gibt sie ihrer Cousine zu verstehen, dass Henrys Vermögen gering ist, doch Eliza bleibt unbeirrt. Sie zeigt sich ernsthaft interessiert an Henry und versucht Jane von den Vorteilen einer Hochzeit mit ihr als Comtesse zu überzeugen, nicht zuletzt da eine solche für Henry auch einen sozialen Aufstieg und ein besseres Ansehen ermögliche (vgl. Jarrold 2007: 48'34''-49'48'').

Henry Austens innere Zerrissenheit und sein Wunsch, sich beruflich und privat zu profilieren, wird auch im *Biopic Becoming Jane* mehrmals aufgegriffen. In der Sequenz Nr. 8 (56'36''-58'57'') erzählt Henry Eliza, dass er Berufssoldat werden möchte, ihm aber die finanziellen Mittel hierfür fehlen. Eliza bietet ihm Unterstützung an und ermutigt ihn dazu, dieses Ziel ernsthaft zu verfolgen. Jane hört das Gespräch der beiden zufällig mit und ist fassungslos. Sie wusste nichts von den Plänen ihres Bruders und fühlt sich sichtlich hintergangen (vgl. Jarrold 2007: 56'36''-58'57'')

7. Untersuchungsergebnisse

Die im vierten Kapitel (vgl. Spence 2007: 72-73) der *Biographie Becoming Jane Austen* beschriebenen Auswirkungen der Französischen Revolution auf Elizas de Feuillides Leben werden in der Verfilmung von John Spence in mehreren Szenen thematisiert. Dass etwa Elizas Ehemann, eines französischen Grafen mit Verbindungen zu Royalisten, in der Französischen Revolution hingerichtet wurde, erfährt das Publikum bereits zu Beginn des Films: als die Familie Austen ihre wohlhabende Nachbarin Lady Gresham besucht und beabsichtigt, Jane mit Greshams Neffen Mr. Wisley bekanntzumachen, erkundigt sich die betagte Dame nach der Herkunft Elizas Nachnamen (vgl. Jarrold 2007: 05'26''-07'56''). Als Eliza zähneknirschend antwortet, dass ihr Ehemann Franzose war und in der Französischen Revolution erhängt wurde, zuckt Lady Gresham erschrocken zusammen (vgl. ebd.). Diese Reaktion und Lady Greshams augenscheinliche Betroffenheit bringt die anwesenden Mitglieder der Familie Austen in Verlegenheit und eine peinliche Stille macht sich breit (vgl. Jarrold 2007: 05'26''-07'56''). Trotz der Ernsthaftigkeit des Themas ist die Szene unterhaltsam, nicht zuletzt durch das Verhalten der fiktiven und karikaturistisch dargestellten Figur Lady Gresham, welche von Hollywoodstar Maggie Smith verkörpert wird (vgl. ebd.).

Auch in der Mitte des Filmes, als Eliza in London die Bekanntschaft von Benjamin Langlois macht, wird die Französische Revolution behandelt (vgl. Jarrold 2007: 62'50''-65'00''). Benjamin Langlois beschimpft die Jakobiner, wird sich Elizas Bindung zu Frankreich bewusst und entschuldigt sich bei ihr (vgl. ebd.). Eliza nimmt seine Äußerung mit Humor und erzählt ihm von den Folgen der Hinrichtung ihres Mannes Compte Jean-Francois Capot de Feuillide und dem Verlust ihres Vermögens durch die Anhänger der Revolution, (vgl. ebd.).

Dass die Revolution auch unmittelbaren Einfluss auf Henrys berufliche Laufbahn hatte und dieser, nachdem im Februar 1793 England Frankreich den Krieg erklärt hatte, zum Offizier der Oxford Milita befördert wurde (vgl. Spence 2007: 72-73; Gräfe 2008: 109), wird im Film nicht erwähnt und spielt für den Handlungsverlauf auch keine Rolle.

Die ebenfalls im vierten Kapitel beschriebene Lebenssituation Cassandra Austens und die Verzögerung ihrer Hochzeit mit Tom Fowle wird bereits zu Beginn des Films thematisiert und ermöglichen es den Zuseherinnen und Zusehern schon frühzeitig, sich einen Eindruck von den Nebenfiguren zu machen (vgl. Jarrold 2007: 05'26''-07'56''). Als die Familie Austen in der dritten Sequenz des Filmes (vgl. ebd.) ihre Nachbarin Lady Gresham besuchen, zeigt sich diese fassungslos, dass Cassandra zwar verlobt, aber immer noch nicht verheiratet ist (vgl. ebd.).

7. Untersuchungsergebnisse

Beschämt erklärt der junge Pfarrer⁴⁶, zuvor Lord Craven auf die Westindischen Inseln zu begleiten, um das dortige Regiment als Seelsorger zu unterstützen (vgl. Jarrold 2007: 05‘26‘‘-07‘56‘‘).

Das sechste Kapitel mit *Love and Art* betitelte Kapitel Jon Spences *Biographie* (2008: 95-122) bildet das Kernthema Julian Jerrolds Verfilmung *Becoming Jane*: es wird zu großen Teilen inhaltlich übernommen, adaptiert und durch fiktive Elemente, die stark an die Romane und Romanhelden Jane Austens erinnern, ergänzt.⁴⁷ Wie teils auch in der *Biographie* von Jon Spence (2007: 95) beschrieben, lernen sich die beiden Protagonisten des Films kennen, als Tom seine Familie in Ashe besucht und dort mehrere Veranstaltungen besucht (vgl. Jarrold 2007: 23‘09‘‘-26‘52‘‘; 49‘49‘‘-58‘57‘‘). Im Gegensatz zur *Biographie* (vgl. Spence 2007: 95), in der das Kennenlernen der beiden in der Weihnachtssaison 1795 und vor Toms Studienantritt in London stattfindet, begegnen sich die Figuren im Film im Frühling und in einer Zeit, in der Tom sein Jusstudium vernachlässigt, des Nachts durch die Stadt zieht, sich betrinkt und in den Armenvierteln Londons an Wetten und illegalen Boxkämpfen teilnimmt (vgl. Jarrold 2007: 07‘57‘‘-10‘22‘‘). Wie bereits erwähnt, schickt im Film Benjamin Langlois seinen Großneffen aufs Land - mit dem Ziel, dass das einfache Leben einen einsichtigen und tugendhaften Mann aus ihm mache (vgl. Jarrold 2007: 10‘23‘‘-12‘51‘‘). Wie auch in der *Biographie* von Spence (2007: 95-96) und der Übersetzung ins Deutsche von Ursula Gräfe (2008: 139-140) beschrieben, ist die Filmfigur Tom Lefroy intelligent, gutaussehend und hat eine Vorliebe für Literatur, insbesondere für Henry Fieldings Roman *Tom Jones* (1749) (vgl. Jarrold 2007: 32‘09‘‘-36‘48‘‘). Als primäre Quelle für die Darstellung Tom Lefroys zieht Spence Briefe heran, die Jane Austen an ihre Schwester Cassandra schrieb, nachdem sie Tom unterschiedlichen Bällen getroffen und sich dort mit ihm u.a. über Literatur unterhalten hatte (vgl. Le Faye 1995, zit. nach Spence 2007).

Wie bereits erwähnt, fühlten sich Jane Austen und Tom Lefroy laut Spence (2007: 95) auf Anhieb zueinander hingezogen und Jane sah in dem jungen Iren einen wohlherzogenen, angenehmen und gutaussehenden jungen Mann. Ganz anders verhält es sich um die anfängliche Beziehung der beiden Hauptfiguren im *Biopic Becoming Jane* (2007). Zu Beginn des Films

⁴⁶ Tom Fowle, Cassandra Austen’s fiancé, online unter: <https://www.digitalausten.org/node/31>, [Stand: 28.5.22].

⁴⁷ Kopetzky, Julia (2012): Geliebte Jane. Filmkritik. In: Ray Filmmagazin. Online-Ausgabe 08/ 2012, online unter: <https://ray-magazin.at/geliebte-jane/>, [Stand: 15.6.22].

7. Untersuchungsergebnisse

verhält sich Tom Jane gegenüber arrogant und besserwisserisch, er kann die Begeisterung Janes Familie für ihre feierliche Rede anlässlich Cassandras und Toms Verlobung nicht teilen und hält diese für überschätzt (vgl. Jarrold 2007: 12‘52‘‘-23‘08‘‘). Jane überhört das Gespräch zwischen Tom und John Warren, einem Schüler ihres Vaters, und die o.e. Kritik Toms und fühlt sich in ihrem Stolz verletzt (vgl. ebd.). Beide Protagonisten haben Vorteile gegenüber des jeweils anderen und ziehen voreilig Schlüsse aus dem Verhalten des anderen (vgl. ebd.). Durch die besagte Szene lässt sich bereits zu Beginn des Films erkennen, dass die beiden Filmfiguren Ähnlichkeiten zu Austens Romanfiguren Elizabeth Bennet und Fitzwilliam Darcy aufweisen und, dass die auf die *Biographie* von Jon Spence basierende Handlung bewusst mit fiktiven und romanähnlichen Handlungselementen und Figuren ergänzt wurde (vgl. Kopetzky 2012).

Tom Lefroys Bewunderung für Henry Fieldings Roman *Tom Jones* erwähnt Jane ebenfalls in einem Brief an Cassandra, welchen Jon Spence (2007: 96) in seiner *Biographie* zitiert. Sie erwähnt in ihrem Brief auch Toms weißen Cutaway – einen Mantel, den auch der Protagonist in Henry Fieldings Roman trägt (Jane Austen to Cassandra Austen, Steventon, 9 January 1796, In: Le Faye 1995: 2, zit. nach Spence 2007: 95; Gräfe 2008: 139-140). Auch im *Biopic* von Julian Jarrold unterhalten sich die beiden mehrmals über Literatur und erkennen dadurch nach und nach ihre Gemeinsamkeiten, doch sind die diese im Film geschilderten Begegnungen Großteils fiktiv und tragen mehr zur Erzeugung von Spannung und Emotionen als zur Vermittlung über literarhistorisches Wissen bei. Zu Beginn des Filmes treffen Tom und Jane zufällig beim Spazieren im Wald aufeinander und debattieren über Literatur und *Autorschaft* (vgl. Jarrold 2007: 19‘13‘‘-23‘08‘‘). Jane ist nach wie vor von Toms Kritik an ihrer Rede verletzt und wirft ihm vor, Vorurteile gegenüber als *Autorinnen* tätigen Frauen zu haben. Diesmal ist es nicht Tom, sondern Jane, die sich überheblich und ihrem Gegenüber distanziert verhält. Einmal mehr werden im Film Erinnerungen an die Protagonisten aus *Pride and Prejudice* geweckt. Wie bereits erwähnt, ähnelt Jane in ihrer Verhaltensweise jedoch weniger der Romanheldin Elizabeth Bennet, sondern dem männlichen Protagonisten aus *Pride and Prejudice*, Mr. Darcy: sie ist in der o.e. Szene stolz, voreingenommen und verklemmt. Die Szene, in der Jane und Tom im Wald von Selbourne aufeinandertreffen, wird - wie bereits im Rahmen der Figurenanalyse festgehalten - von Hintergrundmusik untermalt, welche die gegensätzlichen Persönlichkeiten der beiden Figuren hervorhebt (vgl. ebd.: 19‘13‘‘-23‘08‘‘). Als Tom mit festem Schritt durch den Wald irrt und versucht, mit einem Gehstock einen Weg durch das Gestrüpp zu bahnen, ertönen im Hintergrund Klarinetten und Streicher, deren Tonlage und Tempo den Eindruck von Temperament und Entschlossenheit vermitteln (vgl.

7. Untersuchungsergebnisse

Jarrold 2007: 20'08''-20'27''). Gemäß Brüssel (2004: 62) handelt es sich um Filmmusik, die das Innenleben einer Figur, ihren Charakter und ihre Emotionen widerspiegelt, also um Subjektbezogene Filmmusik. Es folgt ein Schnittwechsel und eine Nahaufnahme Janes, die zeitgleich ebenfalls durch den Wald flaniert und mit ihren von Tinte befleckten Händen sanft über die Rinde eines Baumes streicht (vgl. ebd.: 20'28''-20'41''). Zeitgleich zu diesem Szenenwechsel ändert sich auch die begleitende Musik: sie wird langsamer und sanfter und läuft monoton zu den ruhigen Bewegungen Janes (vgl. ebd.).

Tom Lefroys Begeisterung für *Tom Jones* wird im sechsten Kapitel Jon Spences *Biographie* kurz erwähnt, im *Biopic* von Julian Jarrold wird die Unterhaltung Janes mit Tom detailliert beschrieben. Eliza und Jane besuchen die Familie Lefroy, wo sich Jane in der Bibliothek Anne Lefroys umsieht und dort zufällig auf Tom stößt, der Janes verehrtes Buch *Mr. White's Natural History* von Gilbert White liest und sich köstlich darüber amüsiert (vgl. Jarrold 2007: 33'08''-36'48''). Tom macht sich über die Tierbeobachtungen Whites lustig, da diese verblümt und prüde seien (vgl. ebd.). Um als *Autorin* ernstgenommen zu werden, müsse man offen über Dinge schreiben, die man selbst erlebt und gefühlt habe, fügt er hinzu und drückt Jane das Buch *Tom Jones* in die Hand (vgl. ebd.: 35'47''-35'52''). Jane findet keinen Gefallen an Fieldings Roman, da er nicht realistisch genug sei (vgl. ebd.: 37'37''-37'44''). Beim nächsten Wiedersehen mit Tom macht Jane ihren Unmut über *Tom Jones* kund und erklärt, dass ihrer Ansicht nach ein Roman realistisch sein und wiedergeben sollte, was die Figuren empfinden, was sie bewegt und antreibt (vgl. ebd.). Dieses, in der zwölften Sequenz des Filmes, dargestellte Gespräch ist ebenfalls rein fiktiv, gibt aber Jane Austens Intention als Geschichtenerzählerin und *Autorin* gemäß dem Portrait, das Jon Spence in seiner *Biographie Becoming Jane Austen* entwirft, akkurat wieder. Im besagten, vierten Kapitel der *Biographie* schreiben Spence (2007: 96-116) und in der deutschen Übersetzung Ursula Gräfe (2008: 143), dass Janes Schwester Cassandra die einzige Person war, der sie sich anvertrauen und offen über ihre Gefühle zu Tom Lefroy sprechen und schreiben konnte. Auch im Film von Julian Jarrold fungiert die Nebenfigur Cassandra als Freundin, Verbündete und Leidensgenossin der Protagonistin (vgl. Jarrold 2007: 75'07''-76'33''; 81'51''-83'36'').

Im *Biopic Becoming Jane* entwickelt sich aus der Begegnung der beiden Protagonisten eine kurze, leidenschaftliche Beziehung - im wahren Leben trafen sich Jane und Tom nach seinem Besuch in Hampshire in den Weihnachtsferien 1798 jedoch nie wieder (vgl. Spence 2007: ix).

7. Untersuchungsergebnisse

Janes Gefühle hinsichtlich des bevorstehenden Abschieds von Tom, ihre Bedrücktheit einerseits und ihre Erwartungen an den letzten gemeinsamen Abend werden im Film sowohl visuell mit Hilfe bestimmter Kameratechniken als auch auditiv bzw. durch die Filmmusik vermittelt (vgl. ebd.: 49'48''-51'00''). Als Jane zum Ball Lady Greshams fährt, erklingt im Hintergrund langsame Streicher- und Klaviermusik, deren Tonlage und Tempo Trauer suggeriert (vgl. ebd.). Es handelt sich dabei um das Adrian Johnston komponierte Musikstück *To the Ball*⁴⁸, welches sich aus Violine, Piano und Cello zusammensetzt⁴⁹. Diese im Sinne Brüssels (2006: 62-63) deskriptive Filmmusik untermalt Bildfolgen, die zunächst mittels *Totale* das imposante Anwesen Lady Greshams aus der Ferne und anschließend zeigen, wie Jane ehrfürchtig aus der Kutsche steigt (vgl. ebd.: 50'50''-50'57''). Erwartungsvoll blickt sie auf die Fenster oberhalb des Eingangs und tatsächlich steht dort ein wartender Tom, der sich kurze Zeit später wieder abwendet und hinter den Vorhängen verschwindet (vgl. ebd.). Im Film sucht Jane ihren Geliebten zunächst vergebens und mittels Überblendungen, bzw. langsam ineinander übergehende Einstellungen, wird die Zeitspanne dargestellt, in der sie unter den zahlreichen Ballbesuchern nach Tom sucht – jedoch statt auf ihren Angebeteten auf Mr. Wisley stößt, der sie um einen Tanz bittet und dessen Anfrage sie – enttäuscht von Toms Nichterscheinen – annimmt (vgl. ebd.: 51'30''-52'27''). Das besagte *underscoring* welches Janes Gefühlslage hervorhebt, wird in der nächsten Szene, in der die Ballbesucher zu tanzen beginnen, von einem Musikensemble vor Ort abgelöst (vgl. ebd.: 52'27''-54'17''). Als Tom plötzlich auftaucht und während des Tanzes Mr. Wisleys Platz einnimmt, kann Jane ihre Gefühle und ihr Strahlen nicht verbergen (vgl. ebd.). Während des Tanzes blicken sich die beiden tief in die Augen und sowohl Mr. Wisleys, Janes Verehrer, als auch seiner Mutter beobachten die beiden Verliebten mit Missgunst (vgl. ebd.: 54'17''-54'26'').

Rein fiktiv ist auch das vier-Augen-Gespräch zwischen Lady Gresham und Jane, in welchem Lady Gresham Jane auffordert, ihren Stolz zu überwinden und den Heiratsantrag Mr. Wisleys anzunehmen (vgl. ebd.: 56'48''-58'29''). Kurz darauf wird Jane von Tom Lefroy aufgesucht, der ihr zynisch zur geplanten Verlobung mit Mr. Wisley gratuliert, woraufhin Jane ihm gesteht, als gebildete, aber mittellose junge Frau keinen anderen Ausweg zu sehen (vgl. ebd.: 58'58''-59'35''). Kurz darauf gesteht Jane ihm ihre Gefühle und küsst ihn (vgl. ebd.: 59'49''-60'23'').

⁴⁸ vgl. Johnston, Adrian (2018): *Becoming Jane*. Soundtrack, online unter: <https://music.apple.com/us/album/becoming-jane-original-score-by-adrian-johnston/260254276>, [Stand: 2.7.22].

⁴⁹ Johnston, Adrian (2007): *Becoming Jane*. Instrumente und Besetzung des Orchesters, online unter: <https://www.prestomusic.com/classical/products/8161868--becoming-jane>, [Stand: 6.6.22].

7. Untersuchungsergebnisse

Die Szene des Kusses wird mit langsamer klassischer Musik untermalt, die in ihrer Funktion als *underscoring* eine romantische Stimmung erzeugt (vgl. ebd.). Es handelt sich dabei um das von Adrian Johnston komponierte Musikstück *A Rose Garden*⁵⁰, in welchem die Instrumente Piano, Violine, Cello und Harfe zu vernehmen sind (vgl. ebd.). Die Szene zeigt die beiden Hauptdarsteller zunächst von hinten und am Ufer eines Teiches stehend (vgl. ebd.: 58'58''-59'35''). Mittels *Zoom-in*-Technik⁵¹ nähert sich die Kamera den beiden Protagonisten und zeigt diese schließlich jeweils in einer Nahaufnahme, wodurch ihre Gesichtsausdrücke und Emotionen ersichtlich werden (vgl. ebd.: 59'58''-60'06''). Übermannt von ihren Gefühlen beschließen die beiden, miteinander durchzubrennen (vgl. ebd.: 60'45''-61'28'').

Nachdem Jane und Tom sich auf vier Bällen getroffen und sich offensichtlich auch ineinander verliebt hatten, reiste Jane mit ihren Brüdern Edward und Frank nach Hampshire und machten einen Zwischenstopp in London, wo sie Spence (2007: 98) und Gräfe (2008: 143) zufolge mit großer Wahrscheinlichkeit Toms Onkel einen Besuch abstatteten und auch dort übernachteten. Wie bereits erwähnt, ist ein Brief Janes an Cassandra erhalten, in welchem sie Cork Street als ihren Aufenthaltsort angibt. Tom selbst nennt Jane in ihrem Schreiben nicht, aber sie macht Andeutungen, die Spence (vgl. ebd.: 98-99) zufolge auf ein Treffen oder zumindest auf ein erhofftes Wiedersehen mit ihm schließen lassen könnten. In der Verfilmung von Julian Jarrold (2007: 61'33''-62'49'') ist es Tom, der ein Treffen der Familie Austen mit seinem Großonkel und damit auch ein Wiedersehen mit Jane arrangiert. Wie bereits erwähnt, schreibt Jane vor ihrer Abreise einen Brief an Cassandra, in dem sie ihr Vorhaben ankündigt und diese bittet, den Brief umgehend nach Erhalt zu vernichten (vgl. Jarrold 2007: 61'33''-62'04''). Die Szene wird mit heiterer Musik untermalt, die Janes - bereits durch die im *Voice-Over* bzw. durch Stimmlage der Schauspielerin zu vernehmende - Vorfremde auf ein Wiedersehen mit Tom hervorhebt (vgl. ebd.). Der Musiktitel *Bond Street Airs*⁵² von Johnston – bestehend aus Piano, Cello und Viola – vermittelt den Eindruck von Aufbruchsstimmung und Tatendrang (vgl. ebd.).

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Zoom-In. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/z:zoom-1236>, abgerufen am 3.7.22)

⁵² Johnston, Adrian (2007): *Becoming Jane*. Instrumente und Besetzung des Orchesters, online unter: <https://www.prestomusic.com/classical/products/8161868--becoming-jane>, [Stand: 6.6.22].

7. Untersuchungsergebnisse

Neben dem frei erfundenen Wiedersehen Janes und Toms in London handelt es sich auch bei dem rezitierten, mittels *Voice-Over* wiedergegebenen, Brief – dessen Vertonung mit Bildern, die Jane, Henry und Eliza während einer Kutschenfahrt zeigen, untermalt ist – um ein fiktives Element innerhalb der Handlung und nicht zuletzt um eine zeitsparende Erzähltechnik, die es dem Kinopublikum ermöglicht, anhand der Erläuterungen des Briefes zu verstehen, was gerade passiert oder als nächstes passieren wird (vgl. ebd.).

Spence (2007: 99) beschreibt Toms Großonkel, Richter Benjamin Langlois, als drollig - übertrieben förmlich und nicht sehr intelligent. Auch im Film wird die Nebenfigur Benjamin Langlois karikaturistisch bzw. überzeichnet dargestellt: er ermahnt Tom bei jeder Gelegenheit dazu, sich an die Verhaltensregeln des *decorums* zu halten und ist überaus höflich zu Eliza, deren Titel und Vermögen sein größtes Interesse zu sein scheint (vgl. Jarrold 2007: 62‘50“-65‘00“). Er schmeichelt sich bei Eliza ein und ist im Gegensatz dazu unfreundlich und herablassend zu Jane, deren angestrebte Karriere als *Autorin* ihm missfällt (vgl. ebd.). Sein autoritäres Auftreten, seine übersteigernde Höflich- und Tugendhaftigkeit erinnern an die Nebenfigur Lady Gresham, die ebenfalls an eine komische, bzw. karikaturistisch gezeichnete, Figur aus Jane Austens Romanen erinnert.

Dass Benjamin Langlois großen Einfluss auf das Leben seines Großneffen hatte, wird in mehreren Szenen des Films *Becoming Jane* deutlich. Als Tom zu Beginn des Films nach einer durchzechten Nacht zu spät im Gerichtssaal erscheint, schickt ihn sein Großonkel zur Strafe auf das von ihm verschmähte Land, zu George und Anne Lefroy (vgl. Jarrold 2007: 10‘23“-12‘51“). Als Tom am Ende des Films seinen Onkel um dessen Einverständnis zu einer Verlobung mit Jane bittet, macht Langlois seine Pläne zunichte, denn er hält Jane für eine Erbschleicherin (vgl. ebd.). Tom gesteht daraufhin Jane, dass er sich dem Urteil seines Onkels nicht widersetzen könne, da ihn dieser finanziell unterstütze und seine Familie deshalb von ihm abhängig sei (vgl. ebd.). Jane reagiert enttäuscht und reist aus London ab (vgl. ebd.). Auch diese Szene wird von langsamer Instrumentalmusik⁵³, bestehend aus Violine, Cello und Piano, begleitet und spiegelt die Resignation und Enttäuschung der beiden wider.

⁵³ Johnston, Adrian (2007): *Becoming Jane*. Instrumente und Besetzung des Orchesters, online unter: <https://www.prestomusic.com/classical/products/8161868--becoming-jane>, [Stand: 6.6.22].

7. Untersuchungsergebnisse

Im Gegensatz zur Charakterisierung Jane Austens in Jon Spences *Biographie* (2007: 102) verfügt die Protagonistin des Films *Becoming Jane* über Charaktereigenschaften, die typisch für eine Heldenfigur sind und etliche Ähnlichkeiten zur Romanfigur Elizabeth Bennet aufweisen. Die Filmheldin ist schlagfertig, witzig, charmant und humorvoll. Ähnlich wie Lizzy Bennet hat sie einen stark ausgeprägten Gerechtigkeitssinn, ist hilfsbereit und großzügig. Dies ist nicht zuletzt ein Grund dafür, dass das *Biopic* von Julian Jarrold durch seine Erzählweise, insbesondere aufgrund der karikaturistischen Figurendarstellung und der humorvollen Dialoge, an einen Jane-Austen-Roman erinnert.

Ein ebenfalls rein fiktives Ereignis des Films ist das Kennenlernen zwischen Jane Austen und Ann Radcliffe, einer der wichtigsten Vertreterinnen des Schauerromans (vgl. Seeber 2012: 279 f.), welches ebenfalls von Tom Lefroy eingefädelt wird (vgl. Jarrold 2017: 65‘01‘‘-66‘43‘‘). Die beiden *Autorinnen* unterhalten sich über die Rolle der Frau im Literaturmarkt und darüber, welche Opfer Frauen bringen müssen, um als *Autorin* wahr- und ernstgenommen zu werden (vgl. ebd.: 65‘10-66‘41‘‘).

Die Handlung des Films setzt damit fort, dass Jane, beflügelt von ihren Gefühlen zu Tom, beginnt, *First Impressions* – den Entwurf zu *Pride and Prejudice* – zu schreiben (vgl. Jarrold 2007: 68‘21‘‘-69‘25‘‘). Dem Kinopublikum wird der Prozess des Ideenfindens und Schreibens mittels *Überblendung*, *Zeitlupe* und *Nahaufnahmen* visuell vermittelt (vgl. ebd.). Gleichzeitig wird die Szene mit langsamer Klaviermusik von Adrian Johnston untermalt, die dem Akt des Schreibens den Anschein einer emotionalen und individuellen Handlung verleiht, da Jane darin ihre Gefühle zu Tom zum Ausdruck bringt (vgl. ebd.). Der Titel *First Impressions* setzt sich, wie die meisten des Soundtracks bzw. der Filmmusik zu *Becoming Jane*⁵⁴ aus Piano, Cello und Violine zusammen, beginnt langsam und mit nur einem Instrument, verdichtet sich und endet, synchron zu den Bewegungen Janes und dem dargestellten Schreibfluss, in einem Zusammenspiel aus allen der genannten Instrumente, wodurch Dramatik und Emotionalität erzeugt wird (vgl. ebd.).

Auch in der Vorlage zum Film schreibt Spence (2007: 101), dass der Roman eng an Janes Eindrücke über Tom Lefroy, sein Leben und an ihre Gefühle zu ihm geknüpft ist. Wie bereits

⁵⁴ Johnston, Adrian (2007): *Becoming Jane*. Instrumente und Besetzung des Orchesters, online unter: <https://www.prestomusic.com/classical/products/8161868--becoming-jane>, [Stand: 6.6.22].

7. Untersuchungsergebnisse

erwähnt, hat sie das Schicksal seiner Eltern, die aus Liebe geheiratet hatten, aber mittellos geblieben waren und in jungen Jahren unter großem Druck standen, da ein männlicher Nachkomme zunächst ausgeblieben war (vgl. Spence 2007: 99-100; Gräfe 2008: 147-148). Im Film bittet Tom am nächsten Morgen um die Einwilligung seines Onkels, um Jane heiraten zu können. Als dieser jedoch nicht einwilligt, kehrt Jane enttäuscht nach Hause zurück (vgl. Jarrold 2007: 61'12''-61'13'').

Wie in der *Biographie* von Spence (2007: 106) beschrieben, arbeitet auch die Filmfigur Jane Austen an ihrem neuen Roman, während ihre Schwester Cassandra auf die Rückkehr ihres Verlobten Tom Fowle aus San Domingo wartet (vgl. Spence 2007: 61'15''-61'16''; 81'51''-83'36''). Wie ebenfalls in der *Biographie* geschildert, kehrt Tom Fowle nicht nach England zurück, um Cassandra zu heiraten, denn er ist kurz nach seiner Ankunft in San Domingo an Gelbfieber erkrankt und daran gestorben (vgl. Jarrold 2007: 61'19''-81'50''). Als im April 1797 die traurige Nachricht über Tom Fowles Tod bei den Austens eintraf, war Jane immer noch mit *First Impressions* beschäftigt und hoffte auf eine Rückkehr Tom Lefroys nach Steventon und eine gemeinsame Zukunft – eine Hoffnung, aus der jedoch keine Wirklichkeit wurde, da sie Tom nie mehr wiedersehen sollte (vgl. Spence 2007: 104).

Am Neujahrsabend 1797 heirateten Henry und Eliza heimlich in der Pfarrkirche St. Marylebone (vgl. Gräfe 2008: 156). Im *Biopic Becoming Jane* wird Henrys frühere Verlobung mit Mary Pearson nicht erwähnt, ebenso wenig die Unbeständigkeit seiner Beziehung zu Eliza de Feuillide. Henrys Berechenbarkeit und seine Hoffnung, durch eine Heirat mit Eliza seine beruflichen und gesellschaftlichen Ambitionen zu erreichen (vgl. ebd.: 157), wird im Film lediglich angedeutet. In der achtzehnten Sequenz (vgl. Jarrold 2007: 56'36''-58'57'') bietet Eliza Henry finanzielle Unterstützung an, nachdem er ihr gesteht, Berufssoldat werden zu wollen und, dass ihm dafür die Unterstützung seiner Familie fehle.

Anders als in der *Biographie* von Spence (2007: 104 f.) geschildert, ist im Film Jane diejenige, die den Kontakt zu Tom abbricht, nachdem das Vorsprechen bei Benjamin Langlois nicht geglückt ist (vgl. Jarrold 2007: 61'12''-61'13''). Dass Tom, trotz seiner Verlobung zu einer Irin, nach Steventon zurückkehrt, Jane seine Liebe gesteht und sie dazu überredet, mit ihm durchzubrennen, ist ein weiteres, rein fiktives Kapitel des *Biopics Becoming Jane* (vgl. Spence 2007: 84'47''-88'12''). Auch die gemeinsame Flucht nach London, um von dort aus weiter nach Schottland zu reisen und zu heiraten, ist reine Fiktion und hat nichts mit der

biographischen Erzählung von Jon Spence zu tun (vgl. ebd.). Ebenso wenig ist Janes endgültiger Abschied von Lefroy, ihr Bruch mit Jon Warren – der ihr einen Heiratsantrag stellt und sich als Drahtzieher der boykottierten Verlobung Janes und Toms herausstellt – und ihre freundschaftliche Trennung von ihrem Verehrer Mr. Wisley (einer ebenfalls rein fiktiven Figur) historisch akkurat (vgl. Jarrold 2007: 89‘23‘‘-105‘19‘‘). Wie bereits erwähnt, endet die Handlung des Films damit, dass Jane – inzwischen eine berühmte *Autorin* - bei einem klassischen Konzert zufällig auf Tom Lefroy stößt und dessen Tochter zuliebe aus *Pride and Prejudice* vorliest (vgl. 104‘53‘‘-110‘13‘‘). Im Abspann des Filmes werden die wichtigsten Errungenschaften Jane Austens und ihren besonderen Stellenwert in der englischen Literaturgeschichte hervorgehoben (vgl. Jarrold 2007: 110‘14‘‘-110‘40‘‘).

Dass Jane nach zwei Jahren des Wartens am 14. November 1798 von Anne Lefroy erfuhrt, dass Tom Lefroy sein Studium beendet hatte, nach Irland zurückgekehrt war und sie ihn nie mehr wiedersehen sollte (vgl. Spence 2007: 109), wird im Film nicht aufgegriffen - sondern eine Liebesgeschichte erzählt, an das Schicksal von Frauen- und Männerfiguren in Jane Austens Romanen erinnert.

7.4. Didaktische Funktionen

Die untersuchten *Biopics Colette* (2018), *Mary Shelley* (2017) und *Becoming Jane* (2007) haben aufgrund ihrer Erzähltechniken eine didaktische Funktion. Die besagten Filme schildern nicht nur das Leben berühmter *Autorinnen*, die Entstehung literarischer Werke und deren Auswirkung auf das zeitgenössische Publikum, sondern heben auch den Stellenwert dieser Werke in der Literaturgeschichte hervor. Wie bereits erwähnt, hat oftmals auch das Datum der Filmveröffentlichung einen didaktischen wie kommerziellen Zweck (vgl. Nieberle 2008: 2-3). So finden Prämieren von *Biopics* häufig anlässlich eines Jubiläums, am Geburts- oder Todestag eines namhaften *Autors* bzw. einer namhaften *Autorin* statt (vgl. ebd.). Auf diese Weise werden Erinnerungsprozesse in Gang gesetzt (vgl. ebd.).

Wie bereits festgehalten, verweisen literarhistorische Filmbiographien nicht nur auf berühmte Persönlichkeiten und historische Ereignisse, sondern bilden auch Medienprodukte ab, die wiederum Erinnerungen an einen *Autor* bzw. eine *Autorin* dokumentieren (vgl. Nieberle 2008:

35). Als Beispiele hierfür nennt Nieberle (vgl. ebd.) Schriften, Malereien und Photographien berühmter *Autorinnen* und *Autoren*. Mediale Verweise wie diese lassen sich in den *Biopics Colette* und *Mary Shelley* in großer Zahl erkennen. Darüber hinaus werden in den Filmen etliche Medienprodukte wie Zeitungsartikel und Fotos abgebildet, die realen und historischen Quellen ähneln und die Wahrheitstreue der Filmbiographie belegen sollen. Das *Biopic Colette* zeigt unterschiedliche Printmedien (wie zum Beispiel Zeitungsartikel und Bücher), deren Entstehung und Verbreitung auf. So lassen sich Colette und Willy in einer Szene gemeinsam mit ihrem Hund Toby-Chien fotografieren. Die Fotos erscheinen kurz darauf in der Zeitung, in welcher die Bühnenadaption von *Claudine à l'école* beworben wird (vgl. Sequenzenprotokoll, Sequenz Nr. 14: 59'31''-01'00'').

Biopics fungieren auch insofern als Wissensvermittler, als sie die Lebensumstände eines Künstlers bzw. einer Künstlerin abbilden und als Handlungsorte teilweise reale Schauplätze wählen. Sowohl die Handlung der *Biopics*, in deren Mittelpunkt die *Autorin* und deren Ruhmerlangung steht, als auch die unterschiedlichen Erzähltechniken und für dieses Genre charakteristischen Stilmittel (vgl. Taylor 2002: 294) bewirken, dass literarhistorisches Wissen vermittelt wird. Visuell wird literarhistorisches Wissen über Figuren, deren Aktivitäten, das Setting und die Requisiten vermittelt. Die Handlungsräume und deren Ausstattung stellen persönliche Räume oder öffentliche Plätze dar, in denen Literatur geschaffen oder vorgetragen wird (vgl. Nieberle 2008). Eine für das *Biopic* typische narrative –und visuell wahrnehmbare – Methode ist der Einsatz von Zwischen- und Untertiteln, die relevante biographische Informationen enthalten und die Handlung strukturieren (vgl. Taylor 2002: 299). Zwischentitel haben eine didaktische Funktion und liefern Informationen zur Zeit und zum Ort des Geschehens, bieten dem Publikum Orientierung (vgl. Taylor 2002: 303).

Ein weiteres narratives Merkmal von literarhistorischen *Biopics* ist die Inszenierung von Textproduktion und -rezeption (vgl. Nieberle 2008: 24). Wie bereits in Kap. 1.2.1. (Inszenierung von Schrift) erwähnt, erfolgt diese häufig durch die Abbildung schriftlicher Medienprodukte, wodurch wiederum mediale Interferenzen entstehen (vgl. ebd.). Die Abbildung unterschiedlicher Mediengattungen setzt nach Nieberle (vgl. ebd.) unterschiedliche Wahrungsprozesse in Gang und verbindet „literarisches Erleben“ mit „filmischen Erleben“. Auch tragen literarhistorische *Biopics* dazu bei, dass Zuseherinnen und Zuseher ihre Medienkompetenz steigern, indem sie über die Entstehung und Fortentwicklung von Medienprodukten, wie zum Beispiel den Roman, lernen. Im *Biopic Colette* (2018) etwa, dessen

Handlung in der Jahrhundertwende angesiedelt ist, schreibt die *Autorin* ihre Geschichten mit der Füllfeder und oftmals im Kerzenschein, während ihr Ehemann, der Schriftsteller und Musikkritiker Willy, am Ende des Films auf einer Schreibmaschine schreibt und sogar über eine Verfilmung Colettes Werke nachdenkt (vgl. Westmoreland 2018: 23‘06“-30‘01“, 85‘32“-88‘04“, 88‘05“-90‘56“).

Auch sind Szenen des Schreibens und der Ideenfindung ein häufiges Merkmal des literarhistorischen *Biopics* (vgl. Nieberle 2020: 40). regt das literarhistorische *Biopic* dazu an, sich mit literarischen Texten und ihrer Entstehung auseinanderzusetzen. Wie bereits in Kap. 5 (Filmische Literaturgeschichtsschreibung) festgehalten, kommt dieser Filmgattung insofern eine didaktische Bedeutung zu, als dass es zur Nacherzählung und Reflektion eines literarischen Werkes anregt (vgl. Nieberle 2020: 34). Auch die im Zentrum der Handlung stehende *Autor-* bzw. *Autorinnenfigur*, die beim Publikum in der Regel Sympathie und Empathie weckt, animiert dazu, sich mit literarischen Werken zu befassen, diese aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten und ggf. neu zu bewerten (vgl. Nieberle 2020: 34). Wie ebenfalls in Kap. 5 erwähnt, bewirkt eine differenziert dargestellte *Autor-* bzw. *Autorinnenfigur* die Vermittlung unterschiedlicher Modelle von *Autorschaft*, Kreativität und sozialer Anerkennung (vgl. Nieberle 2020: 30). Folglich ist die literarhistorische Filmbiographie auch als pädagogischer Film zu werten, so Nieberle (vgl. ebd.). Eine vermittelnde Wirkung hat nicht zuletzt die *Autorfigur*, deren Darstellung auf der für das *Biopic* typischen „Ästhetik des Ähnlichen“ beruht (vgl. Nieberle 2020: 30). So werden als Filmbesetzung Schauspielerinnen und Schauspieler gewählt, die in der Lage sind, historische Personen authentisch wiederzugeben und gleichzeitig der Rolle einen persönlichen Anstrich zu verleihen (vgl. Nieberle 2020: 30). Das Star-Image eines im *Biopic* auftretenden Schauspielers bzw. einer Schauspielerin wirkt sich auch darauf aus, wie eine historische Persönlichkeit – in diesem Fall eine *Autorpersönlichkeit* – wahrgenommen wird, ob Mythen und Legenden rund um diese Figur wiederbelebt oder widerlegt werden (vgl. Taylor 2002: 107).

Die sich auf die Darstellung im *Biopic* stützende Auseinandersetzung mit *Autorinnen* und *Autoren* bietet sich folglich auch für den Unterricht an.⁵⁵ Nach Kepser und Abraham (2016: 52) hat sich das Medium Film als didaktische Methode etabliert, um Grundlagen der

⁵⁵ (vgl. Kepser/ Abraham (2018): *Biopics – verfilmte Biographien*, online unter: <https://www.friedrich-verlag.de/deutsch/film-medien/biopics-verfilmte-biografien-738>, [Stand: 6.3.22]).

7. Untersuchungsergebnisse

Literaturwissenschaft zu vermitteln. *Biopics* über Schriftsteller eignen sich besonders für den Literatur- und Sprachenunterricht (vgl. Abraham/ Kepser 2018: 4).

Auch das im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersuchte *Biopic Becoming Jane* ist trotz starker inhaltlicher Abweichungen von der Textvorlage, der gleichnamigen *Biographie* von Jon Spence, aus verschiedenen Gründen als Unterrichtsmedium geeignet. Wie bereits in Kap. 3 (Erzähltechniken) und unter Anlehnung an Nieberle (2020: 34) festgehalten, schildert der Film die Entstehung von *Pride and Prejudice* und zeigt verschiedene Modelle der *Autorschaft* auf, wie etwa *Autorschaft* als Handwerk oder *Autorschaft* als Berufung (vgl. dazu Sequenzenprotokoll: Sequenzen Nr. 1, 6-8, 10-11, 21-22, 24, 33, 39, 41). Die Filmheldin wird als ehrgeizige, passionierte und arbeitssame Schriftstellerin dargestellt, die sich für die Gleichstellung weiblicher Schriftstellerinnen mit männlichen Kollegen ein (vgl. Jarrold 2007: 19'13''-23'08''). Jane Austen weckt, typisch für die biographische Figur im Film (vgl. Nieberle 2020: 30), Empathie und Sympathie. Als Heldin im Film steht sie für eine klare Werthaltung und Moralvorstellung: Gerechtigkeit, Ehrlichkeit und Courage gehören zu den Prinzipien, welche die Figur vertritt. Die Protagonistin und Heldin Jane Austen hat folglich eine Vorbildfunktion. Darüber hinaus vermittelt die Filmbiographie Wissen über den historischen und gesellschaftlichen Kontext, in dem Jane Austen lebte und arbeitete und der ihr literarisches Schaffen prägte. So wird im Film etwa die Epoche der *Regency* in Großbritannien beschrieben und anhand der verschiedenen Figuren, sowie deren Lebensumstände, Äußerungen und Taten, auf gesellschaftliche und soziale Konventionen und Konflikte verwiesen (vgl. Sequenzenprotokoll: Sequenzen Nr.3, 4, 13-18, 39). Trotz der zum großen Teil fiktiven Handlung (welche stark von der Vorlage bzw. von Jon Spences *Biographie Becoming Jane* abweicht und die Begegnung Jane Austens mit Tom Lefroys zum Hauptthema hat) werden im Film mehrere literarische Werke (etwa Henry Fieldings *Tom Jones*), aus der besagten Epoche erwähnt oder zitiert und literarische Zeitgenossen Austens, wie etwa die von ihr hoch geschätzte Schauerroman-Autorin Ann Radcliffe (vgl. Jarrold 2007: 32'09''-36'48'', 65'01''-66'43'') dargestellt. Der Roman *Pride and Prejudice* wird erst gegen Ende des Films zitiert und dessen Entstehung wird mittels kurzer Schnittfolge unterschiedlichen Ereignissen in Janes Leben (etwa der Hochzeit ihres Bruders Henry mit ihrer Cousine Eliza) gegenübergestellt, um Parallelen zwischen dem Leben und Werk Austens zu erzeugen (vgl. Sequenzenprotokoll: Sequenz Nr. 40: 144'20''-144'52'').

7. Untersuchungsergebnisse

Im *Biopic* wird der Schreibprozess mit unterschiedlichen Filmtechniken und Schnittverfahren (wie z.B. *Close-Ups*, Überblendung und Zeitlupe) abgebildet und stilisiert. Diese ästhetische Inszenierung bewirkt eine Aufwertung des Schreibaktes selbst (vgl. Nieberle 2020: 34). Fiktionale Erzählsequenzen des Films (bzw. die Handlung) werden dabei häufig durch Zitate mit fiktionalen Erzählsequenzen in der (zitierten) Literatur vermischt (vgl. ebd.). Diese, für die Gattung literarhistorische Filmbiographie typische, Erzähltechnik bewirkt nach Nieberle (2020: 34), dass literarische Texte im Zuge der Filmrezeption neu wahrgenommen und verstanden werden. Darin liegt die didaktische Funktion von literarhistorischen Filmbiographien. Die für das *Biopic* typische „Überblendung von empirischer *Biographie* und fiktionalem Werk“ (Hoffmann/ Wohlleben 2020: 13) ist ein wesentliches erzähltechnisches Merkmal der im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersuchten *Biopics Colette, Mary Shelley* und *Becoming Jane*. Wie bereits ausführlich beschrieben, wird in den Filmen aus den bekanntesten Werken der *Autorinnen* zitiert und (mehr oder weniger wahrheitsgetreu) geschildert, unter welchen Umständen diese Werke entstanden sind und welchen Einfluss die *Biographie* der jeweiligen *Autorin* auf ihr Schaffen hatte.

Bei dem Film *Becoming Jane* (2007) handelt es sich um eine Adaption der von Jon Spence 2003 veröffentlichten *Biographie Becoming Jane Austen* (vgl. Bradley/Whelehan 2010: 95). Der Biograph stellt das Kennenlernen von Jane Austen mit Tom Lefroy als Inspiration für ihren Roman *Pride and Prejudice* dar (vgl. ebd.). Spence schildert den Einfluss Jane Austens Gefühle auf ihr literarisches Schaffen wie folgt:

Jane's joy overflowed into her writing, indeed became her writing. A creative energy was released, and she began writing 'First Impressions', the first version of Pride and Prejudice, soon after she returned to Steventon. The novel is as closely linked to Tom Lefroy as some of Austen's early works is to Eliza de Feuillide and other members of the Austen family circle - and in much the same way (Spence 2007: 101).

Die Verfilmung mit Anne Hathaway und James McAvoy in den Hauptrollen zeichnet sich nach Bradley und Whelehan (2010: 95) durch etliche inhaltlichen Parallelen zu *Pride and Prejudice* aus. So erinnert die reservierte und stolze Protagonistin des Filmes an die männliche Hauptfigur des besagten Romans, und zwar an Fitzwilliam Darcy, während Lefroy Ähnlichkeiten zur Romanheldin Elisabeth Bennet aufweist: er hat jüngere Geschwister, für die er sich als verantwortlich fühlt und hat darüber hinaus mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen, weshalb er es sich nicht leisten kann, aus Liebe zu heiraten und Jane zu seiner Frau zu machen

7. Untersuchungsergebnisse

(vgl. ebd.). Bradley und Whelehan (2010: 95) halten fest, dass *Biopics* wie *Becoming Jane* eine ähnliche Struktur wie der *Bildungsroman* aufweisen, da sie das Leben eines jungen Menschen schildern, der auf seinem Lebensweg etliche Hindernisse überwinden und Bewährungsproben bestehen muss, bis er sich zu einer gefestigten Persönlichkeit entwickelt und dadurch zum Erfolg findet. Liebe als Impulsgeber für Kreativität ist ein häufiges Thema in *Biopics* über *Autorinnen* und *Autoren* (vgl. ebd.). Ein weiteres häufiges Thema ist der Konflikt zwischen Künstlerfigur und der Gesellschaft, in der er lebt (vgl. ebd.). Das Genre *Biopic* lässt die Autorfigur wiederauferstehen, sterben, oder - wie im Falle von *Becoming Jane* - als in erster Linie fiktive Figur - in Erscheinung treten (vgl. ebd.: 95-96).

Trotz der fiktiven Ereignisse und Dialoge hat der Film *Becoming Jane* (2007) laut Jon Spence (2007: ix-x) eine vermittelnde Funktion, denn durch die Interpretation der Hauptdarstellerin Anne Hathaway entsteht ein facettenreiches Abbild der *Autorin*, welches ihre Persönlichkeit und ihre Weltanschauung als *Autorin* und Ausnahmetalent zugänglich und nahbar erscheinen lässt:

As a biographer, I welcome the film Becoming Jane for another reason: It allows us to see the young Jane Austen. Some will argue – have already argued – that Anne Hathaway doesn't look like Jane Austen. But then, do we know what Jane Austen looked like? The only visual likeness we have agreed to call Jane Austen is the sketch Cassandra drew of her in about 1810 when Jane was in her mid-thirties. The picture is problematical (...). Cassandra's sketch, it seems to me, has been almost single-handedly responsible for creating a general idea of Jane Austen as a dry, homely spinster that no words of description from people who knew her when she was young (...) have managed to dispel. (...) The film Becoming Jane has given us an image of Jane Austen that liberates our imagination. (...) Anne Hathaway's skillful portrayal of Jane Austen in Becoming Jane shows that art can have as much power to bring us closer to the truth as facts themselves can (vgl. Spence 2007: ix-x).

Auch im *Biopic Colette* sind didaktische Funktionen erkennbar. Der Film schildert das Leben der französischen Schriftstellerin Sidonie-Gabrielle Claudine Colette und hauptsächlich das pulsierende gesellschaftliche und künstlerische Leben in Paris während und nach der Jahrhundertwende. Neben der Darstellung des Pariser Salons und namhafter Figuren aus der Kunstszene, schildert das *Biopic* auch wichtige historische Ereignisse (wie etwa die Errichtung des Eiffelturms im Rahmen der Weltausstellung), technische Entwicklungen (Erfindung der Elektrizität; der Schreibmaschine; etc.) und das literarische Umfeld der Protagonistin Colette. Auch Buchhandel, Verlagswesen und Urheberchaft sind zentrale Themen des Films. Das *Biopic Colette* beschreibt unter anderem die historische Entwicklung unterschiedlicher Mediengattungen (Literatur, Theater, Film) und den sich daraus ergebenden

7. Untersuchungsergebnisse

Medientransformationen (wie zum Beispiel die Bühnenadaption von Colettes erstem Roman *Claudine à l'école*). Auch veranschaulicht der Film, welchen Stellenwert Massenmedien (wie z.B. die Tageszeitung) als Informationsquelle einerseits und als Unterhaltungsmedien andererseits in der Zeit der *Belle Epoque* hatten (vgl. Sequenzenprotokoll: Sequenz Nr. 9; 14-16, 24). Das heißt, die Filmbiographie *Colette* vermittelt, ebenso wie die Filme *Mary Shelley* und *Becoming Jane*, sowohl literaturwissenschaftliches Wissen, sondern fördert – als potentiell Medium im Deutsch- und Literaturunterricht – auch die Medienkompetenz junger Zuseherinnen und Zuseher.

Nicht nur die Handlung des Films, die intermedialen Verweise und Zitate aus Colettes Werken, sondern auch der Abspann des Films vermittelt literaturwissenschaftliches Wissen. Der Abspann knüpft an die Handlung des Films, welche mit Colettes Trennung von Willy und der Veröffentlichung von *La Vagabonde* (1910) endet, an und schildert – mittels Zwischentitel bzw. *inserts* – Colettes weiteren beruflichen Werdegang und ihre Verdienste als „berühmteste Autorin der französischen Literaturgeschichte“ (vgl. Westmoreland 2018: 100‘14‘‘-100‘22‘‘). Biographische Informationen im Abspann werden, wie in Kap. 10.1.3. (Narrative Erzähltechniken) mit Original-Fotographien von Colette ergänzt und mit klassischer Musik unterlegt (vgl. ebd.: 99‘39‘‘-100‘33‘‘).

Die Titelheldin Colette weckt Sympathie und Empathie. Aufgrund der im Film als heldenhaft dargestellten Eigenschaften wie zum Beispiel Ehrlichkeit, Mut und Resilienz übt die Protagonistin eine Vorbildfunktion für ein junges und insbesondere weibliches Filmpublikum aus. Im *Biopic* Colette wird ein Modell der *Autorschaft* konstruiert, in dem Schriftstellerei eng an Identitätssuche und -findung geknüpft ist. Colette kann sich als *Autorin* erst vollends entfalten, nachdem sie sich von ihrem ehemaligen Mentor Willy scheiden lässt, sich als Variété-Künstlerin verwirklicht und ihre Memoiren über diese Phase in ihrem Leben unter ihrem eigenen Namen veröffentlicht (vgl. Westmoreland 2018: 97‘27‘‘-99‘38‘‘).

Das Interesse an der französischen *Autorin* Colette, an ihrem Leben und Werk, wird in dem Film von Regisseur von Wash Westmoreland auch durch die Figurenbesetzung geweckt.

Die Titelheldin wird von der britischen Schauspielerin Keira Knightley verkörpert, die sich wiederum als Hauptdarstellerin in opulenten Literaturverfilmungen (wie beispielsweise *Anna Karenina* aus dem Jahr 2012 oder *Pride and Prejudice* aus dem Jahr 2005) einen Namen gemacht hat. Knightleys Äußeres ähnelt jenem Colettes in jungen Jahren: sie ist schlank, hat langes, dichtes Haar und einen eindringlichen Blick, der sie selbstbewusst und stark erscheinen lässt. Knightleys trockener Humor sei nach Regisseur Westmoreland einer der Hauptgründe

7. Untersuchungsergebnisse

gewesen, weshalb er sie für die Verkörperung Colettes - einer schlagfertigen und humorvollen Künstlerin - gewählt habe (siehe dazu Colette 2018: DVD-Specials. Interview mit Regisseur Wash Westmoreland: 06'23''-06'54''). Kleidung, Frisur und Auftreten der weiblichen Hauptfigur verändern sich im Laufe der Handlung. Colettes Kleidungsstil spiegelt ihre persönliche Entwicklung und den Prozess der Emanzipation bzw. Loslösung von Willy wider und geht von feminin zu androgyn über (vgl. Westmoreland 2018: 74'07''-76'21''). Die Kostüme der Haupt- und Nebenfiguren entsprechen zahlreichen Quellen wie Fotografien von Colette und ihren Wegbegleitern, die unter anderem in Judith Thurmans *Biographie Secret of the Flesh* (2000) abgebildet sind. Keira Knightley verleiht der Colette ein Image der unabhängigen, mutigen und kämpferischen *Autorin* – kurz: einer Heldin – obwohl Colette selbst sich nie als Feministen betrachtete (vgl. Thurman 2020: xv). Nichts destotrotz bietet die Protagonistin als Heldin Orientierungshilfe für junge Zuseherinnen und Zuseher, die sich mit der Rolle der Frau im Wandel der Zeit auseinandersetzen möchten.

Das *Biopic Mary Shelley* von Haifaa Al Mansour ist ein biographischer Film mit etlichen Verweisen auf literarische Originaltexte, darunter Mary Shelleys Roman *Frankenstein* (1818), Percy B. Shelleys bekannteste Gedichte wie zum Beispiel *Queen Mab: A Philosophical Poem* (1813) oder Samuel Taylor Coleridges *The Rime of the Ancient Mariner* (1798). Neben wörtlichen Zitaten aus den Arbeiten von Mary und Percy B. Shelley werden auch Lord Byrons Gedichte in Auszügen rezitiert und Romane und Schriften von Mary Shelleys Zeitgenossen und Vorgänger erwähnt, wie etwa John Polidoris Roman *The Vampyre* (1816).

Zitate aus literarischen Texten werden von *Autor*- und *Autorinnen*figuren vorgetragen oder mittels Tonaufnahme bzw. *Voice-Over* abgespielt, während im Kamerabild ein Textmanuskript, Brief oder eine Notiz abgebildet wird. Literarische Zitate werden musikalisch untermalt. Wie in den *Biopics Colette* und *Becoming Jane* werden auch in diesem Film unterschiedliche Textsorten zitiert und Mediengattungen abgebildet. Das heißt, der Film vermittelt sowohl literaturwissenschaftliches als auch medienhistorisches Wissen. Das *Institut für Kino und Filmkultur*⁵⁶ in Wiesbaden empfiehlt die von Haifaa Al-Mansour gedrehte Filmbiographie als Unterrichtsmedium. Demnach ist das *Biopic* über Mary Shelley sowohl für den Unterricht in den Fächern Deutsch, Englisch, Literatur als auch Gemeinschaftskunde, Sozialkunde, Sozialwissenschaften, Politik, Ethik, Philosophie, Psychologie und Religion

⁵⁶ Vgl. Kleinschmidt 2008: Film-Heft zu Mary Shelley, online unter: http://www.filmkultur.de/publikationen/mary-shelley_fh.pdf, abgerufen am 3.4.22).

7. Untersuchungsergebnisse

geeignet (vgl. Kleinschmidt 2008: 2). Das *Biopic Mary Shelley* behandelt eine Vielzahl an Themen, weshalb sich der Film als Grundlage oder Ergänzung für den Unterricht anbietet. Der Film ist für ein Publikum ab 12 Jahren freigegeben und nach Kleinschmidt (vgl. ebd.) für die erste und zweite Sekundar- bzw. Oberstufe geeignet. Neben Literaturgeschichte, Englische Literatur und Phantastische Literatur werden auch Themenbereiche wie Rollenmodelle, Geschlechterrollen, Frauen- und Menschenrechte und Gleichberechtigung abgehandelt (vgl. ebd.). Nicht zuletzt sind auch Beziehung und Sexualität zentrale Themen, weshalb *Mary Shelley* auch zur Diskussion sexualpädagogischer Fragestellungen herangezogen werden kann (vgl. ebd.). Je nach Lerngruppe, Unterrichtsfach und Zielsetzung lässt sich *Mary Shelley* aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten bzw. untersuchen: als biographischer Spielfilm, Künstler- bzw. Dichtersfilm, Film über die Entstehungsgeschichte von *Frankenstein* (Literaturgeschichte), als Film über das Erwachsenwerden (*Coming of Age*) oder als Film über Emanzipationsgeschichte; Geschlechterrollen (*Gender Issues*) und Frauenrechte (vgl. Kleinschmidt 2008: 3).

Mary Shelley ist insofern ein typischer Künstler- und Dichtersfilm zu betrachten als, dass er etliche Szenen beinhaltet, in denen *Autorinnen* und *Autoren* schreiben oder Texte rezitieren (vgl. Kleinschmidt 2008: 4). Der Film deutet nach Kleinschmidt (2008: 6) auch Parallelen zwischen Marys Leben (bzw. den vielen Schicksalsschlägen, die sie erleiden musste) und der Entstehung des Romans *Frankenstein* an. Dies wird nach Kleinschmidt (vgl. ebd.) vor allem am Ende des Films deutlich, beispielsweise als sich Mary mit Dr. Jon Polidori über ihre Arbeiten unterhält und Polidori, der gerade *The Vampyre* veröffentlicht hat und Mary zu *Frankenstein* gratuliert, die Monster der besagten Geschichten indirekt mit Lord Byron und Shelley vergleicht (vgl. Kleinschmidt 2008: 6; Sequenzenprotokoll Mary Shelley: Sequenz Nr. 30: 98'50''-101'57''). Dass Marys Erfahrungen, problematische Beziehungen (insbesondere jene zu ihrem späteren Ehemann Percy Shelley und die zu ihrem Vater William Godwin) und tragische Ereignisse (man denke etwa an den Tod ihrer Tochter Clara) in ihrem noch jungen Leben, zur Entstehung des Romans *Frankenstein* beitragen, wird ebenfalls in unterschiedlichen Szenen suggeriert (vgl. ebd.). Als Marys Vater zu Feier der Veröffentlichung des besagten Romans in seine Buchhandlung lädt und dort eine Rede über die Bedeutung von zwischenmenschlichen Beziehungen und Bindungen hält und dabei auf seine Beziehung zu Mary und jene zwischen seiner Tochter und Percy anspielt, wird ein weiteres Mal suggeriert, dass Marys Einsamkeit und ihre unglückliche bzw. instabile Beziehung zu Percy als Triebfeder des Romans zu verstehen ist (vgl. Kleinschmidt 2008: 6; Sequenzenprotokoll Mary Shelley:

7. Untersuchungsergebnisse

Sequenz Nr. 31: 101'58''-105'43''). Auch als Percy kurz darauf gesteht, der Grund für Marys Einsamkeit gewesen zu sein und damit eine Versöhnung der beiden erst möglich macht, entsteht der Eindruck, dass Marys Gefühle in das Werk miteingeflossen sind (vgl. ebd.).

Wie bereits erwähnt, ist das *Biopic Mary Shelley* auch hinsichtlich der Themen Frauenrechte und Emanzipation als Unterrichtsmedium geeignet (vgl. Kleinschmidt 2008: 6-8; Sequenz Nr. 32: 105'44''-107'55''). Nach Kleinschmidt (2008: 7) bietet der Film auch die Möglichkeit, das Thema Frauenrechte aus historischer Perspektive zu betrachten. So fokussiert sich die Handlung des Films Kleinschmidt (vgl. ebd.) zufolge auf drei Bereiche, in denen Menschenrechte von Frauen verletzt werden: Bildung, Partnerschaft und Beruf. So muss Mary etwa darum kämpfen, um als *Autorin* ernstgenommen und als Urheberin von *Frankenstein* anerkannt zu werden (vgl. ebd.; vgl. Al Mansour 2017: 43'13''-45'18'', 94'09''-98'49''). Als Mary ihr Manuskript Percys Verleger vorlegt, bezweifelt dieser die Authentizität des Werkes, da Mary noch jung und als Schriftstellerin unerfahren sei (vgl. Al Mansour 2017: 94'04''-95'06''). Der Verlag *Lackington & Co* bietet Mary an, den Roman mit einer Auflage von 500 Stück zu verkaufen, allerdings nur unter der Voraussetzung, dass Mary anonym bleibt und Percy das Vorwort schreibt (vgl. ebd.: 95'06''-97'41''). Percy erkennt nicht, dass dieses Angebot für Mary eine Demütigung und ein Rückschlag in ihrem Kampf um Anerkennung als Frau und *Autorin* ist (vgl. ebd.). Er zeigt sich begeistert darüber, das Vorwort zu schreiben, doch Mary fürchtet, dass dadurch Percy für den *Urheber* des Werkes gehalten wird (vgl. ebd.). Percy versucht, zu beschwichtigen, doch Mary beharrt darauf, als *Autorin* des Roman *Frankensteins* aufzuscheinen: „*You want me to abandon my claim to it because my gender might spoil its success?*“ (vgl. Al Mansour 2017: 98'07''-98'11'').

8. Fazit

Mit Hilfe der im Rahmen der Film- und Figurenanalyse sowie der Gegenüberstellung literarischer Vorlagen und deren Verfilmungen ermittelten Erzähltechniken, lässt sich die zentrale Forschungsfrage sowie die sich daraus ergebenden Untersuchungsfragen wie folgt beantworten.

Wie wird die Autorin in der literarhistorischen Filmbiographie dargestellt?

Aus der Forschungsfrage ergeben sich folgende Untersuchungsfragen:

U1: *Welche Erzähltechniken werden in den untersuchten Biopics eingesetzt, um das Leben und Werk der jeweiligen Protagonisten wiederzugeben?*

Wie bereits in Kap. 3.2. (Erzähltechniken der Biographie) dargelegt, erzählen *Biopics* meist von den Errungenschaften historischer Persönlichkeiten (vgl. Taylor 2002: 115). Die historische Persönlichkeit als Filmfigur und ihr Weg zum Ruhm steht daher im Zentrum der Handlung (vgl. ebd.: 115-116). Der Handlungsablauf der Gattung *Biopic* verfügt in der Regel über ein bestimmtes Schema (vgl. Taylor 2002: 94). Charakteristisch für diese Gattung ist der unmittelbare Einstieg in die Erzählung (vgl. Taylor 2002: 93), was auch auf die drei in der vorliegenden Arbeit untersuchten literarhistorischen Filmbiographien zutrifft. Die Handlung wird in der Regel durch einen Konflikt in Gang gesetzt, der am Ende aufgelöst wird (vgl. Taylor 2002: 114).

Die *Biopics Colette, Mary Shelley* und *Becoming Jane* bedienen sich narrativer Techniken, die für die Filmgattung Melodrama charakteristisch sind: die Handlung wird von Konflikten und Machtkämpfen zwischen Helden bzw. Heldinnen und ihren Widersachern vorangetrieben und letztendlich siegt das Gute über das Böse (vgl. J. Bratton et al. 1994, zit. nach Burdorf et al. 2007: 488-489). Wie bereits in Kap. 4. (Das Biographical Picture bzw. Biopic) bemerkt, handeln Hollywood-Melodramen häufig von Frauenschicksalen bzw. von heldenhaften Frauen, die sich gegen emotionale, soziale und ökonomische Unterdrückung wehren und schließlich zu ihrer persönlichen und beruflichen Unabhängigkeit gelangen (vgl. ebd.). Wie ebenfalls bereits

festgehalten, ist der Trend zu melodramatischen *Biopics* über berühmte Frauen, insbesondere über Künstlerinnen, im Steigen begriffen (vgl. Nieberle 2020: 33).

Wie in Kap. 4.3. Erzähltechniken des *Biopics*) festgestellt, ist die Handlung des *Biopics* in mehrere Etappen gegliedert und verändert sich im Laufe des Films, verdichtet sich an Ereignissen oder reduziert diese (vgl. Taylor 2002: 114). Filmbiographien schildern, in gekürzter Form, entweder das gesamte Leben und komplette Lebenswerk einer berühmten Persönlichkeit oder fokussieren sich auf ein spezifisches Ereignis, auf welchem die Ruhmerlangung dieser Person zugrunde liegt (vgl. ebd.).

Dieses beschriebene Handlungsschema lässt sich auch in den literarhistorischen Filmbiographien *Colette* (2018), *Mary Shelley* (2017) und *Becoming Jane* (2007) beobachten. Im *Biopic Colette* steht der Konflikt der zwischen der französischen Schriftstellerin Sidonie-Gabrielle Claudine Colette und ihrem Ehemann, den Journalisten Henry Gauthier-Villars, im Mittelpunkt der Handlung. Colette arbeitet als Auftragschreiberin: die auf ihre Kindheitserinnerungen basierenden *Claudine*-Romane werden unter dem Namen ihres Mannes – bzw. unter dem Pseudonym Willy – veröffentlicht. Von ihrem Mann wird sie emotional erpresst, eingesperrt und gezwungen, am laufenden Band Texte zu produzieren. Als Willy die Rechte an den *Claudine*-Romanen verkauft, bricht Colettes Welt zusammen. Nach der Scheidung kämpft sie um die Urheberrechte der unter Willys Namen publizierten Geschichte. Dank der erhaltenen Manuskripte, die Willy zu vernichten versuchte, gewinnt Colette den Gerichtsprozess. Dieses zentrale Ereignis ist der Höhepunkt der Handlung und gleichzeitig deren Ende. Es folgt eine Vorausschau im Abspann: Nach dem gewonnenen Urheberstreit verfolgte Colette eine jahrzehntelange Karriere als anerkannte Schriftstellerin und *Autorin*.

Auch im *Biopic Mary Shelley* (2017) stehen Konflikte und der Kampf um Anerkennung im Mittelpunkt der Erzählung. Der Bruch Mary Shelleys mit ihrem Vater William Godwin, die konfliktreiche Beziehung mit Percy B. Shelley und den Verlust ihrer ersten Tochter Clara sind Schicksalsschläge, die im Mittelpunkt der Handlung stehen, diese vorantreiben und verdichten. Weitere Themen sind die Verarbeitung dieser Erfahrungen in ihrem weltberühmten Roman *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* und der Kampf um Anerkennung als *Autorin*. Der Film endet mit der Veröffentlichung des besagten Schauerromans, welche zunächst zwar anonym erfolgt aber mit der Wiedervereinigung Marys mit ihrem Vater William Godwin und ihrem Partner Percy B. Shelley einhergeht.

Das *Biopic Becoming Jane* (2007) handelt von der Entstehung des Romans *Pride and Prejudice* und von zahlreichen familiären und gesellschaftlichen Konflikten, die Jane Austens Roman und

dessen Grundtenor prägen. Der Kampf um Unabhängigkeit und um die Wahl, entweder aus Liebe zu heiraten oder als Schriftstellerin ihren Lebensunterhalt zu verdienen, stehen im Fokus der Erzählung. Konflikte werden aufgelöst, als sich Jane entschließt, nicht aus rein ökonomischen Gründen zu heiraten und sich stattdessen gänzlich dem Schreiben zu widmen, und die Chance auf eine zufriedene und finanziell abgesicherte Zukunft zu haben.

Wie bereits in Kap. 4.3. (Erzähltechniken des Biopics) festgestellt, zeichnet sich die Handlung einer typischen Filmbiographie durch wiederkehrende Themen und Schlüsselszenen aus (vgl. Custen 1992: 153; 186 f.; 207, zit. nach Taylor 2022: 94). Diese Schlüsselszenen beinhalten meist Schicksalsschläge und Meilensteine im Leben einer biographischen Figur (vgl. ebd.). Der Tod des Protagonisten bzw. der Protagonistin ist ebenfalls ein zentrales Thema der Filmbiographie: er wird in der Regel würdevoll dargestellt und trägt zur Monumentalisierung und Mythisierung der Hauptfigur bei (vgl. Taylor 2002: 93-95). So erzählt die literarhistorische Filmbiographie häufig von der Entstehung eines bestimmten literarischen Werkes (vgl. Nieberle 2020: 34). Dies trifft auch auf die in der vorliegenden Arbeit untersuchten *Biopics* zu: *Colette* beinhaltet die Entstehungsgeschichte der zwischen 1900 und 1903 veröffentlichten *Claudine*-Romanreihe und des ebenfalls stark autobiographisch geprägten Romans *La Vagabonde* (1910), den Colette während ihrer Zeit als Varieté-Künstlerin schrieb.

Die Filmbiographie *Mary Shelley* schildert die persönliche Entwicklung Shelleys, Beziehungen und Konflikte – allesamt prägende und verletzende Erfahrungen, die den Grundstein für ihr weltberühmtes Erstlingswerk *Frankenstein* (1818) legen.

Becoming Jane (2007) handelt ebenfalls von der Etablierung als Schriftstellerin und der Entstehung eines weltberühmten Romans: *Pride and Prejudice* (1813). Nach Nieberle (2020: 34) rückt das literarische Werk als „filmisch dargestelltes Objekt“ in diesem *Biopic* in den Vorder- und die Autorfigur in den Hintergrund. Wie die im Sequenzenprotokoll festgehaltenen Ergebnisse der Filmanalyse zeigen, trifft dies nur auf einzelne Szenen – in denen ausschließlich der Schreibprozess wiedergegeben wird – nicht aber auf den gesamten Film zu. Im Großteil des Films steht die Protagonistin und ihre persönliche wie berufliche Entwicklung im Vordergrund. Die untersuchten *Biopics* zeichnen sich durch wiederkehrende, in Schlüsselszenen eindrucksvoll und über verschiedenen Informationskanäle aufbereitete, Themen aus. Wie die Filmanalyse und die in den beiliegenden Sequenzenprotokollen angeführten Ergebnisse zeigen, sind *Autorschaft*, *Urheberschaft*, *Ehe*, *Familie*, *Finanzen* und *Gesellschaft* zentrale Themen der untersuchten Filmbiographien. Schlüsselszenen sind Konflikte, Trennungen, Prozesse der

Ideenfindung und des Schreibens sowie berufliche Durchbrüche und Anerkennungen (vgl. dazu Sequenzenprotokolle im Anhang).

Neben Inhalt und Handlungsverlauf ähneln sich die drei untersuchten Filmbiographien auch hinsichtlich ihres Stils. Wie bereits in Anlehnung an Brüssel (2014: 45-46) in Kapitel 4.3 festgehalten, kommen je nach Filmgenre unterschiedliche Stilmittel zum Einsatz, um Inhalte visuell und auditiv zu vermitteln: dazu gehören nach Brüssel (2014) u.a. Kameratechnik, Montage, Filmmusik und *Voice-Over*. Eine weitere, für die Gattung *Biopic* typische Erzähltechnik ist der Einsatz von Schrift im Bild: Titel oder Zwischentitel haben eine erläuternde Funktion, setzen Figuren in einen historischen Kontext und beinhalten Eckdaten zu historischen Ereignissen und Begebenheiten im Leben der biographischen Figur.

Ereignisse, die zur Ruhmerlangung einer Figur führen, werden selektiv dargestellt, mehr oder weniger chronologisch und häufig mittels Rückblenden bzw. *Flashbacks* und unterschiedlichen, knapp aufeinander folgenden Sequenzen bzw. *montage sequences* dargestellt (vgl. Taylor 2002: 94; Custen 1992: 136, 185 ff., zit. nach Nieberle 2008: 25).

Visuelle Zeichen wie zum Beispiel Schrifteinblendungen bzw. *inserts* in Form von Zwischen- und Untertiteln strukturieren nicht nur die Erzählung eines *Biopics*, sondern dienen auch der Wissensvermittlung (vgl. 1992: 150, zit. nach Taylor 2022: 92). In den untersuchten *Biopics* bieten Schrifteinblendungen mit zeitlichen und geographischen Angaben Orientierungshilfe für den Zuhörer bzw. die Zuseherin. Die Handlung wird in Sequenzen strukturiert und ist trotz Zeitsprünge oder -lücken nachvollziehbar (vgl. dazu Sequenzenprotokolle im Anhang). Zudem werden in allen drei Filmbiographien Abspanne genutzt, um dem Publikum über die Handlung des Films hinausgehende Informationen zu liefern. Der Abspann der Filmbiographie *Colette* (2018) schildert persönliche und berufliche Errungenschaften der französischen Schriftstellerin (vgl. Westmoreland 2018: 100'04''-100'15''). Der darauffolgende Text beschreibt den Urheberstreit um Colettes *Claudine*-Romane ihre Entwicklung zur „berühmtesten Autorin der französischen Literaturgeschichte“ (vgl. ebd.: 100'16''-100'22''). Der eingeblendete Text wird nicht nur musikalisch untermalt, sondern auch durch Portraitfotos der *Autorin* ergänzt. Die Fotos zeigen Colette bei verschiedenen Tätigkeiten (beim Schreiben oder Tanzen auf der Bühne) und sollen eine vermeintlich akkurate Wiedergabe wahrer Begebenheiten im Film belegen.

8. Fazit

Der mit klassischer Musik untermalte Abspann des Films *Becoming Jane* (2007) fasst das Werk und Wirken der weltberühmten englischen *Autorin* zusammen (vgl. Jarrold 2007: 110‘14‘‘-110‘21‘‘). Er liefert auch Informationen über Tom Lefroys beruflichen Werdegang nach seiner Begegnung mit Jane Austen, über sein späteres Familienleben und über den Familienstand Jane und Cassandra Austens (vgl. Jarrold 2007: 110‘28‘‘-110‘34‘‘). Es werden keine weiteren biographischen Daten aus dem Leben Jane Austens genannt.

Neben visuellen Zeichen (wie zum Beispiel erklärenden Zwischentiteln) kommen in den untersuchten *Biopics* auch über den auditiven Informationskanal erfolgte Erzähltechniken zum Einsatz, wie etwa die Vertonung literarischer Texte mittels *Voice-Over* (bzw. Tonaufnahme einer Stimme). In der literarhistorischen Filmbiographie *Colette* (2018) von Wash Westmoreland dient die *Voice-Over*-Technik dem Vertonen von Briefen, Manuskripten und Romanen. Die am häufigsten vertonte, von Hauptdarstellerin Keira Knightley vorgetragene, Textpassage ist das erste Kapitel des Romans *Claudine à l'école* (1900). In diesem Kapitel stellt sich die Protagonistin dem Leser bzw. der Leserin vor und gewährt Einblick in ihr Leben als junges, freches und ihren Altersgenossen intellektuell überlegenen Schulmädchens. Im Film *Mary Shelley* (2018) von Haifaa Al Mansour werden Auszüge aus dem weltberühmten Schauerroman *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* (1818) dem Zuseher bzw. der Zuseherin mittels *Voice-Over* vermittelt (vgl. dazu Untersuchungsergebnisse und Sequenzenprotokoll). Auch zahlreiche Gedichte Percy Bysshe Shelleys werden mit Hilfe dieser Technik einem breiten Publikum zugänglich gemacht. Darüber hinaus wird die *Voice-Over*-Technik eingesetzt, um Hintergrundinformationen zu bestimmten Bildfolgen zu liefern und Zeitsprünge nachvollziehbar zu machen. In der vierten Sequenz des Films beispielsweise wird Mary Shelley von ihrem Vater nach Schottland geschickt (vgl. Al Mansour 2017: 08‘16‘‘-09‘45‘‘). Während Mary in der Postkutsche zur Familie Baxter fährt und deprimiert aus dem Fenster blickt, ertönt im Hintergrund die Stimme ihres Vaters bzw. die mittels *Voice-Over* wiedergegebenen Figurenrede, in welcher die Beweggründe für diesen Entschluss dargelegt werden (vgl. Al-Mansour 2017: 08‘22‘‘-08‘50‘‘). Im *Biopic Becoming Jane* wird die Technik des *Voice-Overs* eingesetzt, um Überlegungen und Gedankenabfolgen der *Autorin* abzubilden und eine Verbindung zwischen dem Haupthandlungsstrang - die vermeintliche Vorgeschichte zur Entstehung von *Pride and Prejudice* - und den Nebenhandlungen des Filmes zu erzeugen. Dies ist beispielsweise in der Sequenz Nr. 40 (104‘20‘‘-104‘52‘‘) der Fall, als Jane an dem besagten Roman schreibt und das erste Kapitel mittels *Voice-Over* (bzw. durch die Wiedergabe

der Hauptdarstellerin Anne Hathaway) vertont wird und parallel zur Tonspur mehrere Bild- und Handlungsabläufe aufeinanderfolgen.

U2: *Durch welche Eigenschaften zeichnet sich die Autorin im jeweils untersuchten Biopic aus und warum machen sie die Protagonistin zur Heldin?*

Wie bereits in Kap. 4.3. Erzähltechniken des Biopics) erwähnt, tendieren literarhistorische Filmbiographien mitunter zu einer ästhetisierenden, oberflächlichen und im Extremfall verzerrten Darstellung literarhistorischer Personen und Ereignisse (vgl. Nieberle 2008: 27). Nicht selten bedienen sie sich aus dramaturgischen Gründen anhaltender Mythen und Anknöten über Künstlerfiguren und tragen zu deren Aufrechterhaltung bei (vgl. ebd.: 115). Autorfiguren werden als rebellisch, impulsiv, emotional oder wahnsinnig dargestellt (vgl. ebd.). Mit diesen sich durch extreme Eigenschaften und nicht selten stereotyp dargestellten Autorfiguren konstruiert das *Biopic*, wie bereits in Kap. 3 erwähnt, unterschiedliche Modelle von *Autorschaft*, die wiederum an bestimmte Rahmenbedingungen für das Ideenfinden und Schreiben gebunden sind bzw. mit solchen assoziiert werden (vgl. Nieberle 2004: 115). Die *Biopics Colette, Mary Shelley* und *Becoming Jane* erschaffen ein bestimmtes Konzept weiblichen Schreibens und weiblicher *Autorschaft*. Wie die Ergebnisse der Filmanalyse zeigen, wird das Motiv des Schreibens durch spezifische Erzähltechniken realisiert (siehe Beantwortung der Untersuchungsfrage U5). Inhaltlich ist das Motiv des Schreibens an Themen wie Armut, Existenzangst, Selbstverwirklichung und Urhebererschaft gekoppelt.

Wie die Ergebnisse der Figurenanalyse nach Eder (2014) wiederum deutlich machen, wird die Protagonistin des *Biopics Colette* als pflichtbewusste und disziplinierte Auftragschreiberin und Schriftstellerin dargestellt (vgl. dazu Kap. 7.1.). Darüber hinaus ist sie eine ehrliche, aufrichtige Ehefrau und Freundin. Neben Natürlichkeit, Bescheidenheit und Fleiß zeichnet sich Colette auch durch Kreativität und Wandlungsfähigkeit aus. Sie ist nicht nur eine begnadete Geschichtenerzählerin, sondern auch eine talentierte und charismatische Varieté-Künstlerin, die Zuseherinnen und Zuseher in ihren Bann zieht. Herausragende Talente und Begabungen wie diese sind nach Eder (2004: 471) charakteristische Eigenschaften eines Filmhelden bzw. einer Filmheldin. Auch verkörpert die Heldenfigur laut Eder (vgl. ebd.) häufig eine klare Werthaltung, was auch auf die Protagonistin der untersuchten Filmbiographie zutrifft. Colette steht für Werte wie Vertrauen Ehrlichkeit, Vertrauen und Freiheit ein. Sie toleriert die

Eskapaden ihres Ehemannes, unter der Bedingung, dass er keine Geheimnisse mehr vor ihr hütet (vgl. Sequenzenprotokoll, Sequenz Nr. 6: 17'55''-23'05''). Ihr Bedürfnis nach Freiheit und Selbstverwirklichung bringt sie jedoch dazu, Willys Forderung nach einem neuen Manuskript bzw. einer Fortsetzung der *Claudine*-Romane, nicht nachzugehen, sondern stattdessen als Variété-Künstlerin auf Tournee zu gehen. Als Willy die Rechte an den *Claudine*-Romanen an seinen Verleger Ollendorff verkauft, beweist Colette Rückgrat. Sie bricht ihre Tournee ab, stellt Willy zu Rede, macht ihm die Folgeschwere seiner Tat bewusst und trennt sich von ihm (vgl. Westmoreland 2018: 94'08''-94'44'').

Wie die Ergebnisse der Figurenanalyse in Kap. 7.2. zeigen, wird Mary Shelley als wissbegierig, emotional und rebellisch dargestellt. Sie ist belesen und setzt sich mit anspruchsvollen Werken unterschiedlicher literarischer Gattungen auseinander (vgl. dazu Sequenzenprotokoll, Sequenz Nr. 1: 01'33''-04'59''). Neben Schauergeschichten und Gedichten liest sie auch die politischen Werke ihrer Eltern, der Philosophen Mary Wollstonecraft und William Godwin.

Die Protagonistin des *Biopics* ist gleichzeitig auch dessen Heldin, da sie gemäß Eder (2004: 470-471) nicht nur im Fokus des Geschehens steht und die Handlung vorantreibt, sondern auch eine moralisierende Funktion hat. Als moralische Instanz tritt der Filmheld bzw. die Filmheldin für eine bestimmte Wertvorstellung ein, welche er bzw. sie die gesamte Handlung hinweg zu verteidigen und aufrechtzuerhalten versucht (vgl. ebd.: 471). Mary Shelley tritt als Verfechterin von Freiheit und Gleichberechtigung auf. Sie vertritt eine liberale und (zu ihren Lebzeiten) moderne Weltanschauung, gemäß welcher jeder Mensch – unabhängig von Geschlecht und Status – frei über die Gestaltung seines Privat- und Berufslebens entscheiden soll (vgl. Al Mansour 2017: 53'53''-54'07''). Mary setzt sich besonders für die Anerkennung der Frau als mündige und eigenständige Erwerbstätige für die Gleichstellung von *Autorinnen* mit männlichen Kollegen ein (vgl. ebd.: 94'00''-98'11'').

Eine rebellische, emotionale und von inneren Impulsen getriebene Autorfigur wie Mary Shelley entspricht der für die literarhistorische Filmbiographie typischen Figurendarstellung (vgl. Nieberle 2004: 115).

Weitere für eine Filmheldin typische Eigenschaften sind außerordentliche Talente und Begabungen (vgl. Eder 2004: 471). Auch über diese Merkmale verfügt die Protagonistin Mary Shelley. Sie besitzt eine schnelle Auffassungsgabe und ein großes sprachliches Talent. So arbeitet sie beispielsweise an fremdsprachigen Texten und Übersetzungen (vgl.

Sequenzenprotokoll, Sequenz Nr. 21: 45‘19‘‘-51‘19‘‘). Ein wesentliches Merkmal der gerade erst 21-jährigen Protagonistin ist ihr schriftstellerisches Talent und die Veröffentlichung ihres, nach etlichen Schicksalsschlägen und unter prekären Lebensverhältnissen entstandenes Erstlingswerk *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* (1818). Eine weitere Eigenschaft, durch die sich die Filmfigur auszeichnet, ist Mut. Als ihre Urheberschaft an *Frankenstein* von Percy Shelleys Verleger in Frage gestellt wird, setzt sie sich zur Wehr und führt diesem vor Augen, die Geschichte im Manuskript nicht nach Kriterien wie Ideenreichtum und Originalität gelesen, sondern lediglich nach dem Geschlecht und Alters der Verfasserin gelesen und entsprechend beurteilt zu haben (vgl. Al Mansour 2017: 94‘46‘‘-95‘13‘‘).

Die Protagonistin des *Biopics Becoming Jane* (2007) von Julian Jarrold ist emphatisch, humorvoll und schlagfertig (vgl. dazu Kap. F). Ihr Auftreten ist natürlich, ihr Wesen meist wohlwollend und ihre Handlungen spontan (vgl. Sequenzenprotokoll, Sequenz Nr. 11: 27‘28‘‘-32‘08‘‘). Sie ist neugierig, an anderen Menschen interessiert und daher auch eine ausgezeichnete Beobachterin (vgl. Sequenzenprotokoll, Sequenz Nr. 16: 48‘34‘‘-49‘48‘‘). Typisch für die literarhistorische Filmbiographie ist die *Autorin* – als Protagonistin und Heldin des Filmes – unangepasst, rebellisch und unkonventionell (vgl. Nieberle 2004: 115). Sie hält nur wenig von dem Prinzip des *decorums* und den ihr als junge, unverheiratete Frau auferlegten Anstandsregeln. Aus diesem Grund bricht sie häufig mit Konventionen und Erwartungen ihres familiären und sozialen Umfeldes. Ähnlich wie die beiden Protagonistinnen Colette und Mary Shelley lässt sich auch die Filmfigur Jane Austen als aufmüpfig, mutig und aufrichtig beschreiben. Sie vertritt ebenfalls Werte wie Freiheit und Gleichheit und kämpft um Unabhängigkeit und Anerkennung als Schriftstellerin (vgl. Sequenz Nr. 15: 42‘20‘‘-48‘33‘‘). Die Protagonistin Jane Austen ist insofern auch die Heldin des Films, als sie sowohl als moralische Instanz in Erscheinung tritt und andere auf Ungerechtigkeiten, Vorurteile und Fehleinschätzungen aufmerksam macht. Darüber hinaus verfügt sie über lobenswerte Eigenschaften wie Anteilnahme, Mitgefühl und Hilfsbereitschaft (vgl. Jarrold 2007: 79‘49‘‘-81‘50‘‘). Nicht zuletzt Jane Austens Talent als Geschichtenerzählerin, ihr Humor und ihre Beobachtungsgabe machen sie gemäß Eder (2004: 471) zu einer mit rühmenswerten Eigenschaften und Talenten ausgestatteten Filmfigur und -heldin. Untermauert wird Jane Austens Status als Heldin und Gallionsfigur in der Abschlusszene des Films, in der sie zwar weiterhin um die Aufrechterhaltung ihrer Anonymität bemüht ist, aber von Leserinnen und

Lesern erkannt und flehend um eine Lesung aus ihrem, bereits zu Lebzeiten, hochgefeierten Roman *Pride and Prejudice* gebeten wird (vgl. Jarrold 2007: 104‘53‘‘-110‘13‘‘).

Wie in Kap 4.3. (Erzähltechniken des *Biopics*) festgehalten, bedient sich die literarhistorische Filmbiographie bestimmter Techniken und Stilmittel, um die Autorfigur - ihre Eigenschaften und Handlungen - zu inszenieren (vgl. Nieberle 2020: 30). Ein typisches Gestaltungsprinzip des *Biopics* ist, wie bereits erwähnt, die „Ästhetik des Ähnlichen“ (vgl. ebd.). Schauspieler und Schauspielerinnen verkörpern historische Persönlichkeiten im Idealfall so, dass sie diesen nicht nur optisch ähneln, sondern auch deren Charakterzüge authentisch wiedergeben (vgl. ebd.). Um Ähnlichkeiten zwischen historischer Person und biographischer Figur um Film zu erzeugen, wird auf dem Film vorangegangene Medien (beispielsweise Bio- oder Autobiographien) als Ressourcen zurückgegriffen (vgl. ebd.). Kostüme und Requisiten werden so gewählt, dass sie ein authentisch wirkendes Geschichtsbild erzeugen und Erinnerungen an berühmte Persönlichkeiten aktivieren (vgl. ebd.).

U3: *Werden Konflikte, die das Schreiben und Publizieren als Frau erschweren oder verhindern, im jeweiligen Biopic thematisiert? Wenn ja, welche Figuren verkörpern diese Konflikte?*

Wie bereits erwähnt, sind Konflikte häufige Themen der in *Biopics* dargestellten Lebensgeschichten (vgl. Taylor 2002: 114). Die Handlung eines *Biopics* wird in der Regel durch einen Konflikt in Gang gesetzt und am Ende der Geschichte aufgelöst (vgl. ebd.). Da Filmfiguren als Handlungs- und Motivträger fungieren, repräsentieren sie auch häufig auch Konflikte (vgl. Brüssel 2014: 44). Als Motivträger tragen sie dazu bei, dass die Handlung (bzw. die im Film *erzählte Geschichte*) vorangetrieben wird (vgl. ebd.). Wie bereits in Kap. 4.3. (Erzähltechniken des *Biopics*) angeführt, werden Konflikte von Protagonisten und Antagonisten ausgetragen (vgl. Eder 2004: 499). Häufig stehen dem Protagonisten bzw. der Protagonistin mehrere Antagonisten gegenüber (vgl. ebd.). Wie bereits erwähnt, sind die im Film dargestellten Konflikte meist einfach strukturiert und leicht nachvollziehbar (vgl. ebd.). Damit ermöglichen sie dem Zuseher bzw. der Zuseherin, die Position der einzelnen Figuren und deren Funktion innerhalb der Handlung (Protagonist, Gegenspieler, Nebenfigur als Helfer, etc.) zu verstehen.

Im *Biopic Colette* steht der Konflikt zwischen den beiden Hauptfiguren, der angehenden *Autorin* Sidonie-Gabrielle Colette und dem Schriftsteller und Musikkritiker Henry Gauthiers-

Villars, auch Willy genannt, im Mittelpunkt der Handlung. Nach der Hochzeit Colettes und Willys entwickelt sich das Verhältnis der beiden Figuren zu einer toxischen Beziehung, die von einer gegenseitigen Abhängigkeit überschattet wird. Eine solche Figurenkonstellation ist nach Eder (2004: 502) typisch: Beziehungen und Interaktionen zwischen Figuren bewegen sich stets zwischen Anziehung und Ablehnung, Harmonie oder Disharmonie.

Als der umschweifende Lebensstil Willys ihn nahezu in den wirtschaftlichen Ruin treibt, überredet er Colette, ihre Kindheitserinnerungen niederzuschreiben, um diese seinem Verleger Ollendorff als Romanmanuskript vorzulegen (vgl. Westmoreland 2018: 23‘06“-30‘01“). Als sich der später unter seinem Namen veröffentlichte Roman *Claudine à l'école* (1900) als Kassenschlager herausstellt, zwingt er seine Frau und Auftragsschreiberin dazu, in kürzester Zeit eine Fortsetzung abzuliefern. Nur ein Jahr nach dem Erscheinen von *Claudine à l'école* wird der zweite Teil der Romanreihe, *Claudine à Paris* herausgebracht und insbesondere von jungen Frauen mit Begeisterung gelesen (vgl. ebd.: 0‘46‘20“). Auch der dritte Teil der Reihe *Claudine en ménage* wird auf Drängen Willys und unter seiner strengen Überwachung geschrieben. Willy, der selbst keine Romane schreiben kann und will, ist abhängig von der talentierten Colette. Aus Angst, an den Erfolg von *Claudine à l'école* nicht anknüpfen zu können, zwingt er seine Frau dazu, in möglichst kurzer Zeit weitere Geschichten zu schreiben (vgl. Westmoreland 2018: 104‘35“-104‘41“). Er sperrt Colette in ein Zimmer ein und droht ihr, dieses erst verlassen zu können, sobald sie mehrere geschriebene Seiten vorweisen könne (vgl. ebd.).

Obwohl Willy anfänglich zu Colettes Entwicklung als Geschichtenerzähler beiträgt, steuert und kontrolliert er ihre Entfaltung als solche (vgl. ebd.). Den Erstentwurf zu *Claudine à l'école* etwa bekrittelt er als „*too feminine*“ (vgl. Westmoreland 2018: 98‘28“). Erst als Colette sich von Willy scheiden lässt, kann sie sich künstlerisch weiterentwickeln (vgl. ebd.: 90‘57“-97‘26“). Der erste, unter ihrem Namen erschienene Roman ist *La Vagabonde* (2010), in welchem sie Einblick in ihr neues Leben als Variété-Künstlerin, in ihre Gefühlswelt und in die nach der Trennung von Willy zu verarbeitenden Traumata gewährt. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Filmbiographie *Colette* Probleme wie Geldnot, Existenzangst, Leistungsdruck und Urheberchaft und die damit eiergehenden, in erster Linie die beiden Hauptfiguren einbeziehende Konflikte, behandelt. Die genannten Probleme werden, der typischen Handlungsstruktur des *Biopics* entsprechend (vgl. Taylor 2002: 114), am Ende aufgelöst: die Protagonistin und Heldin erlangt ihre persönliche, geistige und künstlerische

Unabhängigkeit und wird eine der berühmtesten Schriftstellerinnen Frankreichs (vgl. vgl. Westmoreland 2018: 99'39''-100'33'').

Das *Biopic Mary Shelley* (2017) von Haifaa al Mansour behandelt unterschiedliche Probleme und Konflikte, welche von verschiedenen Haupt- und Nebenfiguren verkörpert werden. Ein zentrales, konfliktbehaftetes Thema ist die Beziehung Mary Shelleys zu ihrem Vater, dem Schriftsteller und Philosophen William Godwin. Godwin ist emotional distanziert und stellt hohe Anforderungen an seine Tochter, die sich bereits in jungen Jahren als Geschichtenerzählerin versucht. Er bezeichnet ihre Arbeiten als amateurhaft (vgl. Al Mansour 2017: 08'16''-09'45''). Das Verhältnis zu ihrem Vater wird noch schwieriger, als sich Mary in den jungen Dichter Percy Bysshe Shelley verliebt. Godwin hegt zunächst großen Respekt für den Dichter, der eine ähnlich Weltansicht vertritt, wie er selbst. Als sich jedoch herausstellt, dass Percy verheiratet ist, seine Familie verlassen und nun Mary Avancen macht, bricht Godwin mit seiner Tochter und deren Geliebten (vgl. ebd.: 33'14''-37'47''). Der Konflikt zwischen Mary und ihrem Vater wird am Ende des *Biopics* aufgelöst, kurz nachdem die Erstauflage Marys Romans *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* (1818) erscheint. Diese Ausgabe widmet Mary, welche namentlich nicht angeführt wird, ihrem Vater (vgl. ebd.: 99'16''-99'46''). Nach der Veröffentlichung von *Frankenstein* lädt Godwin zu einer Feier in seiner Buchhandlung und würdigt Marys Arbeit in einer Ansprache als „(...) *one of the most original publications of our age*“ (vgl. ebd.: 104'04''-104'07''). Die Auflösung dieses Konfliktes wird auch in der Abschlusszene des Films verdeutlicht, als Mary mit ihrem Kind an der Buchhandlung ihres Vaters vorbeispaziert und dieser eine neue Auflage des Romans, diesmal unter ihrem Namen veröffentlicht, in die Auslage stellt und ihr wohlwollend zunickt (vgl. ebd.: 105'44''-107'55'').

Ein weiterer Konflikt prägt das Verhältnis der beiden Hauptfiguren Mary und Percy Bysshe Shelley. Die instabile Beziehung der beiden ist von Auseinandersetzungen, Vertrauensbrüchen und Schicksalsschlägen (etwa den Tod ihres ersten gemeinsamen Kindes) geprägt. Auch auf diese konfliktreiche Beziehung trifft die von Eder (2004: 502) skizzierte Figurenkonstellation im Film zu, da sie von entgegengesetzten Gemütszuständen beeinflusst wird und sich durch einen ständigen Wechsel von Anziehung und Ablehnung beschreiben lässt. Ein wiederkehrender Konflikt zwischen den beiden Figuren spitzt sich zu, nachdem in Sequenz Nr. 21 (45'19''-51'19'') die Nebenfigur Thomas Hogg eingeführt wird. Der Schriftsteller und Studienkollege Shelleys macht Mary Avancen, woraufhin Percy seiner Partnerin zu verstehen

gibt, nichts gegen eine solche Liaison einzuwenden zu haben, da Mary frei sei und selbst entscheiden könne, mit wem sie welche Art von Beziehung pflege (vgl. Sequenzenprotokoll, Sequenz Nr. 22: 51‘20‘‘-56‘38‘‘). Als Mary erwidert, an einer solchen Beziehung kein Interesse zu haben und monogam leben zu wollen, wird sie von Percy als Heuchlerin beschimpft (vgl. ebd.). Wie bereits in Anlehnung an Eder (2004: 499) angemerkt, dienen Konflikte auch dazu, Figuren, deren Eigenschaften und Funktionen erkennen und bewerten zu können. Die besagte Szene macht deutlich, dass Mary und Percy hinsichtlich Liebe und Ehe unterschiedliche Meinungen vertreten und sich vom jeweils anderen missverstanden fühlen. Wie bereits erwähnt, bieten Konflikte Orientierungshilfe bei der Einschätzung bzw. -ordnung von Figuren und deren Positionen (vgl. ebd.). In Konfliktsituationen wie der beschriebenen Szene, werden zudem typische Merkmale der Figuren, deren Charakterzüge und Weltanschauungen, deutlich (vgl. ebd.).

Darüber hinaus wirken sich Konflikte auf die Handlung und Dramatisierung eines Films aus (vgl. Eder 2004: 499), was auch in der literarhistorischen Filmbiographie *Mary Shelley* zu beobachten ist. Der erwähnte, sich langsam anbahnende, Konflikt zwischen Mary und Percy Shelley treibt die Handlung voran und steigert die Spannung. Erzähltechnisch und dramaturgisch folgen auf Szenen, in denen Konflikte ausgetragen werden, Szenen des Schreibens und Sinnierens: Mary verarbeitet Probleme wie Verluste, Vertrauensbrüche und vor allem Einsamkeit in ihrem Entwurf zum Roman *Frankenstein, or, The Modern Prometheus*. Mit der Veröffentlichung des Romans am Ende des Films werden auch die bestehenden Konflikte gelöst: nach vielen Jahren der Armut, Heimatlosigkeit und des Verzichts gelingt Mary der Durchbruch als *Autorin*, die sowohl von ihrem Partner Percy B. Shelley als auch von ihrem Vater William Godwin endlich den ihr zustehenden Respekt erhält und mit beiden Frieden schließt.

Das *Biopic Becoming Jane* thematisiert zahlreiche gesellschaftliche bzw. soziale und persönliche Konflikte, in welche die Protagonistin Jane Austen verwickelt ist. Ein wesentlicher Konflikt, der sich wie ein roter Faden durch die gesamte Handlung des Films zieht, ist das Konzept des *decorums* bzw. des gesellschaftlichen Anstands. Dabei handelt es sich um einen Verhaltenscodex, der Sittlichkeit und gute Manieren vorschreibt und das gesellschaftliche Leben bestimmt. Die Hauptfigur und Heldin des Films ist aufmüpfig und schlagfertig und bricht daher häufig mit gesellschaftlichen Konventionen und dem zu Jane Austens Lebzeiten herrschenden Frauenbild. So scheut sie nicht davor zurück, Menschen höheren Ranges zu

widersprechen, wenn diese im Unrecht sind, sich beispielsweise abwertend und herablassend zu ihrer Familie und damit ihrer Herkunft äußern. Insbesondere Vorurteilen gegenüber Frauen setzt sich Jane vehement zu Wehr, was immer wieder zu Konflikten führt. So wehrt sie sich auch gegen Benjamin Langlois, den mächtigen Richter. Bei ihrem Besuch in London macht Jane eine ironische Aussage, die bei dem Richter Entsetzen hervorruft (vgl. Sequenzenprotokoll, Sequenz Nr. 21: 62'50''-65'00''). Er betrachtet Janes Humor als Beleidigung (vgl. ebd.). Jane widerspricht diesem autoritären Mann und erklärt ihm, dass Ironie immer einen Wahrheitsgehalt habe und hilfreich sei, um unangenehme und schwer akzeptierbare Umstände zu äußern und dennoch Gehör zu finden (vgl. Jarrold 2007: 63'48''-64'07''). Als Langlois erfährt, dass Jane *Autorin* ist und, dass es zunehmend erfolgreiche und finanzielle *Autorinnen*, darunter Ann Radcliffe gibt, zeigt er völliges Unverständnis (vgl. ebd.: 64'15''-64'56''). Die Nebenfigur Langlois verkörpert soziale Konflikte wie zum Beispiel soziale Missstände und Klassenunterschiede.

Diese Szene ist nur ein Beispiel für die diversen Generationskonflikte, die sowohl im *Biopic Becoming Jane*, als auch in *Mary Shelley* thematisiert werden.

Ein weiterer, in *Becoming Jane* behandelte Generationskonflikt ist jener zwischen der Protagonistin und ihrer Mutter Cassandra Leigh Austen. Die Nebenfigur Cassandra Leigh Austen verkörpert eine Generation, die für Werte wie Vernunft, Fleiß und Genügsamkeit einsteht und eine klare Vorstellung von Frauen- und Männerrollen hat. Gemäß dieser Werthaltung gelten für beide Geschlechter die Verhaltensregeln des *social decorums*.

Bereits zu Beginn des Films werden die Differenzen zwischen den beiden Charakteren deutlich: Cassandra Leigh-Austen möchte ihre Tochter um jeden Preis verheiraten und arrangiert ein Treffen mit der Adelligen Lady Gresham und deren Neffen Mr. Wisley (vgl. Sequenzenprotokoll, Sequenz Nr. 2: 03'47''-05'25''). Jane wehrt sich gegen die Verknüpfungsversuche ihrer Mutter, was immer wieder zu Auseinandersetzungen zwischen den beiden führt. Als Jane den Heiratsantrag Mr. Wisleys ablehnt, erreicht der Konflikt zwischen den beiden Frauen einen Höhepunkt (vgl. Sequenzenprotokoll, Sequenz Nr. 15: 42'20''-48'33''). Ausgelöst wird der Konflikt zwischen der Protagonistin und der Nebenfigur Cassandra Leigh Austen unter anderem durch Janes Wunsch, sich von ihrer Familie zu emanzipieren und als Schriftstellerin ihren Lebensunterhalt zu bestreiten (vgl. ebd.). Wie bereits erwähnt, verkörpern die beiden Figuren zwei völlig konträre bzw. entgegengesetzte Weltanschauungen, was Konflikte hervorruft, welche wiederum die Handlung vorantreiben und

die Spannung steigern. Das Verhältnis der beiden Figuren ist gemäß Eder (2004: 502) von sich abwechselnder Harmonie und Disharmonie geprägt. Nach der missglückten Flucht mit Tom Lefroy entschuldigt sich Jane bei ihrer Mutter für ihr widerspenstiges Verhalten und die beiden Figuren nähern sich wieder an.

Konfliktreich gestaltet sich auch die Beziehung Jane Austens zu Lady Gresham, einer betagten Nebenfigur, die sich u.a. durch strenges, autoritäres Auftreten und Verhalten beschreiben lässt und damit einen starken Kontrast zur jugendlichen, freundlichen Hauptfigur bildet. Dass Jane den Heiratsantrag ihres Neffen ablehnt, sieht sie als Affront gegen ihre Familie und ihren gesellschaftlichen Rang (vgl. Jarrold 2007: 57'30''-57'52''). Sie fordert Jane auf, ihren eigenen Stolz zu überwinden und Mr. Wisleys Angebot anzunehmen, da er ein ehrenwerter Mann bzw. Gentleman sei (vgl. ebd.). Eine weitere Ursache für Auseinandersetzungen zwischen den beiden Figuren ist Janes offene und direkte Art (vgl. ebd.). Die Protagonistin nimmt sich kein Blatt vor den Mund, was in ihrem Gegenüber nicht selten Unverständnis und Missgunst hervorruft (vgl. Jarrold 2007: 44'15''-44'24''; 57'30''-57'52''). Dass Jane eine klare Werthaltung vertritt und nicht aus rein ökonomischen Gründen heiraten möchte, missfällt Lady Gresham ebenso wie die Tatsache, dass sie in Gesprächen oftmals widerspricht, zu ihrer eigenen Meinung steht und mit diesem Verhalten mit den Regeln des *decorums* bricht (vgl. ebd.: 57'30''-57'52''). Eigenständiges Denken gehöre sich für eine junge Frau nicht, meint Lady Gresham (vgl. ebd.). Mit dieser Einstellung stellt sie einen Gegenpol zur Protagonistin Austen dar.

Ein wesentlicher, gemäß Eder (vgl. Eder 2004: 499) die Handlung in Gang setzender und vorantreibender, Konflikt ist die anfängliche Antipathie zwischen den beiden Protagonisten Jane Austen und Thomas Langlois Lefroy. Lefroy wird zu Beginn des Films als ein der Protagonistin gegensätzlicher Charakter dargestellt, als überheblich, selbstgefällig und arrogant (vgl. Jarrold 2007: 15'47''-15'56''). Das erste Kennenlernen der beiden entwickelt sich zu einem Wortgefecht über Literatur und *Autorschaft*. Jane wirft Tom vor, Vorurteile gegenüber als Schriftstellerinnen tätige Frauen zu haben und diese als ihren männlichen Kollegen hinsichtlich Intelligenz und Ideenreichtum unterlegen zu sehen (vgl. Sequenzenprotokoll, Sequenz Nr. 8: 19'13''-23'08''). Nur kurze Zeit später kommt es zu einer weiteren Auseinandersetzung zwischen den beiden: bei einem Ball in der Nachbarschaft bittet Lefroy Jane um einen Tanz, woraufhin sie sich über seine Abgehobenheit und seine Vorurteile

gegenüber dem Leben auf dem Land lustig macht (vgl. Jarrold 2007: 23‘09‘‘-26‘52‘‘). Lefroy erwidert, dass in Wahrheit Jane diejenige sei, die sich ihrem sozialen Umfeld gegenüber intellektuell überlegen fühle und bringt die Protagonistin damit in Rage (vgl. Jarrold 2007: 26‘54‘‘-27‘04‘‘). Die Entrüstung über Lefroys Verhalten verarbeitet die Protagonistin kurze Zeit später in ihrem Romanentwurf *First Impressions* (vgl. Jarrold 2007: 26‘54‘‘-27‘04‘‘). Der Konflikt zwischen den beiden Figuren treibt nicht nur die Handlung voran, sondern liefert auch eine scheinbare Erklärung zur Entstehung des Romans *Pride and Prejudice* (1813). Ähnlich wie in *Colette* (2018) und *Mary Shelley* (2017) ist die Beziehung der beiden Protagonisten entweder von gegenseitiger Ablehnung oder Anziehung geprägt. Wie in Kap. 4.3. und in Anlehnung an Eder (2004: 502) festgehalten, bewegen sich Figurenkonstellationen im Film häufig zwischen zwei Polen und sind von gegensätzlichen Gemütszuständen geprägt, nicht zuletzt, um Spannung zu erzeugen oder zu steigern. Eine solche Figurenkonstellation lässt sich in allen drei untersuchten literarhistorischen Filmbiographien beobachten.

U4: *Welche Werke der Schriftstellerin finden im Film Beachtung und welcher Techniken bedient sich der Film, um Textinhalte zu visualisieren und/oder hörbar zu machen?*

Ein wesentliches Merkmal literarhistorischer Filmbiographien ist, dass die Entstehung eines schriftstellerischen Werkes im Mittelpunkt der Handlung steht (vgl. Nieberle 2020: 34). Wie bereits in Kap. 4.3. Erzähltechniken des Biopics) festgestellt, können die im Film vermittelten Hintergrundinformation dazu beitragen, dass literarische Texte neu rezipiert, interpretiert und verstanden werden (vgl. ebd.).

Wie bereits in Kap. 7.1 festgehalten, steht in der literarhistorischen Filmbiographie *Colette* die Entstehung der zwischen 1900 und 1904 entstandenen Romanreihe *Claudine* im Mittelpunkt der Handlung. Colettes erster, zunächst unter dem Namen Willys veröffentlichter, Roman *Claudine à l'école* (1900) schildert die Erlebnisse eines 15-jährigen Mädchens aus dem französischen Dorf Montigy. Der nach Engler (1968: 25) autobiographisch geprägten Roman ist, wie seine Fortsetzer, in Ich-Form geschrieben und beschreibt die Erfahrungen eines rebellischen Schulmädchens, das sich gegen Autoritäten auflehnt und dafür von ihren Kommilitonen verehrt wie gefürchtet wird. Die Handlung wird durch die Ankunft einer neuen Direktorin und deren Assistentin in den Gang gesetzt. Die Spannung steigt, als Claudine Gefühle für die Assistentin, Mademoiselle Aimée, entwickelt (vgl. Colette 2001/1900: 5-7, 11-

12). Die 19-jährige Lehrerin scheint Colettes Gefühle zu erwidern, doch bricht den Kontakt aus Schuldgefühl ab. Colette fühlt sich missverstanden und verstoßen und macht daraufhin der jungen Lehrerin das Leben schwer. Der Roman endet damit, dass Colette trotz aller Widrigkeiten - und Unruhen in der Schule – die Abschlussprüfungen besteht, das Schuljahr erfolgreich beendet und die Einweihung des neuen Schulgebäudes feiert.

Colettes Erstlingswerk *Claudine à l'école* findet bereits in der siebten Sequenz des Films (23'06''-30'01'') Beachtung. In der besagten Sequenz wird die Entstehung des Romans geschildert: Colette wird von Willy dazu überredet, ihre Kindheitserinnerungen zu Papier zu bringen, damit er möglichst schnell ein neuen Roman auf den Markt bringen könne (vgl. ebd.). Wie bereits in Kap. 7.1. Colette (2018)) bemerkt, wird in der besagten Sequenz, die Colette im Schreibfluss darstellt, aus dem ersten Kapitel des Romans zitiert. In diesem stellt sich die Protagonistin und Ich-Erzählerin vor, beschreibt ihre Heimat und ihre Lebensumstände (vgl. Colette 2001/1900: 1-2). Die ersten, im Film zitierten Passagen aus *Claudine à l'école* beinhalten eine Beschreibung der Figur und der Umgebung, in der sie aufwächst. Wie bereits erwähnt, handelt es sich hier um stilistisch leicht veränderte und gekürzte Zitate, die im *Voice-Over* wiedergegeben werden. Während die Protagonistin und *Autorin* beim Schreiben abgebildet wird, ertönt eine Tonaufnahme, in welcher die Hauptdarstellerin Keira Knightley aus dem Roman vorträgt bzw. diesen rezitiert (vgl. Westmoreland 2018: 26'49''-27'49''). Visualisiert und verbildlicht wird die besagte Passage aus dem Roman als Niederschrift in ein Schulheft. Der abgebildete Text wird mit Füllfeder geschrieben und nahezu zeitgleich zum *Voice-Over* auf Papier gebracht (vgl. ebd.). Die Vertonung des Textes durch Keira Knightley ist in englischer Sprache, das abgebildete Manuskript im französischen Original (vgl. ebd.).

Die Fortsetzung *Claudine à Paris* (1901) wird kurze Zeit später, in der zehnten Sequenz des Films erwähnt und zunächst als handschriftliches Manuskript abgebildet (vgl. Westmoreland 2018: 45'52''-46'10''). Colette schreibt die Geschichte mit großem Widerwillen und nur weil ihr Ehemann Willy mit seinem Verleger bereits eine Fortsetzung zu *Claudine à l'école* vereinbart hat. Im Gegensatz zum Erstlingswerk wird aus *Claudine à Paris* (1901) nicht mittels *Voice-Over* zitiert. Das Manuskript wird mittels Nahaufnahme in den Fokus der Erzählung gerückt, wodurch Details wie durchgestrichene Worte und Tintenflecken sichtbar werden (vgl. ebd.). Durch diese Details in der Materialität des Romanentwurfs entsteht der Eindruck, dass

Claudine à Paris der *Autorin* weitaus mehr Kraft abverlangt hat als der vorangegangene Roman. Auch hier handelt es sich um einen französischsprachigen Text. In der darauffolgenden Szene wird Colettes Geschichte als frisch gedrucktes und in eine Buchhandlung geliefertes Buch abgebildet, das von einem Verkäufer liebevoll im Schaufenster drapiert wird (vgl. ebd.: 46'09''-46'17''). Auch auf dem Umschlag des zweiten Romans ist Colette als *Autorin* und Urheberin nicht angeführt – der Roman erschien abermals unter dem Namen Willys, der bereits mit Colettes erstem Werk große Erfolge feierte.

Colettes dritter Roman *Claudine en ménage* wird ebenfalls sowohl als Manuskript als auch in Buchform abgebildet (vgl. ebd.: 55'03''-55'13''). Der Text wird als Manuskript abgebildet, das Colette unmittelbar nach einem traumatischen Erlebnis niederschreibt, um dieses zu verarbeiten. In dieser Szene wird keine Nahaufnahme des handschriftlichen Textes eingeblendet, sondern ein Bildausschnitt gewählt, der Colette beim Schreiben, umgeben von Büchern, abbildet. Diese Kameraeinstellung (die s.g. *Totale*) lässt – im Gegensatz zu den vorangegangenen Szenen - nur wenige Details und somit auch nicht den entstehenden Text bzw. dessen Materialität erkennen. Die Szene wird mit einem *Voice-Over* unterlegt, welches eine Schlüsselszene aus dem Roman *Claudine en ménage* wiedergibt und beschreibt, wie Claudine ihren Ehemann Renaud in flagranti mit ihrer Liebhaberin Rézi erwischt (vgl. Colette 2010/1903: 491). Die zuvor eingeblendete Szene, in der Willy Colette mit der amerikanischen Schriftstellerin Georgie Raoul-Duval erwischt, machen die Parallelen zwischen Colettes Leben und ihren Romangeschichten deutlich.

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Werken wird der dritte Roman Colettes nicht als ein in Schaufenstern präsentiertes Buch, sondern als in Flammen stehendes Druckwerk dargestellt. Wider Erwarten handelt es sich dabei nicht um eine Aktion von Leserinnen und Lesern, die so auf Colettes Geschichte über eine *Ménage-à-trois* reagieren, sondern um eine Taktik der beiden *Autoren* selbst: um zu verhindern, dass Georgie Raoul-Duvals Ehemann mit einer Pauschalzahlung an den Verleger Ollendorff den Umlauf dieses Buches stoppt, verbrennen sie die Erstexemplare und beschließen, Verlag zu wechseln und eine Neuauflage der Geschichte drucken zu lassen.

Die Entstehung Colettes Roman *La Vagabonde* (1910) wird am Ende des Films geschildert. Nach Colettes und Willys Trennung in Sequenz. Nr. 25 (90'57''-97'26'') erfolgt ein Zeitsprung: die Protagonistin ist inzwischen geschieden und als Varieté-Künstlerin auf

Tournee. Während sie sich auf einen Auftritt vorbereitet, findet sie in ihrem Reisekoffer ein Notizheft, welches den Exemplaren gleicht, in denen sie ihre inzwischen berühmten Geschichten über ein Mädchen namens Claudine niederschrieb. Sie setzt sich an den Tisch an die Garderobe und beginnt zu schreiben (vgl. Westmoreland 2018: 97‘27‘‘-97‘52‘‘). Es ertönt ein *Voice-Over* bzw. eine Tonaufnahme der Hauptdarstellerin Keira Knightley, die einen kurzen Auszug aus *La Vagabonde* (1910) vorträgt. Darin schildert die Ich-Erzählerin ihre Erlebnisse als Varieté-Künstlerin und die Schattenseiten des Künstlerlebens: Unbeständigkeit, Einsamkeit und finanzielle Nöte (vgl. Colette 2001/1910: 5-6, zit. nach Westmoreland 2018: 98‘36‘‘-98‘50‘‘). Als sich Colette kurze Zeit später auf den Weg zur Bühne begibt und dort von einem begeisterten Publikum und mit tobendem Applaus begrüßt wird, wird das besagte Zitat aus *La Vagabonde* (vgl. ebd.). fortgesetzt.

In der darauffolgenden Szene wird die autobiographische Erzählung als Neuerscheinung im Buchhandel abgebildet: Colettes erster, eigenständig bzw. ohne das Zutun Willys, geschriebener und unter ihren Namen veröffentlichter Roman wird in unterschiedlichen Ausgaben in einer Pariser Buchhandlung präsentiert (vgl. Westmoreland 2018: 99‘33‘‘-99‘37‘‘). Mit dieser Aufnahme, die Colettes Durchbruch als *Autorin* untermauert, endet die Handlung des Films.

Im *Biopic Mary Shelley* (2017) steht die Entstehungsgeschichte des Schauerromans *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* (1818) im Zentrum der Handlung. Zitate aus dem Roman werden sehr häufig eingesetzt: als Schriftzug bzw. *insert* eingeblendet oder als Tonaufnahme bzw. *Voice-Over* umgesetzt. Außerdem wird der Roman nicht nur innerhalb der Erzählung in etlichen Szenen zitiert, sondern auch in der Anfangs- und Schlusssequenz des Films. Auszüge aus Mary Shelleys Roman ziehen sich also wie ein roter Faden durch die Erzählung.

Wie in Kap. 7.2. *Mary Shelley* (2017)) ausführlich beschrieben, wird bereits im Vorspann ein Zitat aus *Frankenstein* eingeblendet (vgl. Al Mansour 2017: 1‘37‘‘-1‘39‘‘). Zeitgleich ertönt im Hintergrund das Geräusch eines kitzelnden Bleistiftes und es ertönt die Stimme einer jungen Frau (vgl. ebd.: 01‘40‘‘-01‘44‘‘). Es folgt ein Szenenwechsel: die junge Frau, deren Stimme bereits im Vorspann als *Voice-Over* zu vernehmen ist, sitzt an einem Grabstein, schreibt in ihr Notizbuch und murmelt vor sich hin (vgl. Al Mansour 2017: 01‘40‘‘-01‘44‘‘). Es handelt sich um die Protagonistin Mary Shelley, die das Grab ihrer Mutter aufgesucht hat und dort an einer Schauergeschichte schreibt (vgl. ebd.). Der von der Figur wiedergegebene

Text ist ein Auszug aus einer Schauergeschichte und lässt vermuten, dass es sich um einen Entwurf zu *Frankenstein* handelt. Auf den Roman wird auch in der zweiten Filmsequenz (05'00''-07'00) Bezug genommen, als Mary nachts wach liegt und bei Kerzenschein in ihr Notizheft schreibt (vgl. Al Mansour: 05'09''-05'20''). Sie flüstert, während sie ihre Gedanken niederschreibt (vgl. ebd.). Wie die Ergebnisse der Filmanalyse in Kap. 7.2. Mary Shelley (2017)) zeigen, handelt es sich hier um kein wörtliches Zitat aus *Frankenstein*, sondern um eine sinngemäße Abwandlung der Geschichte. Ein weiteres Zitat aus dem Roman in der darauffolgenden Szene mittels *Voice-Over* realisiert, als sich Mary Shelley vor ihrer Stiefmutter versteckt, und dort zusammengekauert in ihr Heft schreibt (vgl. 07'17''-07'34''). Die im *Voice-Over* vorgetragene Passage schildert die brutale Ermordung eines Mädchens und erinnert an die in *Frankenstein* beschriebenen Gräueltaten (vgl. ebd.). Ein wörtlich übernommenes Zitat aus *Frankenstein*, welches ebenfalls im *Voice-Over* bzw. durch die Hauptdarstellerin Elle Fanning wiedergegeben wird, ist die Figurenrede Viktor Frankensteins am Ende des Romans (vgl. dazu Kap. 7.2.). Darin bringt der Protagonist und Ich-Erzähler seine Verzweiflung über den Verlust seiner Familie zum Ausdruck. Im *Biopic Mary Shelley* entsteht dieses Kapitel am Genfer See, wo Mary, ihre Stiefschwester Claire und ihr Lebensgefährte Percy B. Shelley von Lord Byron für einige Wochen aufgenommen werden und an einem von Byron ins Leben gerufenen Schreibwettbewerb teilnehmen (vgl. Sequenzenprotokoll, Sequenz Nr. 27: 76'48''-88'11''). Mary hat einen Albtraum, in welchem ein toter Mann durch Stromzufuhr zu Leben erweckt wird (vgl. ebd.: 81'20''-81'38''). Als sie voller Schreck erwacht, kommt ihr eine Eingebung und sie schreibt hastig in ihr Notizbuch (vgl. ebd.). Während sie schreibt, ertönt im *Voice-Over* die besagte Stelle aus *Frankenstein*.

Nach ihrer Rückkehr aus Genf sieht sich Mary wieder mit ihrem tristen Alltag konfrontiert und trauert um ihre verstorbene Tochter Clara (vgl. Al Mansour 2017: 88'42''-88'50''). Sie erinnert sich an die Worte ihres Vaters („*Find your own words*“), durchwühlt ihren Schreibtisch und beginnt hastig zu schreiben. Es entsteht der Entwurf zum Roman *Frankenstein*, was sowohl visuell als auch auf tonaler Ebene eindrucksvoll dargestellt wird. Die Kamera richtet sich auf die mit schwarzer Tinte beschriebenen Blätter und die geschwungene Handschrift Marys. Es folgen mehrere kurze, aufeinanderfolgende Bilder, in denen der Text mit Animationen dargestellt und mit Hilfe von *Voice-Over* vertont werden. Es folgen mehrere, kurz nacheinander abgespielte Zitate aus *Frankenstein*. Während Mary den Roman anschreibt und die letzten Zeilen niederschreibt, ertönt zeitgleich ein Zitat aus dem letzten Kapitel *Frankensteins*, in

welchem das Monster seine Geschichte beendet, seine Niederlage einsieht und sich verabschiedet (vgl. Shelley 1818: 164, zit. nach Al Mansour 2017: 90'42''-91'07'').

Ein weiterer, im *Biopic Mary Shelley* zitierter Text ist ein Auszug aus Mary Shelleys Gedicht *Stanzas*, welches 1834 entstand und 1839 im literarischen Jahrbuch *The Keepsake* veröffentlicht wurde. Es handelt sich dabei um ein Liebesgedicht, das Mary viele Jahre nach der Veröffentlichung *Frankensteins* schrieb. Im Film von Haifaa Al Mansour schreibt Mary das Gedicht jedoch bereits nach ihrer Rückkehr von einer Europa-Reise mit Percy B. Shelley und Claire Clairmont, als sie von Clara träumt und um ihr verstorbenes Kind trauert (vgl. Al Mansour 2017: 65'55''-66'04'').

Im Mittelpunkt des *Biopics Becoming Jane* steht die vermeintliche Entstehungsgeschichte des Romans *Pride and Prejudice* (1813). Im Film dient die Begegnung Jane Austens mit Thomas Langlois Lefroy als Ausgangsbasis für den Roman und die darin geschilderte Liebeschichte zwischen Elizabeth Bennet und Fitzwilliam Darcy (vgl. Sequenzenprotokoll, Sequenz Nr. 10: 26'53''-27'27''). Ähnlich wie in *Pride and Prejudice* fühlen sich die Hauptfiguren des *Biopics Becoming Jane* zunächst voneinander abgestoßen, erkennen im Laufe der Handlung aber aner kennenswerte Charaktereigenschaften des jeweils anderen, überwinden ihren Stolz, ihre Vorurteile und entwickeln Gefühle der Zuneigung füreinander. Auszüge aus Jane Austen Roman werden im Film sowohl bildlich - als mit Tinte beschriebene Papierseiten - als auch auditiv - als *Voice-Over*-Zitate bzw. Vertonungen durch Hauptdarstellerin Anne Hathaway - dem Publikum vermittelt. Der erste, knappe Auszug aus dem Roman erfolgt in Sequenz Nr. 24 (68'21''-69'25''), nachdem Tom ein Kennenlernen zwischen seinem Großonkel und Jane arrangiert, um mit dem Einverständnis von Benjamin Langlois Jane zur Frau nehmen zu können (vgl. Jarrold 2007: 66'44''-68'24''). Es folgen mehrere, kurze Sätze aus *Pride and Prejudice*, die aus verschiedenen Kapiteln des Romans stammen (vgl. ebd.: 68'21''-69'25''). Durch die Aneinanderreihung kurzer aus unterschiedlichen Kapiteln stammenden Passagen entsteht der Eindruck, dass Jane Austen den Roman, geleitet von ihren Erlebnissen und Gefühlen, in einem Bewusstseinsstrom bzw. *stream of consciousness* geschrieben haben könnte (vgl. ebd.).

Nachdem die Handlung ihren Höhepunkt erreicht hat (Jane und Tom sich wiedervereint haben und beinahe zusammen durchgebrannt wären) und auf das Ende zugeht, wird der Roman *Pride and Prejudice* erstmals als vollständiges und sinnhaftes Zitat wiedergeben (Jarrold 2007: 66'44''-68'24''). Im *Voice-Over* wird ertönt die Stimme der Hauptdarstellerin Anna Hathaway, welche die Eröffnungsszene aus *Pride and Prejudice*, in der Mrs. Bennet voller Aufregung und

Vorfriede von einem wohlhabenden Junggesellen berichtet, der soeben in die Nachbarschaft gezogen ist und ein idealer Heiratskandidat für eine ihrer Töchter wäre (vgl. Austen 1813: 3, zit. nach Jarrold 2007: 104‘15‘‘-104‘20‘‘). Wie bereits in Kap. 7.3. bemerkt, folgt kurz darauf ein weiteres Zitat aus dem ersten Kapitel des Romans (vgl. Austen 1813: 3, zit. nach Jarrold 2007: 104‘25‘‘-104‘52‘‘), das mittels *Voice-Over* realisiert wird und Szenen des Schreibens unterlegt. Auf visueller Ebene wird mit Hilfe der Kameraeinstellung *Totale* der Schreibprozess – Jane am Fenster sitzend uns ins Schreiben vertieft – abgebildet (vgl. ebd.). Die Kamera, die zunächst das gesamte mit Efeu bedeckte Haus der Familie Austen ablichtet, bewegt sich auf die Figur zu bis sie in einer Nahaufnahme eingefangen wird (vgl. ebd.). Der Roman, an dem sie schreibt, wird mittels *Close Up* bzw. Nahaufnahme abgebildet und damit in den Fokus der Handlung gerückt (vgl. ebd.).

Ein weiteres Zitat aus *Pride and Prejudice* erfolgt am Ende des Films, als Jane bei einem Konzert völlig unterwartet auf ihre Jugendliebe Tom Lefroy trifft und dessen Tochter zuliebe spontan eine Lesung gibt (vgl. Sequenzenprotokoll, Sequenz Nr. 41: 104‘53‘‘-110‘13‘‘). Die Protagonistin rezitiert einen Auszug aus dem Roman, in welchem Elizabeth Bennet bewusst wird, dass sich Mr. Darcy und sie wegen ihrer unterschiedlichen Persönlichkeiten und Erfahrungen gegenseitig bereichern, und deshalb ein ideales Paar sind (vgl. Austen 2012/1813: 54-55, zit. nach Jarrold 2007: 108‘55‘‘-109‘43‘‘). Während die Hauptfigur den Roman vorträgt, entfernt sich die Kamera und die Kameraeinstellung wechselt von Nahaufnahme zu *Totale* bzw. zu einer Einstellungsgröße, in der nicht nur die lesende Protagonistin, sondern auch die begeisterten Zuhörer werden abgebildet und damit die Atmosphäre eines besonderen, erinnerungswürdigen Ereignisses eingefangen (vgl. ebd.: 108‘55‘‘-109‘57‘‘). Durch die *Zoom-Out*-Technik wird die Protagonistin aus zunehmender Distanz dargestellt. Mit der Entfernung der Kamera wird auch der Vortrag der Figur bzw. das Zitat aus *Pride and Prejudice* schwer vernehmbar, bis die Stimme der Protagonistin Jane Austen verhallt (vgl. ebd.).

U5: *Wie werden die kreativen und komplexen Prozesse der Ideenfindung, des Schreibens bzw. Erzählens dargestellt?*

Wie bereits in Kap. 4.3. Erzähltechniken des Biopics) erwähnt, bewirken literarhistorische Filmbiographien eine Aufwertung des Schreibprozesses, indem sie diese mit Hilfe bestimmter Kamera- und Schnitttechniken und musikalischer Szenenunterlegung inszenieren (vgl.

Nieberle 2020: 34). Als Beispiel für eine solche Inszenierung nennt Nieberle (vgl. ebd.) das *Biopic Becoming Jane*. Außerdem beobachtet Nieberle (vgl. ebd.), dass in der filmischen Inszenierung des Schreibprozesses fiktionale Erzählsequenzen aus dem zitierten literarischen Werk vermischt werden. Diese Form der Inszenierung lässt sich nicht nur im Film *Becoming Jane*, sondern auch in *Mary Shelley* und *Colette* beobachten.

Als Colette gedankenvertieft an ihrem Entwurf zu *Claudine à l'école* (1900) arbeitet, ertönt im Hintergrund ruhige Klaviermusik (vgl. Westmoreland 2018: 26'49"-27'20"). Wie bereits in Kap. 7.1. Colette (2018)) beobachtet, erzeugt die musikalische Untermalung des dargestellten Schreibprozesses erzeugt eine Atmosphäre von Intimität und Hingabe. Ohne zu zögern, sondern spontan und intuitiv schreibt die Protagonistin ihre Gedanken, Eindrücke und Erinnerungen an ihre Kindheit nieder (vgl. ebd.). Nicht nur die Vertonung des Textes mittels *Voice-Over*, sondern auch (andere) Erzähltechniken wie Filmmusik und Kameraführung tragen zur Entstehung der intimen Atmosphäre bei. Während Colette träumerisch ihre Gedanken zu Papier bringt, werden verschiedene Nahaufnahmen des Manuskriptes eingebendet, die ineinander übergehen (vgl. ebd.). Dieser Effekt der *Überblendung* ist eine nicht nur in *Colette*, sondern auch in den *Biopics Mary Shelley* und *Becoming Jane* häufig eingesetzte Technik, um eine Vielzahl an Texten in nur wenigen aufeinanderfolgenden Einstellungen abzubilden und den Schreibprozess insgesamt verkürzt darzustellen.

Weniger romantisch und gefühlsbetont wird die Entstehung des Fortsetzungsroman *Claudine à Paris* (1901) dargestellt (vgl. Westmoreland 2018: 45'52"-46'10"). Colette schreibt den Roman gegen ihren Willen, nachdem ihr Ehemann sie in ein Arbeitszimmer einsperrt und sie dazu zwingt, einen neuen Text zu produzieren (vgl. ebd.) Wie bereits in Kap. 7.1. Colette (2018)) beobachtet, wird der Akt des Schreibens diesmal nicht als kreativer Prozess, sondern als Kampf dargestellt (vgl. ebd.). Wutentbrannt und getrieben füllt Colette die Seiten des Schulheftes, welches Willy für sie vorbereitet und gemeinsam mit einigen Schreibutensilien auf den Tisch gelegt hatte (vgl. ebd.). Die Widerspenstigkeit, mit der Colette schreibt, wird sowohl im Bild als auch durch die Filmmusik vermittelt. Nahaufnahmen des Manuskripts zeigen Schreibfehler, durchgestrichene Sätze und Tintentropfen auf dem Papier, die durch das hastige Schreiben und Nachfüllen der Feder entstanden sind (vgl. Westmoreland 2018: 45'52"-46'10"). Untermalt wird die Szene nicht mit sanfter Klaviermusik, sondern mit schriller

Streichermusik, welche die Gefühlwelt der Protagonistin Colette – ihre Wut und ihren Verdruss wiedergibt und damit den Bildinhalt unterstreicht bzw. dessen Wirkung verstärkt.

Colettes Roman *La Vagabonde* (1910) entsteht nachdem sich die Protagonistin von ihrem Ehemann Willy scheiden lässt und gemeinsam mit dem Pantomime-Künstler George Wague und dessen Ensemble auf Tournee geht (vgl. Sequenzenprotokoll, Sequenz Nr. 26: 97‘27‘‘-99‘29‘‘). In ihrem Reisekoffer findet sie ein schwarzes Notizheft und fühlt sich in die Zeit zurückversetzt, in der die inzwischen berühmten Geschichten über Colette entstanden. Während die *Autorin* in dem leeren Heft blättert, ertönt im Hintergrund sanfte Klaviermusik. Durch die musikalische Untermalung entsteht der Eindruck, dass dieser Zufallsfund Colette emotional sehr bewegt. Sie setzt sich an den Spiegeltisch ihrer Garderobe, mustert ihr Spiegelbild und setzt an zu schreiben. Colette sucht nicht nach einer Eingebung, sondern ohne lange zu zögern. Schreiben scheint in dieser Szene vielmehr ein Bedürfnis zu sein, traumatische Erlebnisse zu verarbeiten und ihre Erfahrungen zu teilen. Untermalt wird diese Einstellung mit sanfter Klaviermusik. Die autobiographisch konnotierte Ich-Erzählung in *La Vagabonde* (1910) wird zunächst als spontane und intuitive Niederschrift dargestellt. Während Colette während des Schreibens in der Garderobe eines Theaters (in der Kameraeinstellung *Totale*) abgebildet wird, ertönt weiterhin klassische Musik und ein Zitat aus dem Roman.

Im *Biopic Mary Shelley* werden Prozesse der Ideenfindung und des Schreibens als Bewusstseinsströme bzw. als *stream of consciousness* dargestellt. Wenn die Protagonistin schreibt, erfolgt dies spontan und intuitiv. Häufig sind es Träume und darin zum Vorschein tretende und bei vollem Bewusstsein unterdrückte Gefühle, die das Schreiben Mary Shelleys beeinflussen. So dient das Schreiben mitunter zur Bewältigung der emotional aufreibenden Beziehung mit Percy B. Shelley und des Verlusts ihres ersten gemeinsamen Kindes. Wenn Mary schreibt, zieht sie sich ihrer Umgebung zurück und lässt ihren Gefühlen und Gedanken freien Lauf. Die Umgebung bzw. das *Setting*, in der Mary sich dem Schreiben widmet, ist (passend zur gängigen Vorstellung über Mary Shelley) schaurig-romantisch. Um Ruhe und Muße zu finden, zieht sich Mary in der Eröffnungsszene auf dem Friedhof von St. Pancras in London zurück, wo sie, angelehnt am Grabstein ihrer Mutter Mary Wollstonecraft an einer Schauergeschichte schreibt (vgl. Al Mansour 2017: 01‘37‘‘-01‘44‘‘). Die Szene wird mit langsamen Frauengesang unterlegt, die eine gruselige Stimmung erzeugt (vgl. ebd.). In der darauffolgenden Szene liegt Mary nachts wach und schreibt bei Kerzenschein in ihr Notizheft

(vgl. ebd.: 05'00''-07'07''). In dieser und in weiteren Szenen der Ideenfindung und des Schreibens werden, wie bereits in Kap. 7.2. Mary Shelley (2017)) festgehalten, Texte als handschriftliche Notizen und Manuskripte abgebildet und zusätzlich mittels *Voice-Over* vertont. Die Fertigstellung des Romans *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* (1818) ist eine Schlüsselszene des Films, in der Dramatik und Spannung den Höhepunkt erreichen (vgl. Sequenzenprotokoll, Sequenz Nr. 28: 88'12''-94'08'').

Sowohl im *Biopic Mary Shelley*, als auch in *Becoming Jane* und *Colette* werden kreative Prozesse als intime und persönliche Momente dargestellt, in der sich die *Autorin* ausschließlich auf sich, ihre Gefühls- und Gedankenwelt konzentrieren kann. Schreiben dient in diesem Fall der Auseinandersetzung mit sich selbst und wirkt identifikationsstiftend. Nicht zuletzt deshalb identifizieren sich alle der untersuchten Hauptfiguren und Heldinnen mit ihren Geschichten und den von ihnen geschaffenen Charakteren.

Im *Biopic Becoming Jane* wird literarisches Schreiben sowohl als kreativer Prozess als auch als Handwerk inszeniert, das auf bestimmte Arbeitstechniken und Methoden beruht. So wird die Protagonistin nicht nur als außergewöhnlich talentierte, sondern auch als disziplinierte produktive Schriftstellerin dargestellt. Bereits in der Eröffnungsszene des Films entsteht genau dieser Eindruck: während ihre Familie noch schläft, sitzt Jane früh am Morgen an ihrem Schreibtisch und schreibt angestrengt an einer Rede (vgl. Jarrold 2007: 00'31''-03'46''). Die *Autorin* hat hohe Ansprüche an sich selbst, denn sie überarbeitet den Text mehrmals (vgl. ebd.). Dabei liest sie den geschriebenen Text mehrmals vor, streicht Ausdrücke, die ihr nicht mehr gefallen, durch und schneidet sie mit der Schere aus der Seite ihres Manuskripts (vgl. ebd.). Zufrieden mit dem Resultat, setzt Jane sich ans Klavier und spielt so energisch, dass sie die gesamte Familie aufrüttelt und in Schrecken versetzt (vgl. ebd.).

Prozesse der Ideenfindung werden in *Becoming Jane* auch als spontane Eingebungen dargestellt. Es sind mitunter alltägliche Begegnungen und Gespräche, die sie inspirieren und sogleich festgehalten werden. Lady Greshams unbeholfene Versuche, ihren Neffen mit Jane zusammenzubringen und die beiden zu einem Vier-Augen-Gespräch zu bewegen, findet Jane so unterhaltsam, dass sie diese prompt in ihrem Notizheft festhält.

Situationen wie diese und allen voran die Begegnung mit Thomas Langlois Lefroy werden in *Becoming Jane* als Inspirationsquelle für den Roman *Pride and Prejudice* (1813) dargestellt (vgl. Jarrold 2007: 26'53''-27'27''). Nachdem Lefroy Jane um einen Tanz bittet, der in einem

8. Fazit

Wortgefecht endet, ist Jane so aufgebracht, dass sie ihre Gefühle unmittelbar danach auf Papier bringt und Tom als „...*insolent, arrogant, impudent...insufferable...impertinent...of men!*“ (Jarrold 2007: 26‘54“-27‘04“) bezeichnet. Diese Beschreibung ähnelt der Darstellung Fitzgerald Darcys in *Pride and Prejudice*.

Im Laufe des Films kommen sich die beiden Protagonisten näher und verlieben sich trotz anfänglicher Antipathie ineinander (vgl. ebd.: 58‘58“-61‘32“). Janes Gefühle für Tom und die Aussicht auf eine gemeinsame Zukunft beflügeln ihre Kreativität (vgl. ebd.: 68‘21“-89‘25“). Überwältigt von diesen Gefühlen macht sie sich ans Schreiben. In diesem Bewusstseinsstrom entstehen etliche spontan niedergeschriebene Seiten, die das Grundgerüst für *First Impressions* bzw. den später unter dem Titel *Pride and Prejudice* veröffentlichten Roman bilden (vgl. 68‘34“-69‘25“). Die Entstehung des Romans wird, wie bereits in Kap. 7.3.4. Mediale Interferenzen) erläutert, mit Filmtechniken wie der s.g. *Überblendung* (als Übergang zwischen den einzelnen Etappen des Schreibens), mittels Nahaufnahmen (*Close-Ups*) des hingeschriebenen Manuskripts umgesetzt (vgl. ebd.). Auf tonaler Ebene werden Ideenfindung und literarisches Schreiben mit Hilfe von *Voice-Over* und Filmmusik realisiert (vgl. ebd.). Während die Protagonistin schreibt, ertönt im *Off* ihre Stimme, welche den Romanauszug wiedergibt (vgl. ebd.). Das Setting, die Beleuchtung (Kerzenschein) und die musikalische Untermalung erzeugen eine behagliche Atmosphäre (vgl. ebd.). Das heißt, der Prozess der Ideenfindung und des Schreibens wird romantisiert dargestellt. Dieser Eindruck entsteht auch in der Sequenz Nr. 40 (104‘20“-104‘52“): Jane hat sich gegen eine Flucht mit Tom Lefroy aber auch gegen eine Heirat mit Mr. Wisley entschieden und das Schreiben zu ihrem Lebensmittelpunkt gemacht. Gedankenversunken schreibt sie an *Pride and Prejudice*, denkt dabei an die Hochzeit ihres Bruders Henry mit Eliza und an das versöhnliche Gespräch mit Mr. Wisley, dessen Worte sie in das erste Kapitel des Romans einfließen lässt: „*It is a truth universally acknowledged (...)*“ (vgl. Jarrold 2007: 104‘15“-104‘20“). Wie in Kap. 7.3.4. Mediale Interferenzen) genauer ausgeführt, richtet sich die Kamera dabei auf das Romanmanuskript und die Kamera folgt der schreibenden Hand Jane Austens (vgl. ebd.). Im *Off* ertönt die Stimme der Protagonistin, die aus dem Roman vorträgt (vgl. ebd.).

U6: *Inwieweit gibt das jeweils untersuchte Biopic im Falle einer vorhandenen literarischen Vorlage deren Inhalt wieder und inwieweit weicht es aufgrund narrativer Struktur und Darstellungsweise von dieser ab?*

Die *Biographie Secrets of The Flesh. A Life of Colette* (2000) von Judith Thurman ist eine chronologische Darstellung von wichtigen Ereignissen und Meilensteinen in Colettes Leben, die mit unterschiedlichen Quellen belegt werden. Es wird zum einen aus den Briefen Colettes an ihre Mutter und zum anderen aus biographisch geprägten Romanen, wie beispielsweise aus *La Maison de Claudine* (1922) und *Sido* (1930), sowie aus der Autobiographie *Mes Apprentissages* (1936) zitiert. Darüber hinaus wird die Erzählung Thurmans (2000: o.S.) durch zahlreiche Schwarz-Weiß-Fotos von Colette, Willy, Missy und Colettes Familie ergänzt.

Diese Photographien sollen nicht nur den Wahrheitsgehalt Thurmans Erzählung untermauern, sondern erfüllen auch den nach Klein (2009: 17) an die *Biographie* gesetzten Maßstab der *Referentialität*. Die detaillierte Wiedergabe von Ereignissen unterbricht Thurman (2000: 39), indem sie diese kommentiert und Vermutungen über Colettes Persönlichkeit und Werdegang anstellt. Diese in einer Rezension von Ann Cothran (2000: 378) kritisierte Darstellungsweise zählt nach Scheuer (1979a: 239) zu den gängigsten Erzähltechniken moderner *Biographien*. Nach Scheuer (vgl. ebd.) dient diese Methode der Aufrechterhaltung von Spannung innerhalb der Erzählung sowie des Interesses seitens der Leserin bzw. des Lesers.

Das von Wash Westmoreland produzierte, auf die *Biographie* Judith Thurmans basierende, *Biopic Colette* (2018) greift zwar etliche der in der Vorlage behandelten Ereignisse auf, legt jedoch den Fokus der Erzählung auf Colettes Leben als erwachsene Frau – auf die Befreiung aus einer toxischen Beziehung, die Erlangung von Selbständigkeit und den damit einhergehenden Durchbruch als *Autorin*. Im Gegensatz zur *Biographie* von Thurman, deren Handlung mit einer Beschreibung ihrer Vorfahren beginnt, setzt die Erzählung des Films kurz vor der Hochzeit Colettes und Willys am 15. Mai 1893 an und schildert bereits in der dritten Sequenz (vgl. Westmoreland 2018: 06'15''-11'40'') den Beginn eines neuen Lebensabschnittes: Colettes Zeit als Frischvermählte und Verbündete des polarisierenden Schriftstellers und Musikkritikers Henri Gauthiers-Villars. Die Erzählung im Film fokussiert sich auf Colettes Persönlichkeitsentwicklung und die Entfaltung ihrer schriftstellerischen Talente, welche ihr Ehemann ausnutzt, als um *Autor* ernstgenommen und anerkannt zu werden (vgl. ebd.: 23'06''-40'00''). Die Handlung des Films endet mit der Trennung Colettes von Willy, dem Beginn ihrer Karriere als Varieté-Künstlerin und mit der Veröffentlichung ihres Romans *La Vagabonde* (1910), der einen persönlichen und professionellen Neuanfang repräsentiert und dessen Abbildung im Film mit schwungvoller und heiterer Instrumentalmusik untermalt wird (vgl. ebd.: 99'30''-99'38''). Biographische Daten und Fakten, die in der

Biographie Thurmans aufgezeigt und mit Hilfe unterschiedlicher Quellen belegt werden, werden im Film mittels Schrifteinblendungen bzw. *inserts* wiedergegeben. Diese Einblendungen bieten dem Kinopublikum die Möglichkeit, der Handlung trotz Zeitsprüngen (Analepsen) und Auslassungen von Informationen (Ellipsen) zu folgen und Geschehnisse in einen Zusammenhang zu stellen. Nicht nur hinsichtlich der Vermittlung von Informationen durch *inserts* und Zeittafeln, sondern auch aufgrund der Ähnlichkeiten der Schauplätze und Kostüme zu historischen Ereignissen und Personen, bzw. der von Nieberle (2020: 30) konstituierten „Ästhetik des Ähnlichen“, lassen sich im Film *Colette* typische Erzähltechniken der literarhistorischen Filmbiographie erkennen. Sowohl das *Setting* als auch die Requisiten und die von den Figuren getragene Kleidung und Accessoires scheinen nahezu ident mit den Schwarz-Weiß-Photographien in Thurmans *Biographie Secrets of The Flesh. A Life of Colette* (2000: o.S.). Die von Thurman genannten literarischen Werke Colettes und deren Entstehung werden im Film von Wash Westmoreland mehrmals aufgegriffen: so wird Colettes Erstlingswerk *Claudine à l'école* (1900) beispielsweise mittels *Voice-Over* rezitiert, entweder als Manuskript oder als gebundenes Buch abgebildet, und mit einem, die weibliche Hauptfigur repräsentierenden, musikalischen Motiv untermalt (vgl. Westmoreland: 23'06"-30'01"; 36'42"-40'00"). Am Ende des Films erfolgt ein Abspann, der Colettes weiteren Werdegang nach der Veröffentlichung von *La Vagabonde* (1910), den Verlauf ihrer schriftstellerischen Karriere und ihre privaten Beziehungen zusammenfasst (vgl. Westmoreland 2018: 39'39"-40'33"). Diese Informationen werden mit Photographien Colettes, Willys und Missys ergänzt und schließen mit einem denkwürdigen Zitat Colettes ab (vgl. ebd.).

Auch die *Biographie Becoming Jane Austen* (2007/2003) von Jon Spence liefert eine profunde Darstellung einer *Künstlervita*. Im Gegensatz zur Filmadaption liefert Jon Spences *Biographie* (2007:1-14, 18-19) einen detaillierten Einblick in die Familiengeschichte der *Autorin* (vgl. ebd.). Jane Austens Gesamtwerk, mitsamt ihren frühen und unvollendeten Arbeiten, wird von Spence (vgl. ebd.: 25-33, 73ff., 79-83, 101-108, 123-136, 175-197, 203ff.) ebenfalls genau beschrieben und analysiert. Auch beschreibt Spence (vgl. ebd.), unter welchen Umständen Janes Arbeiten entstanden sind, welche Themen sie zu jener Zeit beschäftigten, welche Personen sie inspirierten und wie sie ihre Erlebnisse in ihre Erzählungen miteinfließen ließ (vgl. ebd.).

Die Handlung des *Biopics Becoming Jane* (2007) hingegen setzt erst im Jahr 1795 an, in welchem die junge *Autorin* den Iren Tom Lefroy kennenlernte. Wie bereits in Kap. 7.3.

8. Fazit

Becoming Jane (2007)) beschrieben, konzentriert sich die Handlung des *Biopics* auf die Entstehung von *Pride und Prejudice* und erzeugt Parallelen zwischen Janes Erlebnissen mit Tom Lefroy und der Handlung des besagten Romans (vgl. Jarrold 2007: 26'53''-27'27'', 68'21''-69'25'', 104'20''-104'52''). Wie bereits erwähnt, zieht sich die Entstehung des Romans, bzw. der Prozess der Ideenfindung und des Schreibens, wie ein roter Faden durch die Erzählung, die mit einer Lesung Janes endet (vgl. ebd.: 104'53''-110'13'').

Der Roman wird in etlichen Szenen in seiner Rohfassung bzw. als Manuskript dargestellt, an dem Jane unermüdlich schreibt; Passagen überarbeitet, wegstreicht und mit der Schere aus dem Blatt Papier schneidet (vgl. Jarrold 2007: 0'31''-03'46'', 26'53''-27'27''). Der Prozess des Schreibens wird als handwerkliche Tätigkeit dargestellt, welche viel Übung und Disziplin erfordert (vgl. ebd.). Dass Jane eine pflichtbewusste und gewissenhafte *Autorin* war, die bereits in jungen Jahren das Schreiben als Erwerbstätigkeit bzw. als Notwendigkeit, ihren Lebensunterhalt zu bestreiten, auffasste, wird sowohl in der *Biographie* von Jon Spence (2007) als auch im *Biopic* von Julian Jarrold (2007) deutlich.

Überschneidungen zwischen Austens *Biographie* und dem Inhalt von *Pride and Prejudice* belegt Spence (2007: 95-98) mit Zitaten aus den wenigen, noch erhaltenen Briefen, die Jane an ihre Schwester Cassandra schrieb. Laut Spence (2007: 111) haben sich Jane und Tom nach ihrem Kennenlernen in der Weihnachtssaison 1795 nie mehr wiedergesehen. Von seinem Studienabschluss und seiner Rückkehr nach Irland erfuhr Jane von dessen Tante Ann Lefroy, nachdem sie bereits zwei Jahre in Steventon vergebens auf ihn gewartet hatte (vgl. Gräfe 2008: 159-161; Spence 2007: 111). Hier unterscheiden sich *Biographie* und *Biopic* wesentlich voneinander: im Film beschließen die beiden Protagonisten, durchzubrennen und in Schottland zu heiraten (vgl. Jarrold 2007: 84'47''-88'12'', 89'23''-97'54''). Als Jane kurze Zeit später einen Brief in Toms Jackentasche findet und auf diese Weise von seiner Armutsgefährdeten Familie erfährt, beschließt sie schweren Herzens, sich von ihm zu trennen und auf diese Weise zu verhindern, dass er bei seinem Großonkel Benjamin Langlois in Ungnade fällt (vgl. ebd.). Die beiden treffen sich Jahre später unerwartet wieder, als Jane bereits eine angesehene *Autorin* ist (vgl. ebd.: 104'53''-110'13''). Jane lernt bei dieser Gelegenheit Tom Lefroys Tochter kennen und liest aus dem Mädchen aus *Pride und Prejudice* vor (vgl. ebd.). Auch bei dieser Filmsequenz handelt es sich um ein frei erfundenes Ereignis, welches einen positiven Ausgang der Geschichte herbeiführt (vgl. ebd.). Es folgt der Abspann, in welchem Jane Austens Schaffen, die Bedeutung ihres Werkes bzw. ihr Status in der Literaturgeschichte hervorgehoben wird (vgl. ebd.: 110'14''-110'34''). Mit Schrifteinblendungen bzw. *inserts* im Abspann wird

die zuvor im Film erzählte Geschichte fortgesetzt - Tom Lefroys beruflicher Werdegang kurz beschrieben und festgehalten, dass Jane und ihre Schwester Cassandra unverheiratet blieben (vgl. ebd.).

Die rein fiktiven, Nebenfiguren Lady Gresham und Mr. Wisley ähneln aufgrund ihrer überzeichneten Charaktereigenschaften und markanten äußeren Merkmale (Körpersprache, Stimmlage, Aussprache, etc.) typischen Nebenfiguren aus Jane Austens Romanen, welche ebenfalls karikaturistisch dargestellt werden (vgl. ebd.: 03'47''-05'25'', 56'36''-58'57'', 42'20''-48'33''). Darüber hinaus wecken die Schauplätze und Kostüme im *Becoming Jane* Erinnerungen an Verfilmungen ihrer Romane (vgl. Jarrold 2007: 00'31''-03'46'').

Wie die Antworten auf die Forschungsfrage und der sich daraus ergebenden Untersuchungsfragen U1 bis U6 zeigen, kann die der empirischen Untersuchung vorangegangene Hypothese *Bei den Literaturhistorischen Filmbiographien „Colette“, „Mary Shelley“ und „Becoming Jane“ handelt es sich zwar um Unterhaltungsmedien, jedoch tragen sie aufgrund vielseitiger Erzähltechniken auch zur Vermittlung von Literatur und Literaturgeschichte bei* belegt werden.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die in den zur Analyse herangezogenen *Biopics* behandelten Werke der *Autorinnen* Colette, Mary Shelley und Jane Austen zeitlos sind: sie wurden mehrfach adaptiert, verfilmt oder als Bühnenstücke und Musicals umgesetzt. Die Themen der Romane haben bis heute nicht an Relevanz verloren. Was die drei Protagonistinnen verbindet, sind ihre, zu Lebzeiten, unkonventionellen Weltanschauungen und Lebenseinstellungen. Sowohl Jane Austen als auch Mary Shelley und Colette waren starke Persönlichkeiten und widersetzten sich gesellschaftlichen Zwängen. Ihre schriftstellerische Arbeit nutzten sie nicht zuletzt, um längst überholte Traditionen und gesellschaftliche Missstände sichtbar zu machen und zu kritisieren. Alle drei *Autorinnen* begannen bereits in ihrer frühen Jugend zu schreiben. Inspiration für ihre Geschichten fanden sie im wahren Leben und ließen ihre persönlichen Erfahrungen in ihre Arbeit miteinfließen. Den Verlust ihrer Kinder, die emotional aufreibende Beziehung zu Percy Bysshe Shelley und die Gefühlskälte ihres Vaters verarbeitete Mary Shelley in *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* (1818). Auch Colette verarbeitete ihre schmerzhaften Erfahrungen als Ehefrau eines Salonlöwen literarisch. In dem Roman *La Vagabonde* (1910) etwa schilderte sie ihr Leben nach der Scheidung von dem berühmt-berüchtigten Schriftsteller Willy und dem erbitterten Kampf um

die Urheberrechte über die *Claudine*-Romane, die sich ihr früherer Ehemann zu eigen machen versuchte.

Die *Autorinnen* Colette, Mary Shelley und Jane Austen werden in den Filmen von Wash Westmoreland, Haifa Al Mansour und Julian Jarrold als Heldinnen dargestellt, die für ihre Wertehaltungen und Prinzipien einstehen. Alle drei Figuren zeichnen sich durch Mut sowie durch einen ausgeprägten Gerechtigkeitssinn und Freiheitsdrang aus. Sie kämpfen nicht nur für persönliche, sondern auch für künstlerische Freiheit und sind bereit, große Opfer dafür zu bringen und, beispielsweise, auf eine gesicherte Existenz durch Heirat zu verzichten. Der ausgeprägte Gerechtigkeitssinn der Figuren äußert sich nicht zuletzt darin, dass sie sich als *Autorinnen* für die Gleichbehandlung mit männlichen Zeitgenossen einsetzen und für Anerkennung kämpfen. Das heißt, die Protagonistinnen üben auch eine Vorbildfunktion aus und bieten, wie im Fall von *Mary Shelley* (2017) Anreiz für einen Lebensstil, der in den Augen anderer vielleicht unkonventionell erscheint, aber der eigenen Geisteshaltung entspricht. Nicht nur wegen der Orientierungsmuster, welche die Figuren einem jungen Publikum bieten können, sondern auch wegen der in den Filmen zitierten literarischen Werken sind in den untersuchten *Biopics*, neben ihrem Unterhaltungswert auch didaktische Funktionen zu erkennen, weshalb sie auch als Unterrichtsmedien geeignet sind. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht jedoch wurde das Thema weibliche *Autorschaft* im Film bislang unzureichend erforscht. Die Arbeiten der Literaturwissenschaftlerin Sigrid Nieberle stellen bislang eine Ausnahme dar.

9. Filmographie

Al Mansour, Haifaa (2017): *Mary Shelley*. USA: Prokino (Vertrieb EuroVideo Medien GmbH).

Jarrold, Julian (2007): *Becoming Jane*. USA: Vereinigtes Königreich: Miramax Films/
Concorde Video.

Westmoreland, Wash (2018): *Colette*. Ungarn, USA, Vereinigtes Königreich: DCM Film
Distribution GmbH (Vertrieb LEONINE).

10. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1- Sequenzenprotokoll Colette (2018)	220
Abbildung 2 - Sequenzenprotokoll Mary Shelley (2017)	221
Abbildung 3- Sequenzenprotokoll Becoming Jane (2007).....	222

11. Literaturverzeichnis

11.1. Primärliteratur

Aristoteles: Poetik. In: Höffe, Otfried (Hg.) (2010): *Klassiker Auslegen*. Band 38. Berlin: Akademie Verlag.

Austen, Jane (2012/1813): *Pride and Prejudice*. London: Penguin Books Ltd.

Byron, George Gordon (1814): *She Walks in Beauty*. In: McGann, Jerome J. (2008): *Lord Byron. The Major Works*. Oxford World' Classics. S. 258-259. Oxford: Oxford University Press.

Coleridge, Samuel Taylor (2018/1798): *The Rime of the Ancient Mariner*. In: *The Rime of the Ancient Mariner and Other Poems*. Alma Classics. S. 65-89. Richmond: Alma Books Ltd. E-Book. Online-Zugriff über die Datenbank der Universitätsbibliothek Wien: https://web-p-ebscohostcom.uaccess.univie.ac.at/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzE5NDQ0NTlfX0FO0?sid=bebd8f53-3ae2-410d-982d-44f8984baba2@redis&vid=0&format=EB&lpid=lp_1&rid=0, [Stand: 1.2.22].

Colette (2001/1903): *The Complete Claudine*. Translated from the French by Antonia White. Second paperback edition. New York: Farrar, Straus and Giroux Inc.

Colette (2001/1910): *The Vagabond*. Translated from the French by Enid McLeod. Second paperback edition. New York: Farrar, Straus and Giroux Inc.

Fielding, Henry (2008/1749): *Tom Jones*. Oxford World' Classics. Oxford: Oxford University Press.

Shelley, Mary (1818): *Frankenstein, or, The Modern Prometheus*. In: Bennett/ Betty T./ Robinson, Charles E. (Hg.) (1990): *The Mary Shelley Reader*. S. 11-171. New York/ Oxford: Oxford University Press.

Shelley, Mary (1834): *Stanzas*. In: Reynolds, Frederic Mansel (Hg.) (1839): *The Keepsake*. S. 201. London: Longman, Rees, Orme (u.a.). Online-Zugriff über die Datenbank des Münchener Digitalisierungszentrums MZD: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10729920?page=248,249>, [Stand: 10.2.22].

11. Literaturverzeichnis

- Shelley, Percy Bysshe (1813): Queen Mab. A philosophical Poem. In: Reiman, Donald H. (1977) (Hg.): Shelley's Poetry and Prose. Authoritative Texts. Criticism. S. 14-68. New York/London: W.W. Northon & Company, Inc.
- Shelley, Percy Bysshe (1816): On Death. In: Hutchinson, Thomas (2003): The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley. Volume 2. S. 29-30. Project Gutenberg. E-Book. Online-Zugriff über die Datenbank der Universitätsbibliothek Wien: <https://www.gutenberg.org/ebooks/4798>, [Stand: 1.2.22].
- Shelley, Percy Bysshe (1819): Love's Philosophy. In: Hutchinson, Thomas (2003): The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley. Volume 2. S. 192-193. Project Gutenberg. E-Book. Online-Zugriff über die Datenbank der Universitätsbibliothek Wien: <https://www.gutenberg.org/ebooks/4798>, [Stand: 1.2.22].
- Shelley, Percy Bysshe (1821): Epipsychidion. In: Reiman, Donald H. (1977) (Hg.): Shelley's Poetry and Prose. Authoritative Texts. Criticism. S. 371-387. New York/ London: W.W. Northon & Company, Inc.
- Shelley, Percy Bysshe (1821): To, Music, When Soft Voices Die. In: Reiman, Donald H. /Fraistat, Neil (Hg.) (2002): Shelley's Poetry and Prose. Authoritative Texts. Criticism. Second Edition. New York/ London: W. W. Norton & Company, Inc.
- White, Gilbert (1987/1789): The Natural History of Selbourne. London: Penguin Classics.

11.2. Sekundärliteratur

Wissenschaftliche Literatur

Biographie

Hiebel, Friedrich (1970): Biographik und Essayistik. Zur Geschichte der schönen Wissenschaften. Bern/ München: Francke AG/ Verlag Bern.

Klein, Kristian (Hg.) (2009): Handbuch Biographie. Methoden, Theorien. Stuttgart/ Weimar: Verlag J. B. Metzler.

Kornbichler, Thomas (1989): Tiefenpsychologie und Biographik. In: Psychobiographie Band I: Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH.

Romein, Jan (1948): Die Biographie. Einführung in ihre Geschichte und ihre Problematik. Übersetzt und überarbeitet von Dr. U. Hubert Noodt. Bern: A. Francke AG/ Verlag Bern.

Scheuer, Helmut (1979a): Biographie: Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.

Film

Brössel, Stephan (2014): Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH.

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

Eder, Jens (2014). Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. 2. Aufl. Marburg: Schüren Verlag GmbH.

Hoffmann, Torsten/ Wohlleben, Wolfgang (Hg.) (2020): Verfilmte Autorschaft. Auftritte von Schriftstellerinnen in Dokumentationen und Biopics. Bielefeld: Transcript Verlag.

Kepser/ Abraham (2018): Biopics – verfilmte Biographien. In: Praxisheft Deutsch. Nr. 268/2018. S. 4-10. Seelze: Friedrich Verlag.

Korte, Helmut (2010): Einführung in die Systematische Filmtheorie. 4. Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co.

Nieberle, Sigrid (2008): Literarhistorische Filmbiographien: Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino. Berlin (u.a.): De Gruyter Verlag.

Nieberle, Sigrid (2004): Das Grauen der Autorschaft. Angstnarration im literarhistorischen Biopic. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. Volume 79 (2), 2004. S. 115-134. Online-Zugriff über die Datenbank der Universitätsbibliothek Wien: <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.3200/GERR.79.2.115-134>, [Stand: 24.11.21].

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

Vonderau, Patrick (2016): Hollywood-Montage. Theorie, Geschichte und Analyse des „Vorkapich-Effekts“. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 1992, Jg. 25 (2016), Nr. 2. S. 201-224, online unter: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13003>, [Stand: 3.8.22].

Literaturgeschichte

Burdorf, Dieter/ Fasbender, Christoph, Moennighoff, Burkhard (Hg.) (2007): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart/ Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Engler, Wilfried (1968): *Französische Literatur im 20. Jahrhundert*. Bern und München: Francke Verlag.

Literaturtheorie

Dörr C. Volker/ Kurwinkel Tobias (Hg.) (2014): *Intertextualität. Intermedialität. Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.

Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard/ Martinez, Mathias, Winko, Simone (Hg.) (1999): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. In: Frühwald, Wolfgang et al. (Hg.): *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*. Bd. 71. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard/ Martinez, Mathias, Winko, Simone (Hg.) (2000): *Texte zur Theorie einer Autorschaft*. Stuttgart: Reclam Verlag.

Klarer, Mario (2011): *Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft. Theorie, Gattungen, Arbeitstechniken*. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

11. Literaturverzeichnis

Kleinschmidt, Erich (1998): Autorschaft. Konzepte einer Theorie. Tübingen/ Basel: Francke Verlag.

Nieberle, Sigrid (2013): Gender Studies und Literatur. Eine Einführung. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Rajewsky, Irina (2002): Intermedialität. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag.

Seeber, Hans Ulrich/ Berenseyer, Ingo (Hg.) (2012): Englische Literaturgeschichte. 5., aktual. und erw. Aufl. Stuttgart (u.a.): Metzler Verlag.

Schmid, Wolf (2014): Elemente der Narratologie. 3., erw. und überarb. Aufl. Berlin/ Boston: Walter de Gruyter GmbH.

Medien

Batinic, Bernad/ Appel, Markus (Hg.) (2008): Medienpsychologie. Berlin/ Heidelberg: Springer Medizin Verlag.

Gedächtnis/ Erinnerung. In: Reinalter, Helmut/ Brenner, Peter J. (Hg.) (2011): Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe – Disziplinen – Personen. S. 233-238. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau Verlag.

Fachliteratur: Biographien

Spence, Jon (2007/2003): *Becoming Jane Austen. A Life*. 2. Aufl. London/ New York: Hambleton & London.

Spence, Jon (2007/2003): *Geliebte Jane. Die Geschichte der Jane Austen*. Aus dem Englischen von Ursula Gräfe. Frankfurt am Main/ Leipzig: Insel Verlag.

Thurman, Judith (2000): *Secrets of the Flesh. A life of Colette*. London: Bloomsbury Publishing Plc.

Thurman, Judith (2001): *Colette. Roman ihres Lebens*. Aus dem Englischen von Brigitte Flickinger. Berlin: Berlin Verlag.

Drehbücher

Glatzer, Richard/ Westmoreland, Wash/ Lenkiewicz, Rebecca (2017): *Colette. Final Shooting Script*. Colette Film Holdings Ltd, online unter: <https://script-pdf.s3-us-west-2.amazonaws.com/colette-script-pdf.pdf>, [Stand: 6.6.22].

11.3. Internetquellen

Adès, Thomas (2018): Colette. Soundtrack, online unter:

<https://music.apple.com/at/album/colette-original-motion-picture-soundtrack/1445800160>, [Stand: 6.6.22].

Aufsicht / Down Shot. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter:

<https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:aufsicht-4833>, [Stand: 19.8.22].

Broxton, Jonathan (2019): Colette – Thomas Adès. Original Review. January 31, 2019, online unter: <https://moviemusicuk.us/2019/01/31/colette-thomas-ades/>, [Stand: 19.6.22].

Broxton, Jonathan (2018): Mary Shelley – Amelia Warner. Original Review. June 12, 2018, online unter: <https://moviemusicuk.us/2018/06/12/mary-shelley-amelia-warner/>, [Stand: 15.8.22].

Close-Up. Einstellungsgrößen. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter:

<https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:einstellungsgroen-402>, [Stand: 19.8.22].

Cothran, Ann (2000): Reviewed Works: Secrets of the Flesh: A Life of Colette by Judith Thurman. In: The Antioch Review. Vol. 58, No. 3. p. 378. Online-Zugriff über die Datenbank der Universitätsbibliothek Wien, online unter: <https://www-jstor-org.uaccess.univie.ac.at/stable/4614041?origin=crossref&seq=1>, [Stand: 10.4.22].

Credit. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/c:credit-7265>, [Stand: 8.1.22].

Cut In-Shot. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/c:cutin-2800>, [Stand: 21.12.21].

Cut-Back-Shot. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/c:cutback-2799>, [Stand: 21.12.21].

Der kurze Sommer der Anarchie. Eine Biographie von Hans Magnus Enzensberger.

Klappentext, online unter: <https://www.suhrkamp.de/buch/hans-magnus-enzensberger-der-kurze-sommer-der-anarchie-t-9783518368954>, [Stand: 29.7.22].

Establishing Shot. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:establishingshot-140>, [Stand: 21.12.21].

Exposition. In: Filmsprachliches Glossar, online unter:

<https://www.kinofenster.de/lehmaterial/glossar/E>, [Stand: 21.12.21].

- Flashback bzw. Rückblende.** In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/r:ruckblende-314>, [Stand: 26.8.22].
- Fashion-Era: Fashion History. Fashion Trends. Haute Culture,** online unter: https://fashion-era.com/Coats_history/redingote_history_pictures_2.htm, [Stand: 28.8.22].
- Füssli, Johann Heinrich (1781): Der Nachtmahr,** online unter: <https://www.barnebys.de/blog/die-12-gruseligsten-gemalde-der-kunstgeschichte>, [Stand: 23.08.21].
- Johnston, Adrian (2007): Becoming Jane. Soundtrack,** online unter: <https://music.apple.com/us/album/becoming-jane-original-score-by-adrian-johnston/260254276>, [Stand: 6.6.22].
- Johnston, Adrian (2007): Becoming Jane. Instrumente und Besetzung des Orchesters.,** online unter: <https://www.prestomusic.com/classical/products/8161868--becoming-jane>, [Stand: 6.6.22].
- Kamerafahrt. Filmbegriffe A-Z,** online unter: <https://www1.wdr.de/kultur/film/dokmal/filmbegriffe/kamerafahrt-102.html>, [Stand: 19.8.22].
- Kepser/ Abraham (2018): Biopics – verfilmte Biographien,** online unter: <https://www.friedrich-verlag.de/deutsch/film-medien/biopics-verfilmte-biografien-738>, [Stand: 6.3.22].
- Kleinschmidt, Michael M. (2018): Film-Heft zu „Mary Shelley“.** Institut für Kino und Filmkultur e.V. (IKF), online unter: http://www.film-kultur.de/publikationen/mary-shelley_fh.pdf, [Stand: 3.4.22].
- Kopetzky, Julia (2012): Geliebte Jane. Filmkritik.** In: Ray Filmmagazin. Online-Ausgabe 08/2012, online unter: <https://ray-magazin.at/geliebte-jane/>, [Stand: 15.6.22].
- Individuation.** In: One Lexikon der Psychologie und Pädagogik, online unter: <https://lexikon.stangl.eu/9117/individuation>, [Stand: 12.06.22].
- Montage.** In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/m:montage-1257>, [Stand: 28.8.22].
- Off-/On-Ton.** In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/o:offon-1218>, [Stand: 15.12.21].
- Over-shoulder shot.** In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/o:overshouldershot-5158>, [Stand: 2.7.22].
- Shot/Reverse Shot.** In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:schussgegenschussmontage-320>, [Stand: 21.12.21].

- ORF-Artikel** „Von „Sissi“ zur Charakterdarstellerin“, online unter:
<https://orf.at/stories/3233290/>, [Stand: 1.12.21].
- Vorspann**. In: Online Film-Klossar, online unter:
<https://www.kinofenster.de/lehmaterial/glossar/vorspann-abspann/>, [Stand: 8.1.22].
- Individuation**. In: Online-Lexikon für Psychologie und Pädagogik, online unter:
<https://lexikon.stangl.eu/9117/individuation>, [Stand 12.6.22].
- Ö1-Artikel** „Richard Wagner – eine Filmbiografie“, online unter:
<https://oe1.orf.at/programm/20150106/371862/Oe1-extra>, [Stand: 1.12.21].
- Rückenfiguren**. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/r:ruckenfiguren-4225>, [Stand: 19.8.22].
- Stopp-Trick**. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:stopptrick-1895>, [Stand: 30.11.21].
- Tableau**. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/t:tableau-1225>, [Stand: 1.12.21].
- Tom Fowle, Cassandra Austen’s fiancé, dies**, online unter:
<https://www.digitalausten.org/node/31>, [Stand: 28.5.22].
- Untersicht**. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/u:untersicht-3692>, [Stand: 19.8.22].
- Überblendung**. In: Filmbegriffe A-Z, online unter:
<https://www1.wdr.de/kultur/film/dokmal/filmbegriffe/ueberblendung-102.html>, [Stand: 25.6.22].
- Virtus**. Latein-Deutsch Übersetzung, online unter: <https://de.langenscheidt.com/latein-deutsch/virtus>, [Stand: 8.7.22].
- Warner, Amelia (2018): Mary Shelley Soundtrack**, online unter:
<https://music.apple.com/at/album/mary-shelley-original-motion-picture-score/1383523499>, [Stand: 15.8.22].
- YouTube-Trailer zum Film Amadeus (1984) von Milos Forman**, online unter:
<https://www.youtube.com/watch?v=r7kWQj9FCGY>, [Stand: 4.12.21].
- YouTube-Trailer zum Film JFK von Oliver Stone (1991)**, online unter:
<https://www.youtube.com/watch?v=w16bYZ-4nmE>, [Stand: 26.8.22].
- Voice-Over**. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/v:voiceover-1637>, [Stand: 2.1.22].

11. Literaturverzeichnis

Zwischentitel. In: Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/z:zwischentitel-853>, [Stand: 6.1.22].

Zeitlupe. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/z:zeitlupe-723>, [Stand: 28.8.22].

Zoom. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/z:zoom-1236>, [Stand: 19.8.22].

<https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/z:zoom-1236>

Zoom-Out-Technik. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/z:zoom-1236?s\[\]=zoom&s\[\]=out](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/z:zoom-1236?s[]=zoom&s[]=out), [Stand: 2.3.22].

Zwischenschnitt. In: Das Lexikon der Filmbegriffe, online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/z:zwischenschnitt-1271>, [Stand: 28.8.22].

12. Anhang

12.1. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit zum Thema „*Weibliche Autorschaft im Film: Colette, Mary Shelley und Jane Austen als Heldinnen des Biopics*“ untersucht, welche Erzähltechniken sich die Filmgattung *Biopic* bedient, um die Entstehung und Wirkung von literarischen Werken abzubilden und wirkungsästhetisch aufzubereiten. Darüber hinaus wird aufgezeigt, wie die Figur der *Autorin* charakterisiert und mit welchen Themen bzw. Frage- und Problemstellungen sie erzähltechnisch in Verbindung gesetzt wird.

Im Vorfeld an die empirische Untersuchung wurde die sich im Wandel der Zeit verändernde Bedeutung des Begriffs und die unterschiedlichen Auffassungen von *Autorschaft* beleuchtet. Auch wurde die filmische Interpretation des Phänomens erörtert und in Anlehnung an Nieberle (2008) festgehalten, welche inhaltlichen und stilistischen Merkmale literarhistorische Filmbiographien, bzw. *Biopics* über *Autorinnen* und *Autoren*, aufweisen. Ausgehend von den von Nieberle (2008) erfassten Erzähltechniken dieser Filmgattung wurde im Rahmen einer Filmanalyse nach Korte (2010) zunächst untersucht, welche Themen in den genannten Filmen behandelt und welche filmischen Gestaltungsmittel (Kameragrößen, Schnitt, *Voice-Over*-Technik und Filmmusik) dabei eingesetzt werden. In einem Sequenzenprotokoll nach Korte (2010: 58) wurde zudem systematisiert, in welchem Zusammenhang diese Gestaltungsmittel stehen und wie sie die Repräsentation von *Autorschaft* beeinflussen. In einer anschließenden Figurenanalyse nach Eder (2014) wurde ermittelt, mit welchen Eigenschaften die Autorfigur ausgestattet ist, wie sich ihre Beziehungen zu anderen gestalten und welche Konflikte und Machtverhältnisse zwischen Haupt- und Nebenfiguren bestehen. In einem weiteren Schritt wurde dokumentiert, auf welche Werke der *Autorinnen* Colette, Mary Shelley und Jane Austen verwiesen wird, welche Romane abgebildet und zitiert werden. Zudem wurde untersucht, wie Prozesse des Ideenfindens und Schreibens dargestellt werden und ob sich die untersuchten *Biopics* hinsichtlich ihrer Darstellungsweise bzw. der filmischen Gestaltungsmittel ähneln. Im Anschluss daran wurden die *Biographien* *Colette. Secrets of The Flesh* (2000) von Judith Thurman und *Becoming Jane Austen* (2007) von Jon Spence mit den jeweiligen Filmadaptionen gegenübergestellt. Ausgehend von Wolf Schmidts (2014: 245) *Idealgenetischem Modell der*

Perspektive im Literarischen Werk wurden die unterschiedlichen Erzähltechniken der jeweiligen *Biographie* als Textvorlage, des Drehbuchs, und der Filmadaption ausgearbeitet und die narrativen Ebenen der beiden Medien untersucht. Die Ergebnisse dieser Gegenüberstellung zeigen, wie sich die mediale Transformation von *Biographie* zu *Biopic* gestaltet, welche Erzähltechniken der *Biographie* im Film übernommen oder durch filmische Gestaltungsmittel ersetzt werden. Abschließend wurde untersucht, inwieweit die *Biopics Colette* (2018), *Mary Shelley* (2017) und *Becoming Jane* (2007) literarhistorisches Wissen vermitteln und aufgrund ihrer didaktischen Funktionen als Medien für den Literaturunterricht in Frage kommen.

12.2. Abstract

The master's thesis „*Weibliche Autorschaft im Film: Colette, Mary Shelley und Jane Austen als Heldinnen des Biopics*“ focuses on narrative techniques that are used in the film genre *Biopic* with the goal of visualizing both the origin and the impact of literature published by Colette, Mary Shelley and Jane Austen. Further, it dissects the role of the female author, its attributed main features and relationships with other characters in the movie. In order to establish a baseline to conduct an empirical study, the concept of authorship and its definitions and social impact, which has constantly been undergoing changes, over the course of history, has been examined. A comparison between the *biopics Colette* (2018) and its corresponding biography *Colette. Secrets of The Flesh* (2000) by Judith Thurman, as well as between to movie *Becoming Jane* (2007) and the book *Becoming Jane Austen* (2007/2003) by Jon Spence have been conducted to illustrate the inherent transformation from written text to motion picture. These titles have been analyzed with focus on their abilities to communicate knowledge about literature, especially their capabilities of holding an educational value.

