



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Trying to turn these old words into something new“

Intermediale und -modale Translation und ein dekonstruktivistischer
Translationsbegriff anhand der Romanverfilmung
The Man Who Fell to Earth und des Musicals *Lazarus*

verfasst von / submitted by

Sophie Höllige, BA

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

Wien, 2019 / Vienna 2019

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

A 070 331 342

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

Masterstudium Translation Deutsch Englisch

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Danke an ...

Klaus Kaindl für die Geduld und Unterstützung während seines Sabbaticals,
die Bereitschaft, meinen manchmal konfuse Ausführungen
und Präsentationen zu folgen sowie die Möglichkeit,
genau die Masterarbeit zu schreiben,
die ich immer schreiben wollte.

Oskar für die Unterstützung und das geduldige Ertragen diverser
Nervenzusammenbrüche und Überarbeitungserscheinungen
während der letzten Jahre.

Juliane Werner für die thematische Inspiration
und die Einführung in die Welt der Intermedialität.

Beatrice Höllige für die Vererbung
ihrer Faszination für David Bowie.

INHALTSVERZEICHNIS

0	Einleitung.....	1
1	Theoretischer Rahmen: Poststrukturalismus, Dekonstruktion, Intertextualität, Intermedialität	2
1.1	Poststrukturalismus und Dekonstruktion	4
1.1.1	Poststrukturalismus und Dekonstruktion bei Jacques Derrida.....	5
1.1.2	Der „Tod des Autors“ bei Roland Barthes.....	9
1.2	Intertextualität	11
1.1.3	Dialogizität bei Michail Bachtin.....	12
1.1.4	Intertextualität bei Julia Kristeva	14
1.1.5	Transtextualität bei Gérard Genette	15
1.3	Intermedialität	16
1.1.6	Werner Wolfs Intermedialitätstypologie.....	17
1.1.7	Irina Rajewskys Intermedialitätstypologie	19
1.4	Diskussion und Kontextualisierung: Zu Translation, Adaptation, Signifikation und Text aus einer poststrukturalistischen und literaturwissenschaftlichen Perspektive	22
2	Forschungsüberblick: Translationswissenschaft	27
2.1	Ein ausgeweiteter Translationsbegriff: Intermediale Phänomene bei Jakobson, Toury und Kaindl	29
2.1.1	Intersemiotische Übersetzung bei Roman Jakobson.....	30
2.1.2	Intersystemische Translation und <i>assumed translation</i> bei Gideon Toury.....	31
2.1.3	Multimodalität bei Klaus Kaindl	34
2.2	<i>Rewriting</i> bei André Lefevere.....	36
2.3	<i>Interpretive semiotics</i> bei Ubaldo Steconi.....	38
2.4	Post-Translation Studies bei Edwin Gentzler.....	40
2.5	Diskussion: Hin zu einem dekonstruktivistischen Translationsbegriff.....	44
3	Forschungsüberblick: Translation und Adaptation	47
3.1	Die Adaptation Studies: Überblick und Vergleich mit der Translationswissenschaft	50
3.1.1	Adaptation Studies und Translationswissenschaft: Entwicklung und Perspektiven der Disziplinen.....	50
3.1.2	Translation, Adaptation und die Kategorie der „Treue“	54
3.2	Medienspezifik.....	57
3.2.1	Literatur und Film.....	58
3.2.2	Bühnenadaptationen.....	60
3.2.3	Musik und Musical	61
3.3	Diskussion: Translation und Adaptation.....	64

4	Materialvorstellung: <i>The Man Who Fell to Earth</i> und <i>Lazarus</i>.....	68
4.1	Walter Tevis' Roman <i>The Man Who Fell to Earth</i>	68
4.1.1	Kontext: Walter Tevis	68
4.1.2	Inhalt.....	70
4.1.3	Interpretation und Rezeption	71
4.2	Nicolas Roegs Film <i>The Man Who Fell to Earth</i>	72
4.2.1	Kontext: Nicolas Roeg und David Bowie	72
4.2.2	Inhalt: Unterschiede zum Roman	73
4.2.3	Interpretation und Rezeption	74
4.3	David Bowies und Enda Walshs Musical <i>Lazarus</i>	76
4.3.1	Kontext: Enda Walsh und David Bowie	77
4.3.2	Inhalt.....	78
4.3.3	Intertextualität	80
4.3.4	Interpretation und Rezeption	81
5	Analyse: <i>The Man Who Fell to Earth</i> und <i>Lazarus</i> als intermediale und -modale Translation.....	83
5.1	Kategorisierung: <i>The Man Who Fell to Earth</i> als translatorisches Phänomen	85
5.1.1	<i>The Man Who Fell to Earth</i> als intersemiotische Translation?	86
5.1.2	<i>The Man Who Fell to Earth</i> als intermediale und intermodale Translation	88
5.1.3	<i>The Man Who Fell to Earth</i> als intermediales Phänomen	89
5.2	Beispiel 1 – Transfer einer Figur: Betty Jo – Mary-Lou	91
5.2.1	Makroebene	91
5.2.2	Mikroebene.....	94
5.3	Beispiel 2 – Transfer einer Szene: Ende.....	98
5.3.1	Makroebene	100
5.3.2	Mikroebene.....	102
5.4	Exkurs: <i>Lazarus</i> als (post-)translatorisches Phänomen	105
6	Abschließende Diskussion und Schlussfolgerungen: „trying to turn these old words into something new“.....	111
7	Bibliografie.....	119
7.1	Primärliteratur.....	119
7.2	Sekundärliteratur	120
8	Anhang: Abstracts.....	129
8.1	Deutsch	129
8.2	English.....	130

0 Einleitung

Das Verhältnis von Translation und Adaptation sowie der Transfer über Medien- und Modusgrenzen sind über die letzten Jahrzehnte immer mehr zu wichtigen Themen innerhalb der Translationswissenschaft geworden. Diese Masterarbeit beschäftigt sich mit intermedialen und intermodalen Phänomenen wie etwa Verfilmungen, Musicaladaptationen etc., aber auch in einem weiteren Sinne mit Verarbeitungen oder Weiterdichtungen und untersucht, inwiefern diese als Translation angesehen werden können. Als Veranschaulichung dieser Überlegungen erfolgt im Rahmen dieser Arbeit die Analyse des Transferverhältnisses zwischen dem Romans *The Man Who Fell to Earth* von Walter Tevis (1963) und dessen Verfilmung von Nicolas Roeg (1976) sowie der Weiterführung der Geschichte in Form des Musicals *Lazarus*, geschrieben von Enda Walsh und David Bowie (2015), der auch die Hauptrolle in der Verfilmung gespielt hatte.

Zentrale Fragestellungen dieser Arbeit sind zum einen das Verhältnis von Begriffen wie Adaptation und Translation, aber auch etwa Konzepten der Intertextualität zueinander. Darüber hinaus soll die Frage behandelt werden, wie intermediale Phänomene innerhalb der Translationswissenschaft behandelt werden können, beziehungsweise: Kann mein Analysematerial als Translation definiert und als solche untersucht werden? Zuletzt möchte ich schlussendlich auch Überlegungen anstellen, welche Auswirkungen die Integration intermedialer Transferprozesse und -beziehungen in den Gegenstand der Translationswissenschaft sowie die sich daraus ergebende Sicht auf Translation und das interdisziplinäre Potenzial von Fragestellungen wie jenen dieser Arbeit mit sich bringen. Die Analyse erfolgt deskriptiv und soll anhand verschiedener Ansätze das Verhältnis zwischen Roman und Film untersuchen sowie in Form eines Exkurses auf das Musical als translatorisches Produkt eingehen. Sie dient einerseits also der Ergründung des Transferverhältnisses, andererseits aber auch der Darstellung, wie intermediale und intermodale Textbeziehungen translati-onswissenschaftlich behandelt und untersucht werden können.

Die Grundannahme und der Ausgangspunkt meiner Überlegungen sind, dass das Transferverhältnis, das beispielsweise im Falle einer Verfilmung, aber auch einer kreativeren Verarbeitung besteht, gewissermaßen ein translatorisches ist. Um diese

Hypothese zu kontextualisieren, stelle ich in Kapitel 1 zunächst als theoretischen Rahmen meinen poststrukturalistischen, dekonstruktivistischen Standpunkt dar sowie die Sicht auf Konzepte wie Translation, Adaptation, Signifikation und Intertextualität, die sich daraus ergibt. In Kapitel 2 soll daraufhin eine Auseinandersetzung mit diesem Standpunkt aus einer translationswissenschaftlichen Perspektive erfolgen. Es soll aufgezeigt werden, anhand welcher Ansätze etwa intermediale und -modale Phänomene als translatorische Produkte sowie als Gegenstand der Translationswissenschaft angesehen werden können. Herangezogen werden hierfür die Translationstypologien von Roman Jakobson (2012/1959), Gideon Toury (1986) und Klaus Kaindl (2013), André Lefeveres Konzept des *Rewriting* (1992), Stecconis *Interpretive semiotics* (2004) sowie Edwin Gentzlers dekonstruktivistischer Ansatz der Post-Translation Studies (2017). Kapitel 3 soll eine Erweiterung des Forschungsüberblickes darstellen. Hier sollen Perspektiven der sogenannten Adaptation Studies, aber auch der Literaturwissenschaft und Filmwissenschaft zu einem breiteren Verständnis des Verhältnisses von Translation und Adaptation, aber auch intermedialen und -modalen Prozessen beitragen. Kapitel 4 dient der Vorstellung des Analysematerials. Roman, Film und Musical sollen in diesem Rahmen hinsichtlich ihres Entstehungskontextes, ihrer inhaltlichen Charakteristika sowie ihrer Rezeption umrissen werden. In Kapitel 5 erfolgt schließlich die Analyse des Untersuchungsmaterials. Anhand verschiedener Ansätze soll hier die Möglichkeit, das Transferverhältnis zwischen Roman und Film als translatorisches anzusehen, aber auch der konkrete Transfer auf der medialen und modalen Ebene untersucht werden. Abschließend möchte ich die Ergebnisse und Erkenntnisse aus dem Analyseteil, aber auch der theoretischen Überlegungen im Laufe der gesamten Arbeit rekapitulieren und diese in Hinblick auf meinen Translationsbegriff sowie die Fragestellungen dieser Masterarbeit diskutieren.

1 Theoretischer Rahmen: Poststrukturalismus, Dekonstruktion, Intertextualität, Intermedialität

Das erste theoretische Kapitel dieser Masterarbeit dient der Darstellung meiner theoretischen Basis. Die hier präsentierte Denkrichtung stellt meine Grundhaltung und den Ausgangspunkt meiner Überlegungen dar, welche im weiteren Verlauf der Arbeit

ausgeführt werden sollen. Zentrale Frage dieser Masterarbeit und auch dieses Kapitels ist die nach dem Verhältnis zwischen Konzepten der Translation, Adaptation sowie Intertextualität beziehungsweise Intermedialität. Die gewählte Perspektive in der Auseinandersetzung mit dieser Thematik ist eine poststrukturalistische beziehungsweise dekonstruktivistische. Ein poststrukturalistischer Standpunkt ermöglicht – wie ich über dieses Kapitel hinweg aufzuzeigen versuchen werde – eine gewisse Vergleichbarkeit der vorangehend genannten Konzepte. Darüber hinaus stellt diese Denkrichtung aber auch eine der Gemeinsamkeiten dar, die sich durch die verschiedenen für diese Forschungsfrage relevanten Disziplinen zieht und auch mit beinahe jedem der in den folgenden Kapiteln dargestellten Theorien in Verbindung gebracht werden kann. Von den philosophischen und literaturwissenschaftlichen Konzepten, die in diesem Kapitel behandelt werden sollen, werde ich im folgenden Kapitel zu translationswissenschaftlichen Ansätzen übergehen, die zum Teil stark in Verbindung mit dem Poststrukturalismus stehen. Eine poststrukturalistische, dekonstruktivistische Argumentationsweise stellt also die Grundhaltung sowie den roten Faden der theoretischen Überlegungen dieser Arbeit dar.

Um meine Perspektive und meinen Ausgangspunkt offenzulegen, unterteile ich dieses Kapitel in drei thematische Blöcke: Poststrukturalismus und Dekonstruktion, Intertextualitätstheorie sowie Intermedialität. Wichtig für den ersten werden vor allem Jacques Derridas Auffassungen von Text, Signifikation und Dekonstruktion sein (1990/1988) sowie Roland Barthes' Konzept vom „Tod des Autors“ (1986). Als relevant im Bereich der Intertextualität erweisen sich zuerst Michail Bachtins Begriff der Dialogizität (1986), Julia Kristevas Theorie der Intertextualität (1972/1967) und in weiterer Folge Gérard Genettes Konzept der Transtextualität sowie der Palimpseste (1993/1982). Die Theorie der Intermedialität wird anschließend anhand Werner Wolfs (2004) sowie Irina Rajewskys (2002) Typologien erläutert, die aufbauend auf etwa Kristevas oder Bachtins Überlegungen zur Intertextualität entwickelt wurden und vor allem in der Literaturwissenschaft beziehungsweise Komparatistik eine Auseinandersetzung mit Textbeziehungen über Medien- und Modusgrenzen hinweg ermöglichen. Abschließend soll in diesem Kapitel ausgehend von den hier beleuchteten Begriffen und Konzepten quasi zusammenfassend eine Kontextualisierung dieser erfolgen. Begriffe wie poststrukturalistische Signifikation, Text, Intertextualität, Adaptation und Translation sollen einander gegenübergestellt sowie deren Verhältnis zueinander und Vergleichbarkeit miteinander diskutiert werden. Diese Vergleichbarkeit wird in weite-

ren Kapiteln dieser Masterarbeit wiederholt thematisiert werden, sowohl aus einer translationswissenschaftlichen Perspektive, als auch im Kontext der Adaptation Studies sowie der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Letztere stellt auch den Standpunkt dieses Kapitels dar und dient als Startpunkt der folgenden wissenschaftlichen Betrachtungen und Überlegungen.

1.1 Poststrukturalismus und Dekonstruktion

Die philosophische Denkhaltung des Poststrukturalismus entwickelte sich in Frankreich in den 1960er- bis 1980er-Jahren, wobei etwa Hanjo Berressem den Rezeptionshöhepunkt in den 80er-Jahren sieht (vgl. 2004:218). Ausgangspunkt des Poststrukturalismus ist – wie der Name vielleicht vermuten lässt – eine kritische Auseinandersetzung mit der Theorie des Strukturalismus, der etwa von Ferdinand de Saussure oder Roman Jakobson geprägt wurde, beziehungsweise ein kritisches Weiterdenken von beispielsweise Saussures strukturalistischer Zeichentheorie, nach der ein Zeichen aus der Triade Signifikat (Bezeichnetes), Signifikant (Bezeichnendes) und Referent (Objekt) zusammensetzt, wobei das Hervorbringen eines essentialistischen Signifikats im Zentrum der Theorie steht. Während der Strukturalismus, wie Berressem festhält, versucht, aus einer Oberflächenstruktur (der Ebene des Signifikanten) eine Tiefenstruktur (die Ebene des Signifikats) herauszuarbeiten, will der Poststrukturalismus aufzeigen, dass eine solche Trennung von Signifikant und Signifikat, von Form und Inhalt, von sprachlichem Ausdruck auf der Oberfläche und absoluter, verborgener Bedeutung nicht möglich beziehungsweise konstruiert ist (vgl. 2004:220). Diese Haltung führt folglich, zusammenfassend gesagt, zu einer Zurückweisung der Auffassung von einer einzigen fixierten, absoluten Bedeutung, einem objektiven, außerhalb des Subjekts bestehenden Sinn.

Wie Berressem anmerkt, ergibt sich für den Poststrukturalismus durch den sogenannten *linguistic turn*, mit dem ab Beginn des 20. Jahrhunderts ein erheblicher Einfluss der Linguistik beziehungsweise Semiotik auf die Theoriebildungen verschiedenster Wissenschaften stattfand, eine starke Interdisziplinarität (vgl. 2004:219). Poststrukturalistische Ansätze kamen (und kommen noch immer) auf verschiedenen Forschungsgebieten und geisteswissenschaftlichen Disziplinen zur Anwendung, und finden sich – konkret auf den Forschungsgegenstand dieser Arbeit bezogen – sowohl in den in dieser Arbeit behandelten translationswissenschaftlichen, komparatistischen

und literaturwissenschaftlichen Ansätzen, als auch denen der Adaptation Studies. Die „Semiotisierung der Wissenschaft“, wie Berressem (2004:219) sie nennt, die der *linguistic turn* mit sich brachte, bedingt und begünstigt quasi die Vergleichbarkeit von etwa Transferprozessen, Translationskonzepten, Adaptation und Kommunikation und Literatur im Allgemeinen. Eine poststrukturalistische Haltung ermöglicht mir im Kontext dieser Arbeit erst die Sicht auf Translationsprozesse als annähernd vergleichbar mit Signifikationsprozessen.

Zentral in der Konzeption des Poststrukturalismus, und vor allem für diese Arbeit, wird Jacques Derrida sein, der diese Denkrichtung maßgeblich prägte und hinsichtlich des Signifikationsprozesses eine Art Terminologie aufstellte, um Zeichenphänomene zu beschreiben, und anhand welcher sich seine Theorie gut erläutern lässt. Einige der im Rahmen dieser Arbeit bedeutendsten Begriffe, die in diesem Kapitel behandelt werden sollen, sind etwa die der *différance*, der Nachträglichkeit, der Dissemination, der Iterabilität sowie der Dekonstruktion.

1.1.1 Poststrukturalismus und Dekonstruktion bei Jacques Derrida

Jacques Derrida stellte mit seiner Theorie der Dekonstruktion ein zentrales poststrukturalistisches Konzept auf, dessen Einfluss sich etwa bei Judith Butlers Konzept der Gender-Performativität (1990), in postkolonialen Forschungsbereichen, aber auch in komparatistischen Lektüretechniken und translationswissenschaftlichen Theorien wiederfindet. Die Rezeption der Theorie der Dekonstruktion erfolgt also interdisziplinär auf verschiedensten Bereichen und kommt auf unterschiedliche Weisen zur Anwendung, was auch Jonathan Culler hervorhebt, wenn er Dekonstruktion „als philosophische Position, als politische oder intellektuelle Strategie oder als ein bestimmter Modus der Lektüre“ (1988:95) bezeichnet. Wie Hubert Zapf anmerkt, setzte sich Derrida im Rahmen der Dekonstruktion grundsätzlich mit der Kritik am sogenannten Logozentrismus auseinander (vgl. 2004:22), einem laut Doris Feldmann und Hannah Jacobmeyer von Derrida geprägten Begriff, der die Auffassung von einer absoluten, fixierten Wahrheit oder Natur jenseits der Realität beschreibt, sowie der gewissermaßen strukturalistischen Annahme, dass hinter einem sprachlichen Ausdruck eine spezifische Bedeutung stecke, die rational und logisch zu erfassen sei, wodurch Sprache ein Werkzeug zum Erkenntnisgewinn darstellen würde (vgl. 2004:55). Darüber hinaus

bringt eine solche Auffassung eine spezifische Sicht auf Sprache mit sich, nach der Realität durch Sprache hervorgebracht wird, wodurch sich etwa im Kontext der Translationswissenschaft eine Entwertung des „heiligen Originals“ ergibt, dessen absolute Bedeutung in der Übersetzung wiedergegeben werden soll. Dieser Aspekt soll am Ende dieses Kapitels nochmals zur Sprache kommen.

Prinzipiell besagt Derridas Auffassung der Dekonstruktion, dass ein Signifikant immer nur auf einen weiteren Signifikanten verweisen kann, niemals jedoch auf ein essentialistisches, tatsächliches Signifikat. Ein Signifikat als Bedeutung kann sehr wohl bestehen, es wird jedoch eigentlich bloß durch das Spiel der Signifikanten als ewige Verweiskette hervorgebracht, beziehungsweise durch die sogenannte *différance*, durch die Verbindbarkeit und auch Unterschiedlichkeit einzelner Signifikanten. So ergibt sich quasi der Effekt, die Illusion eines Signifikats hinter der Signifikantenkette. Die aus Signifikanten abgeleitete Bedeutung ist also nie eine absolute, a priori bestehende Wahrheit, die zum Vorschein gebracht werden kann, sondern wird stets individuell konstruiert und nachträglich interpretiert.¹

Derrida führt zur Beschreibung dieses Vorgangs des gegenseitigen Verweisens und Unterscheidens von Signifikanten den Begriff der *différance* ein, als Kunstwort, das sich vom französischen *différence* ableitet. Derrida beruft sich auf die beiden Bedeutungen von *differer*, nämlich einerseits „unterscheiden“, aber auch „aufschieben“ (vgl. 1990/1988:83). Dieser rein graphische, phonetisch nicht erkennbare Unterschied verweist für Derrida auf zwei Dinge. Einerseits beschreibt Derrida durch diese sich nur schriftlich äußernde Abweichung seine Auffassung von der (negativ zu bewertenden) Überlegenheit der Schrift gegenüber der gesprochenen Sprache (vgl. Zapf 2004:31) beziehungsweise der Schrift als unzureichendes Mittel zur Darstellung von Sprache. Andererseits stellt dieses Kunstwort auch die Dekonstruktion eines goldenen Signifikats dar, die ewige Aufschiebung einer absoluten Bedeutung, insofern als dass Derrida in Anlehnung auf die beiden Bedeutungen von *differer* im Signifikationsprozess eine sowohl zeitliche als auch räumliche Verschiebung und Aufschiebung sieht, die im Zuge der Verschriftlichung einerseits sowie der Rezeption andererseits stattfindet. Er beschreibt diesen Vorgang als Prozess der Temporisation, also Verschiebung und Aufschub, einerseits, und der Temporalisation, der Verzeitlichung, andererseits (vgl. Derrida 1990/1988:83). *Différance* beschreibt also den ewigen Aufschub

¹ Näheres zu Derridas Konzept der Semiologie ist etwa nachzulesen in *Die différance* (1990/1988) oder *Semiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva* (1990/1986).

einer absoluten Bedeutung, aber gleichzeitig auch die Gebundenheit der konstruierten Bedeutung des Signifikanteneffekts an eine Zeit und einen Ort, beziehungsweise an eine individuelle Interpretationssituation.

Somit beschreibt der Begriff der *différance* zusammenfassend Derridas Konzept der Dekonstruktion. Bedeutung wird demnach erst aus der spezifischen Aneinanderreihung, Bezugnahme und Unterschiedlichkeit von Signifikanten sowie durch die individuelle Interpretation des Lesers oder der Leserin gebildet. Gleichzeitig wird aber eine absolute Bedeutung eines Signifikanten und somit die Freilegung eines absoluten, fixierten Signifikats im Zuge dieses Signifikantenspiels aufgrund der nachträglichen Interpretation durch die rezipierende Person zeitlich und räumlich aufgeschoben.

Ein weiterer Begriff, den Derrida im Zuge seiner Zeichentheorie der Dekonstruktion verwendet ist die Dissemination. Hier wird mit den beiden Bedeutungen beziehungsweise Konnotationen „zerstreuen“ und „säen“ gespielt, die ebenso auf den Signifikationsprozess übertragen werden. Laut Hubert Zapf verweist der Begriff der Dissemination auf die Tatsache, dass Signifikanten, die sprachlichen Ausdrucksformen, keinem fixen Signifikat zugeordnet sind, sowie auf das Spiel der *différance*, in dem durch Differenzierung sowie zeitlichem und räumlichem Aufschub einerseits Bedeutung gestiftet, zugleich aber wieder eine frühere Bedeutung ausgelöscht oder überschrieben wird (vgl. 2004:36). Diese Natur des Zerstreuens und Neu-Säens von Sinn und die daraus resultierende Mehrdeutigkeit veranschaulicht Derrida in seinem Begriff der Dissemination.

Iterabilität, ein weiteres Kunstwort Derridas, das sich von *iterum* (lat. für „von neuem“) und *iter* (lat. für „Reise, Weg“) ableitet, steht für die Wiederholbarkeit von Signifikanten. Derrida spielt damit auf die Wiederholbarkeit der Verwendung eines sprachlichen Zeichens, aber gleichzeitig auch auf seine mögliche Verwendung in unzähligen neuen Kontexten, wodurch sich eine Veränderung der ableitbaren Bedeutung ergibt. Kathleen Davis erklärt, dass die Kombination aus Wiederholungen und Unterscheidungen von früheren Signifikantenverwendungen sogar notwendig ist, um Bedeutung zu schaffen (vgl. 2009:76). Iterabilität und *différance* arbeiten also zusammen in Derridas Konzept der Signifikation, sie stellen gewissermaßen die Grundbedingungen der Bedeutungsschöpfung dar. Auch für die Translation besitzen diese beiden Begriffe im Kontext dieser Arbeit große Relevanz, die ich am Ende dieses Kapitels nochmals hervorheben möchte.

Die komplette Auflösung einer „richtigen“ Interpretation ist vor allem für die Lektüre und Analyse von Texten – oder, nach einem ausgeweiteten Textbegriff, auch Filme, Songs oder Musicals – von großer Bedeutung. Grundsätzlich könnte die Ansicht, jegliche Bedeutung sei konstruiert und daher jede mögliche Interpretation eines Textes (oder auch eines Verhältnisses zweier Texte zueinander) zulässig, eine Herangehensweise an Bedeutungsbildung bedingen, nach der quasi alles erlaubt wäre und auch höchst absurd anmutende, extrem weit hergeholte Interpretationen innerhalb eines dekonstruktivistischen Standpunktes gerechtfertigt wären. Ebenso führt die Zurückweisung einer einzigen richtigen Bedeutung, die einem literarischen Werk eingeschrieben ist, zugunsten einer Ansicht, nach der Bedeutung erst nachträglich und auf verschiedenste Weisen gebildet werden kann, unweigerlich zu einer Entmachtung klassischer Werke sowie ihrer Interpretationen. Einer poststrukturalistischen oder dekonstruktivistischen Literaturkritik wird also oft eine Herabwürdigung der Literatur vorgeworfen. Dieser Kritik ist jedoch zu entgegnen, dass ein Text sehr wohl eine gewisse Interpretationsrichtung nahelegt, die erfasst werden will, und die es zu erfassen gilt – in anderen Worten, dass ein bestimmter Signifikanteneffekt sehr wohl ein bestimmtes Signifikat hervorbringen beziehungsweise konstruieren kann, dem Beachtung geschenkt werden muss. Diesen Anspruch der Zurückweisung eines totalen Relativismus oder Nihilismus stellt auch Hubert Zapf, wenn er festhält, dass dekonstruktivistische Texte auf eine Weise interpretiert werden können müssen, dass sie und ihre Begriffe einen gewissen „Bedeutungskern“ besitzen müssen, der gewissermaßen konsensuell vorausgesetzt werden muss (vgl. 2004:28). Auch Jonathan Culler, der sich mit Dekonstruktion nach Derridas Tradition auseinandersetzt, geht auf diesen Aspekt ein, wenn auch aus einem negativistischen Standpunkt, wenn er schreibt: „Da keine Lektüre der Korrektur entgeht, sind alle Lektüren Fehllektüren.“ (1988:198) Dass jede Interpretation eine Fehlinterpretation sei, insofern, dass sie ewig relativiert und überschrieben werden kann, führe aber nicht zu einer totalen Interpretationsfreiheit (vgl. 1988:198). Culler weist mit dieser Aussage lediglich das Ideal der absoluten, „richtigen“ Interpretation zurück, und deckt folglich den konstruierten, künstlichen Charakter der Bedeutungsbildung auf.

Poststrukturalismus und Dekonstruktion führen, wie ich erläutert habe, zu der Auffassung, dass Bedeutung durch Interpretation und das „Spiel“ beziehungsweise Verhältnis einzelner Signifikanten oder sprachlicher Ausdrücke durch Interpretation hervorgebracht wird. Demnach kann ein Text – oder im Falle dieser Arbeit auch eine

Beziehung zwischen zwei Texten, oder ein Text als Verweis auf einen weiteren Text, ohne an diesem Punkt bereits eine scharfe Trennung der Begriffe Translation, Adaptation oder etwa Intertextualität treffen zu wollen – eine Vielzahl an möglichen Bedeutungen beinhalten, die alle gleichsam zu werten sind, da niemals ein einziger, absoluter, fixierter Sinn zu erfassen wäre. Diese zentrale Aussage des Poststrukturalismus soll an dieser Stelle besonders betont werden, da sie meine Argumentations- und Vorgehensweise im weiteren Verlauf dieser Arbeit stark bestimmt. Des Weiteren möchte ich in Anlehnung an etwa Derrida und Roland Barthes den Begriff Text sowohl in Bezug auf einzelne literarische Texte definieren, als auch auf Filme, Songs, Musicals (hinsichtlich der Fallbeispiele dieser Arbeit) anwenden. Der dieser Arbeit zugrunde liegende Textbegriff bezieht sich also (auch in Anlehnung an die Intertextualitätstheorie) auf das klassische poststrukturalistische Motiv der Signifikantenkette, des ewigen Verweises eines Signifikanten auf einen weiteren, jedoch nie auf ein Signifikat. Diese Auffassung soll im weiteren Verlauf die Basis für Überlegungen zur Vergleichbarkeit mit Translationskonzepten ermöglichen.

1.1.2 Der „Tod des Autors“ bei Roland Barthes

Einen wertvollen Beitrag zur poststrukturalistischen Theorie leistete Roland Barthes mit seinem Konzept vom „Tod des Autors“, das er 1968 in einem gleichnamigen Essay ausführte, und mit dem er eine starke Entwertung der Instanz des Autors beziehungsweise der Autorin durchführt. Heinz Antor erklärt Barthes' Konzept folgendermaßen:

Barthes greift traditionelle Vorstellungen vom Autor als eines privilegierten Individuums, einer Person, die den von ihr verfassten Text und seine Bedeutung völlig kontrolliert, auf und entlarvt sie als Produkte einer typisch modernen, individualistischen und kapitalistischen Ideologie, wie sie sich seit dem Anfang des Mittelalters herausgebildet hat. (2004:278)

Barthes weist Autor oder Autorin als Autorität in der Sinnstiftung eines Textes und somit auch eine biografische Lektüremethode zurück, nach der ein literarisches Werk anhand der Lebensumstände der es verfassenden Person erklärt werden soll.

Wie wahrscheinlich nicht speziell betont werden muss, meint Barthes mit dem Titel seines Aufsatzes keineswegs einen physischen Tod, sondern versucht viel eher

auf eine drastische, leicht überzeichnete Weise eine Entmachtung sowie eine Abkehr von Lektürepraktiken zu erreichen, nach denen die Bedeutung eines Textes immer durch das Leben des jeweiligen Autors oder der Autorin, beziehungsweise durch deren absolute Absicht zu erklären sei:

Die *Erklärung* des Werks wird immer auf seiten desjenigen gesucht, der es hervorgebracht hat, als ‚spräche sich‘ durch die mehr oder weniger durchsichtige Allegorie der Fiktion hindurch letztlich immer die Stimme ein und derselben Person ‚aus‘, nämlich des *Autors*. (2006/1968:58)

Barthes geht des Weiteren auch auf die gesellschaftlichen Umstände der Autorität ein, die der Figur des Autors oder der Autorin zugemessen wird, ein. Für ihn werde diese Macht durch eine kapitalistische Denkweise bedingt, nach der Besitz Macht bedeutet. Darüber hinaus streicht er hervor, dass die Instanz des Autors oder der Autorin – inklusive einer Art Verherrlichung der Person des Schöpfers oder der Schöpferin – historisch gesehen noch relativ jung ist und erst ungefähr im Mittelalter aufkam und bis dahin eine Literaturtradition der Überlieferung und Bereicherung einer Erzählung durch die vortragende Person vorherrschte (vgl. 2006/1968:57f.). Den Autor beziehungsweise die Autorin als sinnspendender Faktor, also als Herrscher oder Herrscherin über die immer gleiche Bedeutung eines Textes, enttarnt Barthes somit als konstruiert und gesellschaftlich bedingt und ermöglicht so einen differenzierteren Zugang zum Faktor des Autors oder der Autorin als eines vieler Textelemente, die im Zuge der Literaturanalyse zur Bedeutungskonstruktion beitragen.

Anstelle des Begriffes des Autors oder der Autorin als Autoritätsinstanz will Barthes den des Skriptors beziehungsweise der Skriptorin setzen, wie es bei Antor (2004:278) genannt wird, oder des Schreibers beziehungsweise der Schreiberin, wie es in *Der Tod des Autors* in deutscher Übersetzung durch Dieter Hornig heißt (vgl. Barthes 2006/1968:61). Dadurch kann die Person, die einen Text verfasst, sehr wohl anerkannt, beschrieben und untersucht werden, jedoch als einer von vielen Faktoren, die im Prozess der Sinnbildung beziehungsweise Interpretation eines Textes eine Rolle spielen. Die verfassende Person wird somit bei Barthes ebenfalls zum Gegenstand der Interpretation der rezipierenden Person und kann den Kontext eines literarischen Textes vervollständigen, stellt aber nicht das eine, fixierte sinnstiftende Element der Bedeutung dar. Diese Rolle des Skriptors oder der Skriptorin wird, wie Antor anmerkt, gleichzeitig mit dem Text als Textfaktor geboren (vgl. 2004:278). Durch die

Entkräftung der Figur des Verfassers beziehungsweise der Verfasserin eines Textes verschiebt sich die Autorität in der Textinterpretation somit auf die lesende Person als rezipierende, sinnstiftende Instanz, oder wie Barthes abschließend in seinem Essay schrieb: „Die Geburt des Lesers muss mit dem Tod des ‚Autors‘ bezahlt werden“ (2006/1968:63).

Wie auch bei Derrida findet sich bei Barthes’ Theorie ein gewisses Moment der Nachträglichkeit. Bedeutung wird einem Text demnach nicht bei seiner Erschaffung durch die autoritäre Figur des Autors oder der Autorin eingeschrieben, sondern erst später, zeitlich und räumlich verschoben, durch die lesende Person konstruiert. Der Text wird bei Barthes zu einem Gewebe aus Verweisen und Zitaten, unter welchen eines den Autor oder die Autorin beziehungsweise den Schreiber oder die Schreiberin darstellt. Der Faktor Autor oder Autorin wird bei Barthes zu einem weiteren Textfaktor, den es zu interpretieren gilt, besitzt jedoch nicht mehr die absolute Macht über die Bedeutung seines oder ihres Textes. Diese wird dem Text nämlich – ähnlich wie auch bei Derrida – durch die Interpretation der lesenden Person nachträglich zugeschrieben.

1.2 Intertextualität

Einen weiteren Grundpfeiler der theoretischen Basis dieser Masterarbeit stellt das Konzept der Intertextualität beziehungsweise die Intertextualitätstheorie dar. Hierbei handelt es sich um eine Auffassung von Texten, die auf Verweisen, Beziehungen und Verknüpfungen beruht. Geprägt von Julia Kristeva meint der Begriff Intertextualität grundsätzlich, dass jeder Text ein Geflecht aus Referenzen auf vorige Texte darstellt. Bedeutend für eine poststrukturalistische beziehungsweise dekonstruktivistische Intertextualitätstheorie sind vor allem Michail Bachtin und Julia Kristeva. Für Bachtin stellt jede Äußerung beziehungsweise jeder literarische Text eine Art Dialog zwischen verschiedenen Stimmen des Textes sowie zwischen Texten an sich und auch dem Text und seinem Leser beziehungsweise seiner Leserin dar (vgl. Volkmann 2004:29f.). Basierend auf Bachtins Konzept der Dialogizität von Texten prägte Julia Kristeva den Begriff der Intertextualität, nach der jeder Text sich „als Mosaik von Zitaten“ präsentiert, und „Absorption und Transformation eines anderen Textes ist“ (1972/1967:348). Für Richard Aczel (2004) lässt sich auch Barthes’ Konzept von der lesenden Person als sinnstiftende Instanz aus einer intertextuellen Perspektive betrach-

ten, indem die interpretierende Person ebenfalls zum Gegenstand der Intertextualitätsforschung wird, da auch die rezipierende Person, oder genauer gesagt deren Erfahrungshorizont sich aus einer Vielzahl an Zitaten und anderen Texten zusammensetzt. Auch Derridas Theorien lassen sich mit einer Theorie der Intertextualität in Verbindung bringen. Wie Aczel festhält, besitzt bei Derrida gewissermaßen jede sprachliche Äußerung, beziehungsweise folglich auch Sprache an sich, einen intertextuellen Charakter (vgl. 2004:111). Gemeint ist damit Derridas Auffassung von der ewigen Signifikantenkette, nach der jeder Signifikant auf einen weiteren Signifikanten verweist, der auf einen weiteren Signifikanten verweist usw. Eine Weiterführung von Kristevas und Bachtins Intertextualitätskonzeptionen stellen Gérard Genettes Ausführungen in *Palimpsestes* dar². Genette stellt hier eine Art Typologie von Intertextualitätsverhältnissen auf, wobei er als Oberbegriff dieser Textbeziehungen den der Transtextualität einführt.

Intertextualitätstheorie in Verbindung mit Poststrukturalismus und Dekonstruktion findet sich, wie ich später erläutern werde, ebenfalls in Ansätzen der Adaptation Studies, wird aber auch in translationswissenschaftlichen Theorien aufgegriffen, etwa bei Kathleen Davis (2001). Im Kontext meines Forschungsgegenstandes erweist sich die Intertextualitätsforschung als relevant, da sie sowohl als Schnittstelle zwischen translationswissenschaftlichen Ansichten und jenen der Adaptation Studies dienen kann als auch als methodische Grundlage für die Analyse in Kapitel 5. Die Grundcharakteristika der Intertextualität sollen in diesem Unterkapitel anhand von Bachtins Begriff der Dialogizität, Kristevas Intertextualität sowie Genettes Transtextualität skizziert werden.

1.1.3 Dialogizität bei Michail Bachtin

Maßgeblich relevant für die Entwicklung der Intertextualitätstheorie ist Michail M. Bachtin, der ausgehend von strukturalistischen Theorien von beispielsweise Ferdinand de Saussure sein Konzept der Dialogizität entwickelte – ein Begriff, der laut

² Palimpsest, eine Bezeichnung für eine antike Verwendungsform von Schreibmaterial, bei der früherer Text durch Abschaben oder -waschen von Schreibmaterialien wie etwa Tierhäuten entfernt und dann mit neuem Text überschrieben wurde, wobei der ursprüngliche Text immer noch leicht durchschien, setzt Genette hier auf sehr schöne allegorische Weise als Darstellung der Intertextualitätstheorie an sich ein.

Laurenz Volkmann (2004) vor allem von Bachtins Übersetzern und Übersetzerinnen sowie Interpreten und Interpretinnen geprägt wurde (vgl. 2004:29). Bachtin gilt als wichtiger Ausgangspunkt der Intertextualitätsforschung, und wird – wie in 1.2.2 erläutert werden wird – etwa von Julia Kristeva als Basis ihrer Überlegungen herangezogen.

Grundsätzlich bezieht sich Bachtin mit Dialogizität auf die Mehrstimmigkeit und Mehrdeutigkeit von Texten. Wie Volkmann erklärt, geht er von einem kommunikativen, dynamischen Charakter jeder Äußerung aus (vgl. 2004:29), wodurch Äußerungen immer vorige Äußerungen miteinbeziehen beziehungsweise auf diese verweisen, und sieht Texte als „Konfliktfelder sich teils bündelnder, teils konkurrierender Stimmen“ (2004:30). Diese verschiedenen Stimmen, wovon eine der Autor beziehungsweise die Autorin darstellt, sollen im dialogischen Roman quasi koexistieren während im sogenannten monologischen Roman eine Stimme über den anderen gewertet wird (vgl. 2004:30). Auf den Deutungsprozess bezogen bedeutet dies, dass Bachtin – ähnlich wie Jacques Derrida und Roland Barthes – von einer gewissen Interpretationsoffenheit von Texten ausgeht, sowie – sehr stark vergleichbar mit Barthes’ Konzept vom „Tod des Autors“ – eine starke Abwertung der Autorität des Autors oder der Autorin vornimmt. „Eine dialogische Interpretation“, so Volkmann, ist bei Bachtin „nie abgeschlossen und [...] stellt sich als dynamische, dialogische Hermeneutik dar, zumal der Leser selber als ‚polyphones Ich‘ offen ist und keine abgeschlossene Einheit ist“ (2004:30). Auch Dennis Cutchins, der Bachtins Ansichten hinsichtlich einer Adaptations- und Translationstheorie beleuchtet, betont Bachtins Auffassung, nach der eine Erzählung und ihre Auslegung keiner absoluten Wahrheit unterworfen sind, sondern abhängig vom Erfahrungshorizont der jeweiligen interpretierenden Person eine Vielzahl an Bedeutungen zulassen (vgl. 2014:38). Ebenfalls einer poststrukturalistischen Argumentationslinie entsprechend spricht Bachtin somit die ewige Verweiskette an, die etwa auch Derrida erwähnt, die eine unendliche Vielfalt an Interpretationen zulässt. Des Weiteren sieht er die lesende Person ebenso wie den zu interpretierenden Text, als Gegenstand verschiedenster Einflüsse und Referenzen.

Volkmann betont die vehemente Ablehnung einer Ansicht der Sinnfixierung als zentralen Punkt in Bachtins Theorie (vgl. 2004:30). Dieser Aspekt, sowie Bachtins Ausführungen zur Mehrdeutigkeit von Texten sowie des „text as a unique monad that in itself reflects all texts (within the bounds) of a given sphere“ (Bakhtin 1986:105)

sollen an dieser Stelle festgehalten werden und im Abschluss dieses Kapitels noch hinsichtlich meines weiteren Vorgehens diskutiert werden. Ausgehend von Bachtin soll aber nun im folgenden Unterkapitel Julia Kristevas Begriff der Intertextualität beleuchtet werden.

1.1.4 Intertextualität bei Julia Kristeva

Wie bereits erwähnt wurde, baute Julia Kristeva ihre Überlegungen auf Bachtins vorangehend dargestelltem Konzept der Dialogizität auf. Dieses Bezugnehmen und Verweisen von Texten aufeinander fasste sie in dem Begriff der Intertextualität zusammen. Ein Text verweist bei Kristevas Intertextualitätstheorie nicht nur auf frühere Texte, sondern er verarbeitet sie auch, verändert sie, gibt sie wieder, transferiert und transformiert sie. Hier findet sich eine wichtige Schnittstelle zu Transfer- und Translationsbegriffen, auf die ich im weiteren Verlauf der Arbeit noch näher eingehen werde. Aczel merkt des Weiteren an, dass Intertextualität bei Kristeva ein allen Texten gemeinsames Merkmal darstellt, das über absichtliche explizite Bezüge auf einzelne Texte hinweg auch das generelle dialogische Wesen von Texten beziehungsweise von Literatur beschreiben soll (vgl. 2004:111). Demnach kann kein Text im luftleeren Raum existieren sondern immer nur im Verhältnis zu und in Bezug auf andere Texte. Der dekonstruktivistische Aspekt an dieser Intertextualitätstheorie äußert sich hier anhand einer radikalen Infragestellung einerseits der Instanz Text an sich als geschlossene Einheit, andererseits – ähnlich wie bei Barthes' Konzept vom „Tod des Autors“ – auch hinsichtlich der Autorität des Autors oder der Autorin, insofern dass die verfassende Person eines Textes weniger mit originären Gedanken, Stoffen, Motiven etc. arbeitet und einen neuartigen Text kreiert, sondern eher auf immer neue Art und Weise Referenzen auf frühere Texte kombiniert. Kristeva verwischt – ganz im Sinne der dekonstruktivistischen Tradition, wie Aczel (2004:111) anmerkt – die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt und trägt zur sogenannten Subjektdezentrierung bei, die ein zentrales Anliegen der Dekonstruktion ist, und leitet ihren Begriff der Intertextualität etwa erst als konsequente Folge der „Intersubjektivität“ (Kristeva 1972/1967:348) ab. „Derjenige, der schreibt, ist auch derjenige, der liest“, meint Kristeva, wodurch die Instanz der verfassenden Person „selbst nur ein Text [ist], der sich aufs neue [sic!] liest, indem er sich wieder schreibt“ (1972/1967:372). Sie vollzieht so

quasi eine Ausweitung des Textbegriffes, sodass der Faktor Autor oder Autorin sich als weiterer Text präsentiert, der im Kontext ihrer Intertextualitätstheorie wiederum ebenfalls ein Mosaik, eine Absorption und Transformation aus Zitaten darstellt.

1.1.5 Transtextualität bei Gérard Genette

Ausgehend von Kristevas Intertextualitätstheorie unternimmt Gérard Genette den Versuch einer Kategorisierung der verschiedenen Bezugs- und Verweisformen zwischen Texten. Er stellt in *Palimpseste* (1993/1982) gleich zu Beginn Kristevas Begriff der Intertextualität seinen Begriff der Transtextualität gegenüber, der sozusagen den Charakter und das Wesen jedes Textes meint, sich auf andere Texte zu beziehen. Diesen Überbegriff, der auch den transformativen Aspekt intertextueller Beziehungen und Prozesse aufgreift, unterteilt Genette in fünf Unterkategorien, die er nach steigendem Abstraktionsgrad ordnet: Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Hypertextualität und Architextualität. Unter Intertextualität, der ersten Kategorie, versteht Genette Kristevas Intertextualitätsbegriff, den er „restriktiver als Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, [...] als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“ (1993/1982:10) definiert. Er ordnet der Intertextualität etwa explizite Referenzen wie das klassische Zitat, bis hin zum Plagiat oder impliziteren Formen wie der Anspielung zu (vgl. 1993/1982:10). Genettes zweite Kategorie, die Paratextualität, beschreibt einen Text einrahmende beziehungsweise näher beschreibende Texte wie etwa Titel, Untertitel, Fußnoten, Einleitungen, Nachworte etc. Ebenso können aber auch literarische Texte zu Paratexten eines anderen Textes werden und somit in eine ergänzende, erklärende Beziehung mit diesen treten (vgl. 1993/1982:10–13). Metatextualität, Genettes dritte Kategorie der Transtextualität, umfasst textuelle Phänomene wie etwa Kommentare oder Rezensionen, die sich mit einem anderen Text auseinandersetzen (vgl. 1993/1982:13) – ähnlich wie auch Genette selbst sich mit Kristevas Ausführungen befasst, sie diskutiert, ergänzt und erweitert. Die vierte Kategorie der Hypertextualität beschreibt Genette des Weiteren folgendermaßen:

[...] jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als *Hypertext* bezeichne) und einem Text A (den ich, wie zu erwarten, als *Hypotext* bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist. (1993/1982:14f.)

Gemeint ist hier, wie Aczel (2004:112) erklärt, ein transformatives Verhältnis, unter das etwa Formen wie die Parodie oder auch Adaptation fallen, oder für welches Genette etwa das Beispiel von Joyces *Ulysses* als Hypertext zum Hypotext der *Odysee* anführt (vgl. 1993/1982:15). Interessant ist hier außerdem, dass Genette den beiden Bezugstexten Namen gibt und somit einen Vergleich mit Verhältnisbeschreibungen wie der in der Translationswissenschaft üblichen Dualität von Ausgangs- und Zieltext oder der von etwa Linda Hutcheon (2006) verwendeten Unterscheidung zwischen adaptiertem Text und Adaptation, auf die zu einem späteren Zeitpunkt näher eingegangen werden soll. Genettes fünfte Kategorie, die Architextualität, beinhaltet schließlich allgemeinere Bezüge wie etwa Gattungskonventionen oder -zugehörigkeiten, die entweder explizit in Form von Zuschreibungen wie „Gedichte“, „Roman“ etc. erfolgen können, implizit vorausgesetzt oder absichtlich abgewiesen werden können (vgl. 1993/1982:13f.).

Genette erweitert gewissermaßen Kristevas Überlegungen, indem er ihren Begriff der Intertextualität in Form seiner Transtextualität präzisiert und darüber hinaus zwischen konkreten Formen von Textrelationen unterscheidet und diese beschreibt. Diese Typologie wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit wieder aufgegriffen werden und wird auch im nächsten Unterkapitel zum Thema Intermedialität auf vergleichbare Konzepte treffen. Grundsätzlich stellt die Intertextualitätstheorie einen wichtigen Teil meiner theoretischen Überlegungen hinsichtlich Adaptationen als translatorische Phänomene dar, die in den beiden folgenden Kapiteln weiter ausgeführt werden sollen. Von der Auseinandersetzung mit Beziehungen zwischen literarischen Texten soll nun aber mit dem Konzept der Intermedialität eine Beschreibung von intertextuellen Verhältnissen über Medien- beziehungsweise Modusgrenzen hinweg beleuchtet werden.

1.3 Intermedialität

Aufbauend auf der Intertextualität soll in diesen Unterkapitel das der Konzept der Intermedialität dargestellt werden. Intertextualität und Intermedialität sind Theorien, die als parallel, ergänzend zueinander aufgefasst werden können, wobei die Theorie einer Intermedialität als logische Konsequenz oder Weiterführung der Intertextualitätstheorie gesehen werden kann. Wie bei der Intertextualität geht es in der Intermedialität also um Verweise und Bezugnahmen zwischen Texten, allerdings über die Grenzen der Literatur hinweg. Auch Werner Wolf sieht Intermedialität als „analog zur

Intertextualität, die eine in einem Text nachweisliche Einbeziehung eines weiteren (verbalen) Textes bezeichnet“ (2004:107). Intermedialität definiert Wolf folglich als „eine intendierte, in einem Artefakt nachweisliche Verwendung oder Einbeziehung wenigstens zweier konventionell als distinkt angesehener Ausdrucks- und Kommunikationsmedien“ (2004:117). Er stützt sich hier sozusagen auf Intertextualität im Sinne von Genettes erster Kategorie der Transtextualität, also der Präsenz eines Textes in einem anderen. Problematisch an dem verwendeten Medienbegriff ist hier, dass genau genommen nicht zwischen Medium und Modus unterschieden wird, sondern Medium, wie Wolf auch zugesteht, hier in einem erweiterten Sinne verstanden wird, sodass unterschiedliche Kunstformen (Literatur, Musik, Theater, Film etc.) miteingeschlossen werden können (vgl. 2004:117).³ An dieser Stelle soll jedoch konkret anhand von Werner Wolfs und Irina Rajewskys Ausführungen und Typologisierungen eine Darstellung der Intermedialitätsforschung erfolgen.

1.1.6 Werner Wolfs Intermedialitätstypologie

Werner Wolf stellt für die Beschreibung beziehungsweise Unterscheidung diverser Formen von Intermedialität fünf Kategorien auf (vgl. 2004:107f.): Er unterteilt intermediale Phänomene a) nach beteiligten Medien, b) nach Dominanzbildung, c) nach Quantität der intermedialen Bezüge, d) nach Genese sowie e) nach Qualität. Kategorie a) bezieht sich, wie bereits angemerkt wurde, nicht auf den Medienbegriff, der sich beispielsweise im Kontext der Translationswissenschaft als praktikabel erweist, sondern eher auf die jeweilige Kunst- beziehungsweise Ausdrucksform, wie etwa Literatur, Musik, oder Film. In Kategorie b) unterscheidet Wolf zwischen intermedialen Phänomenen ohne eindeutige Dominanz, wofür er als Beispiel das Zusammenspiel von Musik und Lyrik im Kunstlied nennt, sowie Phänomenen mit klarer Dominanz eines Mediums über ein anderes, wie beispielsweise im Falle von Illustrationen in einem Roman. Kategorie c) bezieht sich auf die Quantität der intermedialen Bezüge, die sich etwa in Teilen des Werkes, oder über das gesamte Werk hinweg äußern können. Um Ersteres würde es sich im Falle eines Musicals handeln, in dem sich dramati-

³ Eine Diskussion der Bedeutung und Unterscheidung von Modus und Medium, wie sie etwa Kress und van Leeuwen (2001) treffen, erscheint daher zu einem späteren Zeitpunkt im Zuge dieser Arbeit sinnvoll. Eine Auseinandersetzung mit dem Aspekt der Multimodalität im Kontext der Translationswissenschaft, wie er etwa bei Klaus Kaindl (2013) Thema ist, soll daher etwa im nächsten Kapitel erfolgen.

sche Teile mit Liedern abwechseln beziehungsweise vermischen, während Letzteres etwa im Falle einer Oper zutreffen würde. Wolfs Kategorie d) der Genese beschreibt einerseits Phänomene der primären Intermedialität, bei denen Intermedialität von Anfang an als Teil des Konzepts vorhanden ist, sowie sekundärer Intermedialität, die beispielsweise im Falle von Buchverfilmungen nachträglich erfolgt. Kategorie e) bezieht sich schließlich auf die Qualität der Intermedialität, worunter Wolf gewissermaßen den Manifestationsgrad der intermedialen Bezüge versteht. Er unterscheidet innerhalb dieser Kategorie zwischen der manifesten Intermedialität, bei der die beteiligten Medien jeweils mehr oder weniger gleichberechtigt im Werk erkennbar bleiben – zum Beispiel Musik, Text und Bild im Film –, sowie verdeckter Intermedialität, die sich durch eine klare Dominanzbildung eines Mediums äußert und daher nicht immer eindeutig zu erkennen ist. Dies wäre etwa der Fall bei einer sogenannten Imitation, womit die Nachahmung eines Mediums von einem anderen gemeint ist, beispielsweise die Verwendung musikalischer Elemente und Strukturen oder Annäherungen an die Malerei in der Literatur. Aber auch Paratexte, die Wolf als oft notwendige Lesehilfe für solche verdeckte Intermedialität sieht, fallen selbst in die Kategorie der verdeckten Intermedialität, konkret in den Bereich der intermedialen Thematisierung.

Wie anhand dieser Typologie zu erkennen ist und bereits zu Beginn dieses Unterkapitels erwähnt wurde, vollzieht auch Wolf keine Trennung zwischen Medium, Modus, Kanal oder Ähnlichem. Wie vorangehend angemerkt wurde, gesteht Wolf (2014) den schwammigen Gebrauch des Begriffes Medium zu, was er auch tiefergehend ausführt. Er verbleibt jedoch in seiner Diskussion des Problems bei einer relativ technischen, naturwissenschaftlichen Definition von Medium als entweder Instrument des Menschen oder als Informations- beziehungsweise Kommunikationsträger (vgl. 2014:18f.). Wolf plädiert jedoch schlussendlich für eine Konzeption des Begriffes Medium als „konventionell als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv“ (2002:165). Wie Irina Rajewsky anmerkt, ist Wolfs Medienbegriff so angelegt, dass demnach beispielsweise literarische Texte, mit nur einem semiotischen System, ebenso wie etwa Filme, mit mehreren involvierten semiotischen Systemen, als jeweils allein stehende „Medien“ definiert werden, die sich aufeinander beziehen können (vgl. 2002:7). Es lässt sich also festhalten, dass der Medienbegriff im Kontext der Intermedialitätsforschung aus pragmatischen Gründen der Forschungsausrichtung anders definiert ist als etwa in der Translationswissenschaft, in der hinsichtlich der Medienspezifik grundsätzlich ein anderer Fokus verfolgt wird. Diese Unterschiede sollen im

weiteren Verlauf der Arbeit, in Kapitel 2 und 3, noch eingehender diskutiert und einander gegenübergestellt werden. An dieser Stelle soll aber eine Darstellung der Perspektive der Intermedialitätsforschung erfolgen, weshalb auf dieser ersten Stufe der vorliegenden Arbeit vorerst weiterhin der Begriff Medium in der auf diesem Bereich herrschenden Auffassung zur Anwendung kommen soll.

Wolf fasst, ausgehend vom Standpunkt der Literaturwissenschaft, Intermedialität mehr oder weniger als all jene Phänomene zusammen, welche die Konventionen der Literatur überschreiten, beziehungsweise die in einer anderen Kunstform angesiedelt sind, sich aber mit Literatur in Verbindung bringen lassen. Er zieht auch selbst den Vergleich des Konzepts der Intermedialität mit dem einer gegenseitigen Bereicherung und Beeinflussung der Künste, die etwa auch in den sogenannten *Interart Studies* erforscht wird, und weist auch darauf hin, dass derartige Phänomene lange Zeit unter der Kategorie der Intertextualität erforscht wurden (vgl. 2014:11). Wolf systematisiert diese definitionstechnische Verwirrung jedoch, indem er grob zwischen den beiden Kategorien der Intermedialität und der Intramedialität unterscheidet, in die er seinen Überbegriff der intersemiotischen Beziehungen unterteilt, und Intertextualität wiederum als Unterkategorie der Intramedialität einordnet (vgl. 2014:21f.). Wolf hebt des Weiteren schlussendlich die Relevanz und Aktualität der Intermedialität beziehungsweise der Intermedialitätsforschung vor allem in der Literaturwissenschaft hervor. Er betont aber auch den interdisziplinären Charakter dieses Konzeptes, da hierbei Phänomene behandelt werden, die ansonsten gesondert in verschiedenen Disziplinen erforscht wurden, wie etwa durch die Filmwissenschaft, Musikwissenschaft etc. Schlussendlich plädiert Wolf also für eine intermediale Perspektive über verschiedene Teilbereiche der Geisteswissenschaften hinweg (vgl. 2014:12f.).

1.1.7 Irina Rajewskys Intermedialitätstypologie

Irina Rajewskys Überlegungen zur Intermedialität im Verhältnis zur Intertextualitätstheorie von etwa Julia Kristeva gelten als für diesen Bereich sehr bedeutend. Im Mittelpunkt des folgenden Unterkapitels soll hauptsächlich ihre Intermedialitätstypologie stehen, anhand welcher ihre Theorie gut illustriert wird und die schließlich auch im weiteren Verlauf dieser Arbeit von Relevanz sein wird und zur Anwendung kommen soll.

Grundsätzlich definiert Rajewsky Intermedialität als vagen Oberbegriff oder „Schirmbegriff“, der „die Beschäftigung mit einer Vielzahl heterogener Phänomene“ (2002:6) ermöglichen soll, wie etwa mit den Subkategorien der Multimedialität, Transmedialität, des Medienwechsels oder Medientransfers. Ähnlich wie Genette hinsichtlich einer Intertextualitätstypologie und auch Werner Wolf auf dem Bereich der Intermedialität weist Rajewsky somit darauf hin, dass der Begriff Intermedialität genauer genommen eine Unter- oder Nebenkategorie in einer Gesamtheit „intermedialer“ Phänomene darstellt. Sie unterscheidet zwischen Intermedialität im weiteren Sinne und auf einer abstrakteren Ebene, also als Oberbegriff für medienüberschreitende Phänomene, und Intermedialität als all jene Phänomene, die eine Art Zwischenraum zwischen zwei Medien nach Wolfs Definition, also als distinkt wahrgenommene Kommunikationsdispositive, einnehmen (vgl. 2002:12). Der Kategorie der Intermedialität stellt sie daraufhin als logische Folge die der Intramedialität gegenüber, welche all jene Phänomene umfasst, die sich innerhalb eines solchen Mediums ansiedeln (vgl. 2002:12). Als dritte Gruppe beschreibt Rajewsky schließlich die der Transmedialität, unter die sogenannte „Wanderphänomene“ fallen, wie etwa die Bearbeitung desselben Erzählstoffes oder auch Diskurses in unterschiedlichen Medien, ohne dass automatisch ein Ursprungs- und ein Zielmedium definiert werden müsste oder für die Interpretation des jeweiligen Produktes oder auch Textes (in der weiten, für diese Arbeit vorgeschlagenen Definition) relevant wäre (vgl. 2002:12f.). Sowohl im Kontext der zu Beginn dieses Kapitels dargestellten Position des Poststrukturalismus sowie der Dekonstruktion, aber auch hinsichtlich des spezifischen Gegenstandes und Analysematerials dieser Arbeit erscheint vor allem Rajewskys dritte Kategorie, die Transmedialität, als besonders interessant. Den Fokus legt Rajewsky jedoch auf den Bereich der Intermedialität an sich, den sie ferner in drei Unterbereiche teilt: erstens die Medienkombination, dem Zusammenspiel mehrerer Medien etwa innerhalb einer Kunstform, wozu Rajewsky beispielsweise den Film oder die Oper zählen würde (vgl. 2002:15); zweitens den Medienwechsel, auch Medientransfer oder -transformation genannt, womit sie etwa Literaturverfilmungen oder Bühneninszenierungen beschreibt und jenen Bereich meint, in dem der Fokus auf dem genetischen Verhältnis zwischen einem Prätext und einem Produkt liegt (vgl. 2002:16); und drittens den intermedialen Bezügen, also dem Verweis eines textuellen Phänomens oder Produktes aus einem bestimmten Medium auf ein textuelles Phänomen aus einem anderen Medium einerseits, zum Beispiel die Referenz auf einen Film in einem Roman, anderer-

seits aber auch auf das Medium selbst als semiotisches System, beispielsweise im Falle einer filmischen Schreibweise, Musikalisierung der Literatur oder Literarisierung des Films (vgl. 2002:16f.). Innerhalb dieser dritten Kategorie unterscheidet Rajewsky konkret zwischen der expliziten Systemerwähnung, der offenen Thematisierung oder Bezugnahme auf ein sogenanntes Bezugssystem, beispielsweise Film oder Fernsehen in einem literarischen Werk (vgl. 2002:79 ff.), sowie der Systemerwähnung qua Transposition, bei der sich Strukturen oder Elemente des Bezugsmediums oder -systems angeeignet werden, beispielsweise die Aneignung einer filmischen Schreibweise (vgl. 2002:83 ff.). Diese zweite Unterkategorie der Systemerwähnung qua Transposition wäre etwa mit Werner Wolfs in 1.3.1 beschriebenem Konzept der verdeckten Intermedialität vergleichbar.

Was Rajewsky hinsichtlich ihrer Typologie darüber hinaus betont ist, dass ein intermediales Phänomen durchaus mehrere Kategorien erfüllen kann, beziehungsweise dass eine Auseinandersetzung mit einem Phänomen aus jeweils verschiedenen Perspektiven dieser vorangehend erläuterten intermedialen Formen erfolgen kann. Ferner hält sie fest, dass sie die Grenzen zwischen den von ihr beschriebenen Kategorien als nicht allzu fixiert sehe und die Aufgabe der Intermedialität nicht darin, intermediale Phänomene auf absolute, allgemeingültige Weise einer einzelnen Gruppe zuzuteilen. Vielmehr wolle sie mit ihrer Einteilung die Vielschichtigkeit und auch Diversität intermedialer Formen und auch der sich dadurch ergebenden zahlreichen Intermedialitätsdefinitionen veranschaulichen (2002:18). Rajewsky unternimmt also zusammenfassend gesagt viel eher den Versuch einer Systematisierung einer Diversität an Phänomenen, die sie unter dem Schirmbegriff Intermedialität zusammenfasst. Aus einer dekonstruktivistischen Perspektive stellt sich vor allem ihr Konzept der Transmedialität als interessant heraus, das auf der Idee der Ablehnung einer linearen Prätextbeziehung basiert. Im weiteren Verlauf der Arbeit soll dieser Aspekt erneut aufgegriffen und auf seine Anwendbarkeit auf das vorhandene Analysematerial untersucht werden.

Die Intermedialität erweist sich aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive – die den Ausgangspunkt meiner Überlegungen zu dieser Arbeit darstellt – als sehr relevant für das Thema dieser Arbeit, da sie jenen Unterbereich der Literaturwissenschaft beziehungsweise der Komparatistik darstellt, der sich gezielt mit Beziehungen

zwischen Literatur und anderen „Kunstformen“⁴ wie etwa Film, Theater oder Musik auseinandersetzt und in ihrer Konzeption auf Transferprozesse hindeutet, wie sie etwa auch in der Translationswissenschaft Gegenstand sind, diese aber auf unterschiedlichen Ebenen systematisiert. Vorab erscheinen hinsichtlich des vorhandenen Analysematerials vor allem Rajewskys Kategorien der Medienkombination und der Transmedialität sowie Wolfs fünf Kategorien zur Beschreibung und Unterscheidung intermedialer Phänomene als interessant. Wenngleich, wie über dieses Unterkapitel hinweg bereits erwähnt wurde, in der Intermedialitätsforschung keine Differenzierung zwischen Medium und etwa Modus getroffen wird und der Begriff Medium auf eine etwas schwammige Weise eingesetzt wird, bietet dieser Forschungsbereich dennoch relevantes Rüstzeug, oder zumindest einen klaren Ausgangspunkt für mein weiteres Vorgehen.

1.4 Diskussion und Kontextualisierung: Zu Translation, Adaptation, Signifikation und Text aus einer poststrukturalistischen und literaturwissenschaftlichen Perspektive

Wie ich in diesem Kapitel dargestellt habe, stellen die Denkhaltung des Poststrukturalismus und der Dekonstruktion sowie der Bereich der Intertextualität beziehungsweise der Intermedialität innerhalb der Vergleichenden Literaturwissenschaft den Ausgangspunkt dieser Arbeit dar. Ausgehend von einer komparatistischen, intermedialen Auseinandersetzung mit der Thematik der Übertragung beziehungsweise Adaptation eines literarischen Stoffes in musikalische Form ergaben sich Überlegungen hinsichtlich der Vergleichbarkeit intermedialer Phänomene mit translatorischen Transferprozessen. Die Gegebenheiten des vorhandenen Analysematerials werfen im Kontext des theoretischen Rahmens dieser Arbeit sowie hinsichtlich der Analysemethodik Fragen zur Auffassung von Begriffen wie etwa Text, Signifikation, Original, Medium, Intertextualität oder Translation auf. Nicht zuletzt aufgrund der interdisziplinären Herangehensweise an die Thematik dieser Arbeit bedarf es einer Abklärung, inwiefern diese Konzepte in Zusammenhang miteinander stehen und sich auch voneinander abgren-

⁴ Aufgrund der bereits angesprochenen Problematik der Definition von Medium beziehungsweise der Abgrenzung des Begriffs von Konzepten wie Modus oder Kanal, deren Diskussion ich in diesem Kapitel zwar angesprochen habe, schlussendlich aber auf einen späteren Teil dieser Arbeit aufschieben muss, möchte ich das, was Wolf, Rajewsky, etc. als Medium definieren, vorerst als „Kunstform“ bezeichnen.

zen. Dieses abschließende Unterkapitel soll gewissermaßen dem Versuch einer solchen Kontextualisierung dienen, auf Basis welcher im weiteren Verlauf der Arbeit eine Auseinandersetzung aus einer translationswissenschaftlichen Perspektive (Kapitel 2) sowie aus dem Standpunkt der Adaptation Studies und der Literaturwissenschaft (Kapitel 3) erfolgen kann.

Quasi grundlegend für jegliche weiteren Überlegungen im Kontext der Fragestellung dieser Arbeit ist der poststrukturalistische Textbegriff. Ein sehr ausgeweiteter Textbegriff ist meiner Meinung nach genau der Aspekt, der eine Auseinandersetzung mit Adaptation als intertextuellem, intermedialem und translatorischem Phänomen in Form eines interdisziplinären Vergleichs überhaupt erst ermöglicht. Eine Textdefinition, die sämtliche (künstlerische) Äußerungen einschließt, ermöglicht die Festlegung eines gemeinsamen Untersuchungsgegenstandes etwa der Literaturwissenschaft, der Translationswissenschaft sowie der Adaptation Studies. Bachtin schreibt: „[...] if the word „text“ is understood in the broad sense – as any coherent complex of signs – then the study of art (the study of music, the theory and history of fine arts) deals with texts (works of art).“ (1986:13) Ein Text kann demnach medien- beziehungsweise kunstformenübergreifend untersucht werden, da er gemeinsamer Gegenstand all jener Wissenschaften ist, welche sich mit den jeweiligen Kunstformen und ihren Produkten (Texten) beschäftigen. Dadurch dass sich Textualität durch alle Kunstformen zieht, vollzieht sich auch Signifikation in allen Kunstformen nach demselben Prinzip. Bedeutungsbildung im Kontext eines Romans, Films oder Musicals funktioniert so immer auf Basis der *différance*, des Spiels der Signifikanten, kann aber auch medienübergreifend erfolgen, da dieselben Signifikanten in unterschiedlichen Medien verwendet werden und aufeinander verweisen können.

Ein weiterer Zusammenhang ergibt sich zwischen den Konzepten der poststrukturalistischen Signifikation und der Translation. Nach der dekonstruktivistischen Tradition bedeutet die Unfixierbarkeit und Konstruiertheit von Bedeutung und demnach die Einschränkung der Möglichkeit von Sprache, absolute, essentialistische Bedeutung herzustellen, eine Sicht auf Translation, nach der es auch kein absolutes, unantastbares Original, beziehungsweise kein perfektes Verhältnis zwischen einem Ausgangs- und einem Zieltext gäbe. Kathleen Davis, die sich mit einer dekonstruktivistischen Translationstheorie beschäftigt, hält fest, dass es „no pure, unified, static ‚original‘ and no absolute division, let alone a hierarchy, of original and translation“ geben kann; „Indeed the ‚original‘ relies upon translation for survival.“ (2009:74) Auch sie

verweist hier auf den Mangel an Fixierbarkeit einer absoluten Bedeutung des Ausgangstextes, erwähnt aber darüber hinaus auch die Konsequenz des ewigen Verweisspiels der Signifikanten für das Konzept der Translation. Dadurch, dass ein Text immer auf einen weiteren verweist und erst nachträglich, durch Referenz eines anderen Textes, Bedeutung erhält, gibt eine Übersetzung ihrem „Original“ erst seine Bedeutung.⁵ Darüber hinaus stellt das sogenannte Original in Form des Ausgangstextes wiederum nur eine Interpretation beziehungsweise einen Verweis auf einen vorherigen Text (oder vorherige Texte) dar, was beispielsweise auch Jonathan Culler hervorhebt, wenn er ausführt, dass jeder Text, der vorgibt, ein Original zu sein, in Wirklichkeit eine Nachahmung und Reproduktion eines vorherigen Textes ist (vgl. 1988:208). Auch Barthes' Konzept vom „Tod des Autors“ trägt zu einer Auffassung von Translation bei, nach der Änderungen, Modifikationen und Abweichungen vom Ausgangstext gerechtfertigt sind, da die Translation – oder auf dieselbe Weise auch die Adaptation – als Interpretation eines (Ausgangs-)Textes nachträglich dessen Bedeutung konstituiert. Eine solche Sicht auf Translation als Mittel zur Bedeutungsgenerierung erlaubt auch eine Abwendung von Konzeptionen einer „idealen“ Übersetzung, die den Sinn des Ausgangstextes exakt und „treu“ wiedergeben soll. Davis beschreibt diesen Umstand folgendermaßen: „... the *limit* of language, which prevents pure meaning and total translation, is also precisely what makes translation possible in the first place, since this limit ensures that meaning can never be absolute.“ (2009:74) Sie sieht also gerade die Grenzen und die Unmöglichkeit einer „totalen“, absoluten Übersetzung aufgrund der Unmöglichkeit einer essentialistischen, fixierten Bedeutung des Ausgangstextes als das, was Translation schlussendlich möglich macht. Wenn es keine absolute Bedeutung des Ausgangstextes gibt, die eine Übersetzung wiedergeben kann, ist Translation als Interpretation und nachträgliche Signifikation eines vorherigen Textes legitimiert. Parallel dazu gesehen wäre so auch Adaptation inklusive etwaiger Abweichungen jeglicher Art von ihrem „Original“ gerechtfertigt, und schlussendlich – wie ich im Zuge dieser Arbeit aufzeigen möchte – in diesem Punkt der Translation als Signifikations- und Interpretationsprozess gleich. Einfacher gesagt ließe sich also argumentieren, dass Adaptation Translation unter einem poststrukturalistischen beziehungsweise dekonstruktivistischen Verständnis ist.

⁵ Vergleichbar wäre in diesem Zusammenhang etwa auch Walter Benjamins Perspektive zur Übersetzung als Entfaltung, in der das „Original“ gewissermaßen weiterlebt, in *Die Aufgabe des Übersetzers* (2015/1923).

Eine solche Vergleichbarkeit von Translation und Adaptation unter einer post-strukturalistischen, dekonstruktivistischen, intertextualitätstheoretischen Argumentationslinie stellt auch Dennis Cutchins her, der Bachtins Ansichten in Hinblick auf eine Adaptations- beziehungsweise Translationstheorie diskutiert. Wie er anmerkt, wäre nach Bachtins Standpunkt Translation nicht die Übertragung, sondern das Hervorbringen von Sinn (vgl. 2014:37). Er erwähnt unter anderem auch das Spiel von Unterschied und Ähnlichkeit – ähnlich etwa einer Theorie der *différance* von Derrida –, welche diese Bedeutung generieren (vgl. 2014:37), und verankert somit Bachtins Translationsbegriff in der Theorie des Poststrukturalismus. Folglich wäre also Translation ein Charakteristikum der Literatur an sich, da der intertextuelle Charakter der Literatur sich immer in Translationsprozessen äußert. Somit sind Adaptationen für Cutchins, beziehungsweise für Bachtin „free translations or reworkings of existent texts into new ‚languages““ (2014:38). Translation wäre also ein Element, das nach Bachtins Theorie sowohl Literatur als auch Adaptation gemeinsam ist.

Auch Derrida selbst beschäftigte sich in seinem Essay beziehungsweise Vortrag mit dem Titel *What is a „Relevant“ Translation?* (2012/1988) mit dem Thema der Translation und zog so einen Zusammenhang eines Translationskonzeptes und seiner Theorie der Dekonstruktion. Kathleen Davis (2001:98ff.) setzt sich mit diesem Vortrag Derridas auseinander und weist ebenfalls auf den Zusammenhang von Translation und Dekonstruktion hin. Auch *Des Tours de Babel* (1985), der als Derridas wichtigster Text über Translation gilt, wurde etwa in englischer Übersetzung durch Joseph Graham von Ángeles Carreres (2008) behandelt. Carreres merkt an, die Übersetzung stelle insofern einen relevanten Untersuchungsgegenstand aus translationswissenschaftlicher Perspektive dar, als dass Graham in dieser gewissermaßen Derridas Theorien und Überlegungen praktisch veranschaulicht (vgl. 2008:179).

Das hier zusammenfassend dargestellte Verhältnis von Sinnkonstruktion, Translation und Adaptation stellt den zentralen Gegenstand dieser Masterarbeit dar und auch den persönlichen Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit ihrem Gegenstand und Thema. Durch die Theorien, die im Zuge dieses Kapitels behandelt wurden, möchte ich eine Darstellung meiner dekonstruktivistischen Denkhaltung präsentieren, welche die Basis für die Auseinandersetzung mit translationswissenschaftlichen Theorien (Kapitel 2), Adaptation Studies (Kapitel 3), sowie für die Analyse der Verfilmung von *The Man Who Fell to Earth* sowie des Musicals *Lazarus* in Kapitel 5 sein wird, und damit der gesamten restlichen Arbeit zugrunde liegt.

Intertextualität und Intermedialität stellen in diesem Kapitel gewissermaßen die Schienen dar, unter denen die Vergleichende Literaturwissenschaft Phänomene wie das vorhandene Analysematerial behandelt. In den folgenden Kapiteln soll der Versuch eines Vergleiches angestellt werden, wie andere Disziplinen sich auf diese beziehen – erst innerhalb der Translationswissenschaft, anschließend vergleichend dazu im Kontext der Adaptation Studies. Schließlich soll diese interdisziplinäre Gegenüberstellung diskutiert und rekapituliert werden, bevor Schlüsse hinsichtlich meiner Forschungsfragen sowie der Analysemethodik getroffen werden können.

Wie im Laufe dieses Kapitels an vielen Stellen deutlich wurde, verwenden unterschiedliche Disziplinen unterschiedliche Begriffe, Definitionen und Konzepte. Beispielsweise sind der in der Intermedialitätsforschung verwendete und ein für die Translationswissenschaft relevanter Medienbegriff unterschiedlich spezifisch ausgelegt. Auch Adaptation wird je nach Disziplin in unterschiedlichen Kontexten verwendet: Die Adaptation Studies oder beispielsweise auch der Intermedialitätsbereich der Komparatistik definieren Adaptation etwa als Verfilmung, Bühnenadaptation etc. In der Translationswissenschaft hingegen wird Adaptation oft im Kontext von Translationsbegriffen verwendet und dann oftmals dann, wenn von einem Translationsbegriff die Rede ist, der sich stark an den Idealen der Äquivalenz und Treue orientiert, oder aufzeigt werden soll, dass in der Übersetzung Änderungen und Anpassungen vorgenommen werden. Adaptation scheint in der Translationswissenschaft also oftmals dem Konzept einer abbildenden, „treuen“ Übersetzung gegenübergestellt zu werden. Solche diskursiven und definitionsbezogenen Unterschiede werden im weiteren Verlauf dieser Arbeit immer deutlicher hervortreten. Ich will versuchen, wann immer sie auftreten spezifisch auf diese einzugehen, sie gegebenenfalls zu diskutieren um schließlich hoffentlich auf eine Art Lösung zu kommen, welche die interdisziplinäre Betrachtung meines Gegenstandes wohl erfordern wird.

Abschließend soll an dieser Stelle der Versuch angestellt werden, die in diesem Kapitel präsentierten Theorien und Konzepte auf meine Forschungsfrage anzuwenden, inwiefern Adaptationen und ähnliche intermediale Phänomene als Translation angesehen werden können. Aus einer poststrukturalistischen oder dekonstruktivistischen Perspektive ließe sich ganz grundsätzlich argumentieren, dass Translation, beziehungsweise die Definition von Translation ebenfalls dem Signifikationsprozess unterworfen ist. Geht man von der Tatsache aus, dass es somit keine essentialistische Auffassung davon gibt, was Translation ist und was nicht, erschiene es durchaus legi-

tim, Adaptationen oder auch etwa *Lazarus* in Verhältnis zu *The Man Who Fell to Earth* zuzuschreiben, dass es sich hierbei um Translation handelt. Wie darüber hinaus aber auch über das Kapitel hinweg in den Bereichen der Intertextualität und Intermedialität festgestellt werden konnte, weisen beide Theorien Transferelemente auf. Um dieser Überlegung weiter nachzugehen, werden im folgenden Kapitel translationswissenschaftliche Theorien behandelt werden, die eine Auseinandersetzung mit intermedialen Phänomenen ermöglichen, sowie ferner die Frage, inwiefern sich solche Phänomene in spezifische Translationsbegriffe einschließen lassen.

Dieses Kapitel stellt den theoretischen Rahmen der vorliegenden Masterarbeit dar. Wie angemerkt wurde, ist der Ausgangspunkt der dieser Arbeit zugrunde liegenden Überlegungen ein primär literaturwissenschaftlicher sowie meine Argumentationshaltung eine poststrukturalistische beziehungsweise dekonstruktivistische. Auf Basis der Konzepte und Theorien der Dekonstruktion, Intertextualität und Intermedialität, die vorangehend dargestellt wurden, ergibt sich nun abschließend das, was ich gewissermaßen meine Grundannahme oder Starthypothese nennen möchte: dass Adaptation und Translation im Sinne einer intertextuellen oder intermedialen Auffassung einander ähnliche Prozesse sind, sowie ferner im Rahmen einer poststrukturalistischen Argumentation hinsichtlich Bedeutungskonstruktion – konkret auf mein Analysematerial bezogen – etwa das Musical *Lazarus* als Translation oder Adaptation von Walter Tevis' *The Man Who Fell to Earth* gesehen werden kann. Mit diesem ersten inhaltlichen Kapitel soll also ein erster Einblick gegeben werden, inwiefern Translation, Adaptation, oder auch Intertextualität und diese Phänomene beschreibende Theorien miteinander vergleichbar und auch kombinierbar sind, was im weiteren Verlauf der Arbeit vertieft werden soll.

2 Forschungsüberblick: Translationswissenschaft

In diesem Kapitel soll nun eine Auseinandersetzung mit Adaptation beziehungsweise intermedialen Phänomenen aus einer translationswissenschaftlichen Perspektive erfolgen. Nachdem in Kapitel 1 ausgeführt wurde, welche grundlegenden theoretischen Konzepte (vor allem in einem literaturwissenschaftlichen Kontext) mich zu der Annahme oder Hypothese führen, Adaptation und auch sonstige intermediale Phänomene

können als Translation begriffen werden, soll in diesem Kapitel nun eine Verortung meines Analysegegenstandes, nämlich Adaptationen und intermediale Textbeziehungen, in der Translationswissenschaft vorgenommen werden. Dieser Teil meiner Masterarbeit beschäftigt sich also mit der Frage, wie die im Laufe dieses Kapitels diskutierten Theorien und Standpunkte meinen Untersuchungsgegenstand einstufen und behandeln würden, und in Folge auch, ob es sich ihnen zufolge bei meinem Analysematerial um Translation handeln würde.

Als Ausgangspunkt für eine Verortung und translationswissenschaftliche Beschäftigung mit Adaptation oder Intermedialität im Allgemeinen erscheint Roman Jakobsons Translationstypologie (2012/1958), beziehungsweise sein Konzept der intersemiotischen Übersetzung sinnvoll. Aufbauend darauf sollen aber auch Gideon Tourys Ausführungen (1986) und vor allem sein Begriff der intersystemischen Translation, sowie Klaus Kaindl's Überlegungen zur Einteilung und Typologisierung von Translation (2013) dargestellt und diskutiert werden. Danach möchte ich mich mit André Lefeveres Konzept des *Rewriting* (1992) auseinandersetzen, welches sich mit Abweichungen eines „Originals“ beschäftigt und den Hintergrund solcher Abänderungen in den Fokus rückt. Ubaldo Steconis Überlegungen zu *Interpretive semiotics* (2004) sowie seine Eingrenzung und Definitionsversuche eines Translationsbegriffes erscheinen im Kontext meiner Fragestellung ebenfalls relevant. Die vierte theoretische Säule dieses Kapitels bildet schließlich Edwin Gentzlers Theorie der Post-Translation Studies (2017), welche meiner Meinung nach meine Herangehensweise an das Analysematerial dieser Arbeit als translatorisches Phänomen am meisten und direktesten rechtfertigt.

Die in diesem Kapitel behandelten, teilweise aufeinander verweisenden und aufbauenden Konzepte sowie Translationstypologisierungen sollen veranschaulichen, inwiefern intermediale Phänomene innerhalb der Translationswissenschaft als translatorische Phänomene behandelt werden können. Die im vorigen Kapitel dargestellte poststrukturalistische beziehungsweise dekonstruktivistische Sicht auf Signifikation und Adaptation soll hier zum Abschluss des Kapitels auf eine translationswissenschaftliche Ebene übertragen werden, wie es etwa auch bei Kathleen Davis und auch Edwin Gentzler erfolgt. Ich möchte im letzten Unterkapitel also den Versuch einer Definition meines eigenen, für diese Masterarbeit relevanten Translationsbegriffes anstellen sowie erläutern, inwiefern ich diesen von den zuvor präsentierten translationswissenschaftlichen Ansätzen ableite. Das schlussendliche Ziel dieses Kapitels be-

steht also aus der Definition meines Translationsbegriffes auf Basis der nachfolgend behandelten Theorien.

2.1 Ein ausgeweiteter Translationsbegriff: Intermediale Phänomene bei Jakobson, Toury und Kaindl

Um intermediale Phänomene wie Verfilmungen und Musicals als Gegenstand der Translationswissenschaft verorten und eine Auseinandersetzung mit diesen ermöglichen zu können, benötigt es zuerst einen Translationsbegriff, der nonverbale Aspekte und verschiedene semiotische Systeme miteinbezieht und nicht bloß sprachlichen Transfer umfasst. In der Translationswissenschaft erfolgt immer mehr eine Zuwendung zu multimodalen Aspekten eines Textes und eine Berücksichtigung diverser multimedialer und -modaler Phänomene. Zu Beginn sollen in diesem ersten Unterkapitel Formen der Auseinandersetzung mit dieser Thematik sowie Typologisierungsversuche vorgestellt werden, die über linguistische Translation hinausgehen. Roman Jakobsons Konzept der intersemiotischen Übersetzung gilt oft als Ausgangspunkt für Überlegungen auf diesem Gebiet und ermöglicht eine Vergleichswürdigkeit von konventionelleren Formen der Translation wie inter- oder intralingualer Übersetzung mit beispielsweise der Bühnenadaptation eines Romans. Gideon Tourys Konzept der intersystemischen Translation baut auf Jakobsons Überlegungen auf und erweitert dessen Typologie gewissermaßen hin zur Berücksichtigung der Tatsache, dass auch Sprache ein semiotisches System ist und eine Unterscheidung zwischen semiotischer und nichtsemiotischer Translation streng gesehen nicht möglich. Klaus Kaindl argumentiert schließlich, dass jeder Text über diverse Modi und semiotische Ebenen verfügt und plädiert für eine terminologische und konzeptuelle Trennung von Medium und Modus, was zu einer weiteren, differenzierteren Typologie führt. Da es sich beim Analysematerial der vorliegenden Masterarbeit definitiv nicht um konventionelle Translation in Form von sprachlichem Transfer handelt, erscheinen die im Folgenden diskutierten Ansätze als Einstieg in die Verortung des Untersuchungsgegenstandes innerhalb der Translationswissenschaft sehr relevant.

2.1.1 Intersemiotische Übersetzung bei Roman Jakobson

In seinem Aufsatz *On Linguistic Aspects of Translation* (2012/1959) beschäftigt sich der strukturalistische Linguist und Semiotiker Roman Jakobson mit Translation im Kontext der Signifikation und Interpretation von Zeichen. Hier liegt die Relevanz seiner Ausführungen für die vorliegende Masterarbeit. Wenn Jakobson schreibt, „There is no *signatum* without *signum*“ (2012/1959:26), fasst er schon zu Beginn des Aufsatzes zusammen, was dem theoretischen Standpunkt dieser Arbeit zugrunde liegt: Die Bedeutung eines Zeichens oder, weitergedacht, eines Textes erschließt sich anhand weiterer Zeichen, welche auf dieses verweisen – es erklären, spezifizieren, paraphrasieren. Diesen Gedanken führt Jakobson in Bezug auf die Bedeutungsbildung von Wörtern oder Begriffen aus (vgl. 2012/1959:26f.) und bringt diesen Signifikationsprozess sogar direkt mit Translation in Verbindung: „[...] the meaning of any linguistic sign is its translation into some further, alternative sign [...]“ (2012/1959:27). Er setzt Translation hier gewissermaßen mit Interpretation gleich und bildet auf Basis dieser Aussage schließlich seine Unterscheidung von drei Arten von Translation.

Jakobsons Typologie unterscheidet zwischen intralingualer Translation (*rewording*), der Interpretation eines sprachlichen Zeichens durch andere Zeichen derselben Sprache; der interlingualen Translation (*translation proper*), der Interpretation eines Zeichens durch Zeichen einer anderen Sprache; und schließlich der intersemiotischen Translation (*transmutation*), der Interpretation eines sprachlichen Zeichens durch Zeichen eines nonverbalen Zeichensystems (vgl. 2012/1959:27). Diese dritte Kategorie der intersemiotischen Translation ist es, welche etwa Bühnenadaptationen oder Verfilmungen von Romanen als Translation begreifbar machen würde. Wie Jakobson durch die Beinamen seiner Translationskategorien verdeutlicht, sieht er allerdings schlussendlich die intersemiotische Translation nicht als wahre Translation an, sondern als *transmutation*, als Abwandlung und Umformung. Er geht auf diese Kategorie auch nicht sehr viel detaillierter ein, sondern fokussiert sich eher auf das, was für ihn die „richtige“ Art von Translation zu sein scheint: die interlinguale.

Schließlich stellt sich die Frage, was für Jakobson Translation ist, und ob das Untersuchungsmaterial dieser Arbeit aus seinem Standpunkt als Translation gelten würde. Jakobson spricht einerseits davon, dass Zeichen in andere Zeichen übersetzt werden, um diese zu interpretieren und zu erklären, und führt dann als Unterart dieses Interpretierens beziehungsweise Übersetzens auch intersemiotische Translation an.

Andererseits relativiert er diese Zuteilung dann aber auch wieder, indem er intersemiotische Translation als *transmutation* bezeichnet – im Gegensatz zur interlingualen Translation, der *translation proper*. Mit Fortschreiten seines Textes kristallisiert sich immer mehr heraus, dass Translation im tatsächlichen Sinne eigentlich nicht möglich ist, etwa wenn er ausführt, dass Gedichte in Wirklichkeit unübersetzbar seien, und bloß eine Transposition der Zeichen auf der Ebene einer seiner drei Translationskategorien möglich sei (vgl. 2012/1959:130f.). Jakobson eröffnet hier ein weiteres definitorisches Problem – wie es etwa auch im Falle des Begriffs Medium oder der Unterteilung des Konzepts der Intermedialität der Fall ist und in Kapitel 1 bereits angesprochen wurde. Er verwendet Translation zu Beginn in einem allgemeineren Kontext, als Synonym für Interpretation und Signifikation. Nachdem er Translation dann in drei Unterkategorien unterteilt hat und diese näher ausführt, gelangt er aber schließlich zu der Ansicht, Translation sei eigentlich gar nicht möglich. Angesichts dieser Unklarheit in der Definition und Verwendung des Begriffes Translation ist es schlussendlich schwierig zu beurteilen, was nach Jakobsons Ansicht als solche zu bezeichnen wäre und was nicht – anders gesagt, ob der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit nach Jakobson als Translation gelten würde oder nicht. Es soll jedoch an dieser Stelle festgehalten werden, dass Jakobson intermediale Phänomene in einem translatorischen Zusammenhang – nach welcher Definition auch immer – erwähnt und gleichrangig mit der inter- und intralingualen Translation ausführt. Diese Tatsache alleine erscheint zu diesem Zeitpunkt schon als genügend, um eine Auseinandersetzung mit Intermedialität aus einer translationswissenschaftlichen Perspektive zu rechtfertigen.

2.1.2 Intersystemische Translation und *assumed translation* bei Gideon Toury

Auch der israelische Literaturtheoretiker, Komparatist und Translationswissenschaftler Gideon Toury beschäftigte sich, unter anderem im Rahmen seiner Descriptive Translation Studies, mit verschiedenen Formen von Translation beziehungsweise der Frage, was Translation eigentlich ist. Bei ihm finden intermediale Phänomene und intertextuelle Beziehungen ebenfalls Erwähnung, in Form seines Konzepts der intersystemischen Translation, das er auf Basis von der bereits erwähnten Typologie Jakobsons entwickelte. Wie Klaus Kaindl (2013) anmerkt, liegt das Problem an Jakob-

sons Aufteilung darin, dass er mit seiner Auffassung von inter- und der intralingualer Translation als von der intersemiotischen Translation abgegrenzte Kategorien Sprache nicht als semiotisches System anerkennt. Da Sprache jedoch ebenso ein Zeichensystem ist wie etwa das Medium Film, würde es sich demnach bei der Übersetzung von einer Sprache – also einem Zeichensystem – in die andere – ein anderes Zeichensystem – eigentlich um intersemiotische Translation handeln (vgl. 2013:261). Toury denkt Jakobsons Unterteilung also weiter und unterscheidet zuerst zwischen der intrasemiotischen und der intersemiotischen Translation. Innerhalb der intrasemiotischen Translation, die Übersetzung innerhalb eines Sprach- beziehungsweise Zeichensystems beschreiben soll, unterteilt er weiter in intrasystemische und intersystemische Formen der Translation. Während die intrasystemische Translation sich auf Jakobsons intralinguale Translation beziehen soll, würde interlinguale Translation in Tourys Kategorie der intersystemischen Translation fallen (vgl. Toury 1986:1114). Intermediale Phänomene wie das Untersuchungsmaterial dieser Arbeit, bei denen beispielsweise ein Roman in einen Film übersetzt wird, wären hingegen Tourys Kategorie der intersemiotischen Translation zuzuordnen, bei der zwischen einem sprachlichen und einem nichtsprachlichen Zeichensystem übersetzt wird.

Ein weiterer Punkt, der bereits in Kapitel 1 angesprochen wurde und sich auch bei Toury findet, betrifft die Frage, was Translation auf einer allgemeinen Ebene ist und was nicht. Sein Begriff der *assumed translation* erscheint im Kontext dieser Arbeit besonders relevant:

[...] that is, all utterances in a (target) culture which are presented or regarded as translations, on any grounds whatever, as well as all phenomena within them and the process that gave rise to them.

Under such observation, there is no pretence that the nature of translation will ever be fixed, let alone that it is a given. What is addressed, even in the longest run, is not really what translation *is* – by nature, so to speak – but what it is in a particular place and/or point in time (description), and hence what it may be *expected to be* under one or another set of specifiable conditions (prediction). (2012/1995:27)

Diese Ausführungen lassen sich durchaus hinsichtlich der bereits diskutierten Annahme auslegen, ein Text oder auch Textverhältnis könne dann als Translation bezeichnet werden, wenn ihm diese Bezeichnung in der jeweils geltenden Bedeutung

zugeschrieben wird. Selbst wenn solche Phänomene nach bestimmten Standpunkten nicht als Translation gelten würden, weisen sie dennoch Merkmale auf, durch welche sie als solche erachtet werden können. Nach dem in Kapitel 1 ausgeführten Standpunkt müsste darauf jedoch die Frage gestellt werden, ob es überhaupt eine absolut wahre Definition von Translation geben kann, oder ob nicht viel eher alleine die Verbindung intermedialer Phänomene mit Translationskonzepten sie zu Translation macht.

Um handfestere Untermauerungen für die Ausgangshypothese dieser Masterarbeit zu erhalten, lohnt sich jedoch eine eingehendere Betrachtung Tourys Ausführungen zu *assumed translation*. Er stellt fest, dass diese Bezeichnung zumeist mit mindestens drei Postulaten hinsichtlich eines als Translation bezeichneten Produktes oder Vorganges verbunden ist: dem Postulat des Ausgangstextes, des Transfers sowie der Beziehung von Ausgangs- und Zielprodukt (vgl. 2012/1995:28ff.). Diese drei Postulate erweisen sich im Kontext dieser Arbeit als besonders interessant, da sie gewissermaßen als Analysegrundlage dienen könnten und schließlich zu Tourys Definition von *assumed translation* führen:

any target-culture text for which there are reasons to tentatively posit the existence of another text, in another culture/language, from which it was presumably derived by transfer operations and to which it is now tied by a set of relationships based on shared features, some of which may be regarded – within the culture in question – as necessary and/or sufficient. (2012/1995:31)

Tourys Translationspostulate weisen in ihrem Charakter als Grundbedingungen zur Definition von Textbeziehungen als translatorisch gewisse Ähnlichkeit mit Steconis (2004) Argumentationsweise und Überlegungen auf, die im weiteren Verlauf dieses Kapitels näher erläutert werden sollen. An dieser Stelle soll jedoch die hier dargestellte Definition von Translation festgehalten werden, sowie die Tatsache, dass Toury – ebenso wie auch Jakobson – neben dem Transfer innerhalb zweier Sprachsysteme auch andere semiotische Systeme in seinen Translationsbegriff miteinbezieht.

2.1.3 Multimodalität bei Klaus Kaindl

Eine Bewegung weg von einem Translationsbegriff, der nur linguistische Aspekte einschließt, hin zu einer Berücksichtigung von dem, was zu Beginn dieser Arbeit als intermediale Phänomene benannt wurde, will auch Klaus Kaindl sehen. Er befasst sich mit Multimodalität, und geht damit nicht nur über einen streng interlingualen Translationsbegriff hinweg, sondern weist auch auf das in Kapitel 1 bereits kurz erwähnte Problem der Unterscheidung zwischen Medium und Modus hin. Er argumentiert, dass eigentlich jeder Text multimodal sei, da selbst ein schriftlicher Text etwa Elemente wie Schrift und Formatierung enthalte, und leitet daraus die Frage ab, wie solche nonverbalen Elemente in der Translationswissenschaft behandelt werden sollen (vgl. 2013:257). Er bezieht sich dabei auf Kress und van Leeuwen (2001), die den Beginn der Entwicklung einer multimodalen Kommunikationstheorie markieren und Multimodalität als Grundprinzip jeglicher Textproduktion etablieren, da sie Modus als „semiotic resources which allow the simultaneous realisation of discourses and types of (inter)action“ definieren (2001:21). Während der Modus also die semiotischen Elemente eines Textes beschreibt, wie etwa Schrift oder Ton, bezieht sich das Medium eher auf „material resources used in the production of semiotic products and events“ (2001:22), also auf Darstellungsform (Roman, Theaterstück etc.) und Kommunikationskanal (Buch, Film etc.). Wie Kaindl betont, beeinflussen sich diese beiden Aspekte zwar stark, müssen aber auf jeden Fall voneinander getrennt behandelt und angesehen werden, da sich im Zuge eines Translationsvorganges sowohl Modus als auch Medium ändern können, was jeweils unterschiedliche Änderungen mit sich bringen würde (vgl. 2013:259).

Kaindl verbindet den Shift innerhalb der Translationswissenschaft hin zu einer multimodalen Auffassung von Translation und dem Kommunikationskontext der Zielkultur mit der Abwendung von äquivalenzorientierten Ansätzen. Somit wurde auch ein allzu steifer Zusammenhang zwischen Ausgangs- und Zieltext überflüssig (vgl. 2013:259). Dieser Aspekt lässt sich mit den in Kapitel 1 dargestellten Überlegungen zu Adaptation und Translation vereinen, da er auch teilweise starke Abweichungen von einem etwaigen Ausgangstext noch immer innerhalb des Rahmens der Translation behält.

Ausgehend von Jakobsons und Tourys Unterteilungen von Translation und unter Bedacht seiner Definition von Translation als „conventionalized cultural interac-

tion which modally and medially transfers texts from a communication entity for a target group that is different from the initially intended target group“ (2013:261) unterscheidet Kaindl schließlich einerseits hinsichtlich des Modus zwischen intramodaler und intermodaler Translation, sowie in Bezug auf das Medium zwischen intramedialer und intermedialer Translation, die jedoch auch in Mischformen und in Kombination miteinander auftreten können (vgl. 2013:261f.). So würde es sich etwa bei der Verfilmung eines Romans auf modaler Ebene um intermodale Translation handeln, da die semiotischen Ressourcen hier von Schrift auf Bild verlagert werden, sowie auf medialer Ebene aufgrund der Änderung der Darstellungsform um intermediale Translation.

Wenn Kaindl schreibt: „If we assume that multimodality is the norm, and not an exception, mainly concentrating on the language part of translation is obsolete“ (2013:265), spricht er sich für eine stärkere Einbeziehung der nonverbalen, nicht-sprachlichen Elemente aus, beziehungsweise von Modus und Medium in die Untersuchung translatorischer Phänomene und Prozesse. Jeder Text – sei es ein Roman, Film oder Musical – verfügt über verschiedene semiotische Ebenen, die bei einer Analyse bedacht werden müssen, auch bei einer translationswissenschaftlichen Herangehensweise. Dafür benötigt es Methoden, die über linguistische Analysen hinausgehen. Da Translation nicht nur Sprach- und Kulturtransfer ist, sondern auch modaler Transfer (vgl. 2013:266), erschiene etwa eine Textanalyse auf Basis der Fragen, wie die einzelnen Modi zusammengesetzt sind, funktionieren und miteinander in Beziehung stehen, oder eine multimodale Diskursanalyse sinnvoll (vgl. 2013:264f.).

Die Abwendung von einer Analyse rein linguistischer Aspekte erweist sich im Kontext dieser Arbeit als sehr relevant. Die intermodalen und intermedialen Transferaspekte des Untersuchungsmaterials sollen auch einen zentralen Aspekt der Analyse in Kapitel 5 darstellen. Die Art von Translation, die im Zentrum dieser Masterarbeit steht, ist keine interlinguale, sondern eine intermodale und intermediale. Es erscheint daher sinnvoll, in Kapitel 5 eventuell nochmals auf Tourys und Kaindls Überlegungen hinsichtlich der Untersuchung und Unterscheidung medialer und modaler Elemente zurückzukommen.

2.2 *Rewriting* bei André Lefevere

Die Konzepte des belgischen Translationswissenschaftlers André Lefevere erweisen sich für die vorliegende Masterarbeit vor allem hinsichtlich ihrer Auseinandersetzung mit etwaigen Unterschieden zwischen Ausgangs- und Zieltext sowie der damit verbundenen Infragestellung eines Originalitätskonzepts als relevant. Sein Konzept des *Rewriting* – das, je nach Publikation, auch als *Refraction* bezeichnet wird (vgl. 2012/1982) – behandelt das Zusammenspiel textueller und soziokultureller sowie -politischer Faktoren und positioniert Translationen in einem diskursiven Netz, das von gesellschaftlichen Normen und Konventionen beeinflusst wird.

Dimitris Asimakoulas (2009) hält fest, dass Lefeveres Theorie des *Rewriting* Translation als „a discursive activity embedded within a system of literary conventions and a network of institutions and social agents“ (2009:241) darstellt. Diese Vorgänge werden einerseits von den innersystemischen Faktoren der Sprache, des Diskurses, der Poetik sowie den sogenannten Professionellen beeinflusst, andererseits von dem außersystemischen Konzept der Patronage. Auf der sprachlichen Ebene bezieht er sich hierbei auf Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zielsprache oder auch auf vorherrschende ästhetische Konventionen und Normen in der jeweiligen Zielsprache. Auch kulturspezifische diskursive Gewohnheiten zu Wissenserwerb und -transfer üben Einfluss auf *Rewriting* sowie Translation aus, ebenso wie die Poetik des literarischen Systems, die Professionellen - etwa Kritiker und Kritikerinnen, Translatoren und Translatorinnen, die ästhetische Maßstäbe ausarbeiten und so das literarische System kontrollieren – und die Patronage, die Personen und Institutionen außerhalb des literarischen Systems beschreibt, die auf einer eher ideologischen Ebene beeinflussen, was und wie übersetzt oder „rewritten“ wird (vgl. 2009:241f.).

Lefevere argumentiert, dass in einem translatorischen Vorgang all diese Faktoren präsent sind, und dass es sich bei Translation um eine Art des *Rewriting* handelt. *Rewriting* umfasst demnach aber auch andere Konzepte, etwa Anthologien oder Film-adaptationen, die Lefevere scheinbar von Translation abgrenzt:

The same basic process of rewriting is at work in translation, historiography, anthologization, criticism, and editing. It is obviously also at work in other forms of rewriting, such as adaptations for film and television, but these are outside of my area of expertise and will therefore not be dealt with here. (1992:9)

Lefeveres Ansichten tragen demnach nicht zu einer Argumentation bei, dass Adaptationen oder auch Spin-offs, die er ebenfalls erwähnt (vgl. 1992:8), sich in die Kategorie der Translation einreihen lassen. Andererseits sieht er all diese Konzepte parallel als Formen des *Rewriting*, mit den gleichen Mechanismen und Prinzipien: „Whether they produce translations, literary histories or their more compact spin-offs, reference works, anthologies, criticism, or editions, rewriters adapt, manipulate the originals they work with to some extent [...]“ (1992:8). Wenngleich Adaptation bei Lefevere also nicht Translation zu sein scheint, rechtfertigt er dennoch auf beiden Bereichen Anpassungen, Abweichungen und Bearbeitungen des jeweiligen „Originals“. Dieser Aspekt führt zu einem weiteren Punkt in Lefeveres Ausführungen, der sich mit den dekonstruktivistischen Konzepten aus Kapitel 1 deckt: der Abwertung des Originalitätskonzeptes und die Ansicht, dass ein literarisches Werk durch Translation (oder andere Formen von *Rewriting*) in seiner Bedeutung und Interpretation bereichert werden kann. Seine Auffassung von „Originalen“ als weitere Fortführung vorheriger Texte lässt sich durchaus mit einer Intertextualitätstheorie vereinen:

A writer's work gains exposure and achieves influence mainly through 'misunderstandings and misconceptions', or, to use a more neutral term, refractions. Writers and their work are always understood and conceived against a certain background or, if you will, are refracted through a certain spectrum. (2012/1982:204)

Hinsichtlich der Anwendbarkeit von Lefeveres Ansichten auf die Forschungsfrage dieser Arbeit bleibt schließlich dieser Punkt hervorzuheben. Adaptationen oder Weiterdichtungen wären für Lefevere wahrscheinlich nicht als Translation einzustufen, jedoch als weitere Formen des *Rewriting*. Er rechtfertigt zwar – ganz im Sinne eines Intertextualitätsgedankens – Abänderungen und Abweichungen von einem Ausgangstext als Erweiterung und Bereicherung, scheint aber unter Translation per se schlussendlich Übersetzung innerhalb medialer und modaler Grenzen zu verstehen. Er beschäftigt sich jedoch mit den diskursiven und sozialen Bedingungen und Motivationen für translatorische Handlungen beziehungsweise *Rewriting*, oder, wie Asimakoulas es benennt, mit den einschränkenden Faktoren, die auf das literarische System einwirken (vgl. 2009:242). Dieser Fokus auf den Hintergrund des Translators oder der Translatorin in Kombination mit einem dekonstruktivistischen und ausgeweiteten Translationsbegriff könnte sich für die Analyse in dieser Masterarbeit durchaus als nützlich erweisen.

2.3 *Interpretive semiotics* bei Ubaldo Stecconi

Ubaldo Stecconi beschäftigt sich ebenfalls mit der Frage, was Translation eigentlich ist, also, wie er es formuliert, mit dem Gegenstand der Translationswissenschaft an sich, der heutzutage eine zentrale Diskussion innerhalb des Gegenstandes darstellt (vgl. 2004:471). Er tritt aus einer semiotischen Perspektive an diese Frage heran, und stützt sich bei seinen Ausführungen auf die Zeichentheorie des Semiotikers, Mathematikers und Philosophen C. S. Peirce (1931–1958). Stecconi versucht dabei, Translation als semiotisches Phänomen von der sogenannten Semiose im generellen Sinne abzugrenzen, sowie das Verhältnis von Translation zu anderen intertextuellen Textbeziehungen zu erklären. Dafür stellt er drei Kategorien auf, die Translation in jedem Fall zugrunde liegen sollen und anhand derer translatorische Phänomene als solche identifiziert werden können: *similarity*, *difference* und *mediation*.

Stecconi stellt sich zu Beginn kritisch jener Auffassung von Translation gegenüber, wie sie etwa Andrew Chesterman (1997) als eines der zentralen Konzepte vom Gegenstand der Translationswissenschaft anführt: dass alles Schreiben Translation sei. Diese Auffassung deckt sich mit dem Konzept, das im Laufe dieser Arbeit bereits angesprochen und diskutiert wurde: dass all jene intertextuellen oder auch intermedialen und -modalen Phänomene als Translation bezeichnet werden könnten, denen diese Bezeichnung zugeschrieben wird. Stecconi weist diese Annahme hingegen vorerst zurück und entwickelt so seine Ausgangshypothese: „all translation is semiosis but not all semiosis is translation“ (2004:471), beziehungsweise „the translation relationship is unlike any other intertextual link“ (2000:94).

Um diese Hypothesen zu untermauern stellt er schließlich drei Kategorien auf, welche die sogenannte *foundation* translatorischer Phänomene ausmachen (vgl. 2004:477). Die erste, die der Ähnlichkeit oder *similarity*, beschreibt mehr oder weniger Stecconis Verständnis von dem, was innerhalb der Translationswissenschaft seit jeher als Äquivalenz bezeichnet wird. Gemeint ist damit das intertextuelle Verhältnis zwischen Ausgangs- und Zieltext, das Stecconi folgendermaßen beschreibt: „Equivalence (I now prefer ‚similarity’) is the unique intertextual relation that only translations, among all conceivable text types, are expected to show“ (2004:479). Die exakte Natur dieses Ähnlichkeitsprinzips lässt sich jedoch schwer festlegen, da das, was Stecconi als *vagueness* bezeichnet – der vage, undeutliche Charakter der *similarity* –

keine einheitlichen Normen zulässt (vgl. 2004:479). Stecconis zweite Kategorie der *Foundation* von Translation ist die der *difference*. Er bezieht sich damit auf den Unterschied zwischen Ausgangs- und Zieltext, der sich in verschiedenen Formen äußern kann, aber unerlässlich ist, um eine Translation als solche gelten lassen zu können.⁶ Ebenso wie *similarity* ist also „reference to difference [...] a condition for translation to occur“ (2004:480). Als dritte Kategorie nennt Stecconi schließlich die der *mediation*, des „speaking on behalf of“ (2004:482) des Zieltextes gegenüber des Ausgangstextes. Diesem Konzept liegt die strukturalistische Grundannahme zugrunde, dass ein Zeichen ein anderes, voriges repräsentiert und so Bedeutung generiert wird, was vielleicht auch verdeutlicht, warum Translation so oft als Metapher im Zusammenhang mit Zeichentheorie verwendet wird. Stecconi sieht *mediation* als die wahrscheinlich fundamentalste Funktion aller Zeichen und argumentiert, dass auch eine Translation nicht funktionieren kann, wenn das „target sign“, beziehungsweise der Zieltext nicht für das „source sign“, den Ausgangstext spricht (vgl. 2004:481f.). Das Zusammenspiel und Vorhandensein dieser drei Kategorien der *similarity*, *difference* und *mediation* stellt laut Stecconi den Charakter der Translation dar.

Wie bereits erwähnt wurde, setzt sich Stecconi ebenfalls mit der Aussage auseinander, dass Translation das ist, was als solche bezeichnet wird. Er stellt in diesem Punkt auch einen Zusammenhang mit Tourys Konzept der *assumed translation* her, das in 2.1.2 behandelt wurde, und hält fest, dass ein Text dann als Translation funktioniert, wenn die Bezeichnung als solche deklariert und akzeptiert wird: „For a text to function as a translation in the receiving system, all that is needed is that the claim (or inference) ‚this is a translation‘ is made and accepted“ (2000:97f.). Stecconi kommt schließlich zu der Ansicht, dass Translation ein Symbol für ihren Ausgangstext sei, ihn repräsentiere, und dass das Verhältnis zwischen Translation und Original jeweils von der Behauptung abhängt, dass es sich um Translation handelt. Die Eigenschaften des Symbols grenzt Stecconi hier nach Peirce von denen des Icon oder Index ab (vgl. 2000:94–99), da diese Kategorien keine Behauptungen beinhalten können, sondern sie bloß repräsentieren oder auf sie verweisen. Daraus folgt die Konsequenz, dass etwa Empfänger oder Empfängerinnen, Kritiker oder Kritikerinnen sowie Theoretiker

⁶ Wenngleich es sich bei *difference* um ein normales englisches Wort handelt, sei an dieser Stelle dennoch auf die Vergleichbarkeit mit dem in Kapitel 1 diskutierten Konzept der *différance* von Jacques Derrida verwiesen, dem Spiel von Unterschied und Verbindbarkeit von Zeichen, das einen nachträglichen Bedeutungseffekt hervorbringt.

oder Theoretikerinnen einen großen Einfluss auf die Herstellung dieser intertextuellen Verbindung als Translation ausüben (vgl. 2000:100). Schlussendlich betont also auch Stecconi den sozialen Kontext der Translation und die Rolle, die Interpretation schon alleine in der Definition des Gegenstandes der Translation spielt.

Stecconi grenzt nach seiner Aussage, dass Translation als das angesehen werden kann, was als solche bezeichnet wird, und dass Normen und Maßstäbe festlegen, was als Translation deklariert wird, schließlich andere intertextuelle oder intermediale Phänomene wie Adaptationen, Verfilmungen oder Parodien anfänglich noch von Translation ab (vgl. 2000:100). Warum diese aber nicht ebenso als Translation gelten könnten, argumentiert er nicht weiter. Es liegt auf der Hand, dass er etwa eine Verfilmung schlicht und ergreifend nicht als Translation definiert, und sie daher für ihn auch nicht als solche gelten kann. Allerdings erklärt er in einer späteren Publikation Folgendes: „[...] when one ascertains that certain semioses comply with a prevalent set of norms, one can positively identify them as translation events.“ (2004:485) Sofern über das zu untersuchende Textverhältnis ausgesagt werden kann, dass es die notwendigen Kategorien erfüllt, um als Translation zu gelten, könnte es also durchaus als solche bezeichnet werden. So könnte etwa die Verfilmung des Romans *The Man Who Fell to Earth* anhand Stecconis drei Kategorien der *similarity*, *difference* und *mediation* wahrscheinlich als Translation eingestuft werden. Ein solcher Ansatz würde sich also für die Analyse in Kapitel 5 durchaus als relevant erweisen. Im Falle des Musicals *Lazarus* erscheint es hingegen nicht so klar, ob dieses nach Stecconis Argumentationslinie als Translation gelten könnte. Hier könnte aber sein Konzept der *vagueness* hilfreich sein, durch welches das Ähnlichkeitsverhältnis zwischen dem Ausgangs- und Zielprodukt etwas gedehnt und breiter angesetzt werden könnte. Wenngleich Stecconi also Verfilmungen oder Parodien ausdrücklich von Translation unterscheidet, wäre es jedoch durchaus denkbar, innerhalb seiner Begrifflichkeiten und Ansichten eine Analyse des Materials dieser Masterarbeit durchzuführen, um eigentlich genau das Gegenteil zu argumentieren.

2.4 Post-Translation Studies bei Edwin Gentzler

Den letzten Teil des theoretischen Inputs dieses Kapitels stellt das Konzept der Post-Translation Studies bei Edwin Gentzler dar. Der US-amerikanische Germanist, Komparatist und Translationswissenschaftler erweitert mit seinem breiteren Translations-

Text- und Signifikationsbegriff den Untersuchungsgegenstand der Translationswissenschaft hin zu einer Eingliederung verschiedenster intertextueller und intermedialer Phänomene. Gentzlers theoretische Basis deckt sich zu sehr großen Teilen mit den in Kapitel 1 diskutierten Theorien von etwa Derrida, Barthes oder Genette, und seine Anwendung poststrukturalistischer sowie dekonstruktivistischer Konzepte auf translationswissenschaftliche Fragestellungen erscheint für diese Masterarbeit sehr relevant.

Gentzler argumentiert grundsätzlich, dass Translation nicht nur anhand ihres Produktes, also des Zieltextes, untersucht werden solle, sondern viel eher auch hinsichtlich der Bedingungen vor dem Translationsvorgang sowie der Rezeption (vgl. 2017:3), aber auch in ihrer Beziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext (vgl. 2017:13). Er erwähnt die mögliche Motivation für Translatoren und Translatorinnen, mit einer Übersetzung gewissermaßen eine Erweiterung der Zielkultur vorzunehmen, neue Ideen einzuführen, und lässt sich in diesen Punkten mit Lefeveres Überlegungen zu *Rewriting* in Verbindung bringen. Er kritisiert darüber hinaus den eingeschränkten Forschungsfokus der Translationswissenschaft auf schriftliche Texte in ihrer binären Relation zwischen Ausgangs- und Zieltext, während er in Translationen eine Fülle an Veränderungen, Adaptationen und *Rewritings* identifiziert. „Additionally,“ schreibt er außerdem, „many texts that are not referred to as translations but instead are often called rewritings, adaptations or furtherings, contain translational elements“ (2017:2). Er spricht hier also die Abgrenzung von etwa Adaptationen von Translation im traditionellen Sinne an und plädiert dafür, dass die translatorischen Elemente, die jedoch in solchen Textphänomenen enthalten sind, sehr wohl innerhalb der Translationswissenschaft untersucht werden können und auch sollen. Dafür braucht es eine ausgeweitete Auffassung von Translation im Sinne der in Kapitel 1 dieser Arbeit erläuterten Signifikation. Gentzler fragt: „What if we erase the border completely and rethink translation as an always-ongoing process of *every* communication?“ (2017:5). Er spricht sich somit gegen eine strikte Trennung von Translation und anderen semiotischen Vorgängen aus und widerspricht so etwa Steconi, dessen Ausführungen zur Abgrenzung von Translation und Semiose generell im vorangehenden Unterkapitel diskutiert wurden. Gentzler reiht sich in seiner theoretischen Basis in eine poststrukturalistische und dekonstruktivistische Tradition ein und beruft sich etwa auf Derridas Überlegungen zu Bedeutungsbildung, nach denen jeder Text „a translation of a translation of a translation (of a translation)“ sei (2017:9), und hält auch fest, dass demnach in diesem sich unendlich fortführenden Prozess kein Text und keine Translation jemals vollendet sei

(vgl. 2017:9). Basierend auf Derrida und Barthes definiert Gentzler Texte, *Rewritings* und auch Translationen als Verarbeitung vorangehender Texte und destabilisiert so das Konzept der Originalität. Diese dekonstruktivistischen Überlegungen führt er etwa auch in *Contemporary Translation Theories* (2001) näher aus und fordert eine Einbindung dieser Sichtweisen in Theorie und Methodik der Translationswissenschaft.

Für diese Untersuchung verschiedenster semiotischer Phänomene als translatatorische Vorgänge bedarf es jedoch einer verstärkten Interdisziplinarität. Er erwähnt so etwa auch Laurence Raw (vgl. 2017:10f.) oder Linda Hutcheon (vgl. 2017:13), die oft im Bereich der Adaptation Studies genannt werden und deren Ansichten zu Translation und Adaptation auch im weiteren Verlauf dieser Masterarbeit, in Kapitel 3, eingehender erläutert werden sollen. Die Vielfalt an Elementen, die auf einen Text einwirken und über „reine“ Sprache hinausgehen, von Diskursen und Kulturen bis hin zu semiotischen Systemen, verdeutlichen für Gentzler den Bedarf an interdisziplinärer Kombination verschiedener Theorien und Methoden zur Erforschung von Translation im Rahmen seiner Post-Translation Studies:

I hope I have shown how the student of contemporary translation is enmeshed in the entire network of multiple languages, discourses, sign systems, and cultures, all of which are found in the source and translated texts and which mutually interact in the process of translation. The number of borders being crossed in one translation are always multiple. Thus I argue in favor of the implementation of multiple theories of translation from a variety of disciplines and discourses to better analyze the variety meanings and functions produced; (2001:132)

Auf eine mögliche Verbindbarkeit von Theorien und Methoden aus etwa den Adaptation Studies mit translationswissenschaftlichen Ansätzen und Herangehensweisen soll in Kapitel 4 eingegangen werden.

Hinsichtlich der von Gentzler beschriebenen Fallbeispiele untersucht er die folgenden Aspekte als Unterkategorien: die Translationskultur, die dem „Original“ vorangeht, die translatatorischen Elemente und Themen innerhalb des jeweiligen Textes, die traditionellen Übersetzungen, sowie Post-Translationsanalysen sämtlicher relevanter *Rewritings* und Adaptationen (vgl. 2017:16). Er beschäftigt sich mit Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* im deutschen Sprachraum, *Faust* in einem postkolonialen Kontext, Prousts *À la recherche du temps perdu*, sowie Adaptationen von *Hamlet* in China. Seine Behandlung von sowohl Übersetzungen im traditionellen Sin-

ne als auch verschiedensten Formen von Adaptationen und *Rewritings* der behandelten Werke verdeutlicht nicht nur den Hintergrund der jeweiligen Textbeziehungen, sondern zeigt auch auf, wie sehr die Grenzen zwischen Konzepten der Translation, *Rewriting* und etwa Adaptation verschwimmen und die Translationswissenschaft im Sinne der Post-Translation Studies seine vorangehend beschriebenen poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen Überlegungen in die Forschungsmethodik und Konzeption inkorporieren sollte. Dieser Aspekt stellt auch eine zentrale Forderung Gentzlers Ausführungen über die Zukunft der Translationswissenschaft dar (vgl. 2001:122).

Gentzler beschäftigt sich – neben Phänomenen, die sich eindeutiger als Translation einstufen lassen, wie Übersetzungen im konventionellen Sinne – mit sogenannten „post-translation rewritings“ (vgl. 2017:14). Die Post-Translation Studies bewegen sich für ihn weg von einer traditionellen Auffassung von Translation als linguistischem Transfer und hin zur Untersuchung und Miteinbeziehung von translatorischen Elementen in etwa Adaptationen, beziehungsweise hin zu einer translationswissenschaftlichen Auseinandersetzung mit eben diesen *Rewritings*, was seine Perspektive zu einer höchst zeitgemäßen und relevanten macht. Mit seinem poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen Standpunkt ermöglicht er eine Betrachtung solcher intermedialer Textbeziehungen als Translation und wirft des Weiteren, wie vorangehend erwähnt wurde, Fragen nach Kontrolle, Autoren- und Autorinnenschaft sowie Autorität auf. Er schreibt: „Copying becomes a new form of creativity; modifying a text becomes a new form of authorship.“ (2017:14). Sein an Derrida angelehnter Standpunkt, dass Translation mit Semiose oder Signifikation gleichzusetzen sei, führt demnach zu der hier dargestellten Annahme, dass Intertextualität – und somit auch Translation, Adaptation oder wie auch immer es genannt werden soll – eine kreative, erweiternde Form des traditionell als Autor- oder Autorinnenschaft geltenden Konzepts darstellt. Gentzlers Überlegungen und Perspektiven erweisen sich für diese Masterarbeit als sehr relevant. Zum einen deckt sich sein theoretischer Standpunkt zu großen Teilen mit der in Kapitel 1 dargestellten theoretischen Basis dieser Masterarbeit. Zum anderen verdeutlicht Gentzler aber auch, inwiefern und vor allem *dass* eine Untersuchung intermedialer Textbeziehungen wie dem Analysematerial dieser Arbeit aus einer translationswissenschaftlichen Perspektive sowie eine Behandlung dieser als translatorische Phänomene möglich ist.

2.5 Diskussion: Hin zu einem dekonstruktivistischen Translationsbegriff

Kapitel 2 dieser Masterarbeit dient der Verortung meines Forschungsgegenstandes – intermedialer Phänomene – in der Translationswissenschaft. Ziel ist es hier aufzuzeigen, wie und aus welchen Perspektiven die Translationswissenschaft sich mit diesen beschäftigt. Alle der hier diskutierten Ansätze gehen auf nonverbale Aspekte ein und führen somit weg von einem Konzept der rein linguistischen Translation. Der Transfer vollzieht sich im Falle meines Analysematerials nicht auf einer sprachlichen Ebene, sondern eher im Bereich des Mediums und Modus. Die Ausweitung der Auffassung von Translation als sprachlicher Transfer stellt also die wohl wichtigste Voraussetzung für eine translationswissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstand dieser Arbeit dar. Im Zuge dieses Unterkapitels will ich nun Revue passieren lassen, was die hier vorgestellten Ansätze zu meiner Arbeit beitragen können, und welche Konsequenzen sich daraus für das weitere Vorgehen ableiten lassen können.

Zuerst soll an dieser Stelle nun schließlich mein persönlicher Translationsbegriff definiert und erläutert werden, wenngleich mein Standpunkt anhand des bisher in dieser Arbeit geführten Diskurses wohl schon erkennbar wurde. Wie in Kapitel 1 bereits klagestellt wurde, erfolgt mein Ausgangspunkt für diese Masterarbeit aus einer poststrukturalistischen beziehungsweise dekonstruktivistischen Perspektive. Meinen Überlegungen liegt die Annahme zugrunde, dass Sinn und Bedeutung einem Werk nachträglich zugeschrieben werden und nicht auf absolute, essentialistische Weise einem sogenannten „Original“ innewohnen. Diese Ansicht findet sich auch bei Kathleen Davis (2001), die schlussfolgernd betont, dass es keine Essenz an Bedeutung gibt, die im Ausgangstext präexistiert und die im Zieltext übertragen werden kann, sondern dass die Bedeutungsbildung durch die Translation und deren Rezeption erfolgt und gebildet wird: „[Meaning] does not lie waiting in the source text, but becomes with the conception of the translation.“ (2001:106) Anhand der Intertextualitätstheorie lässt sich außerdem festhalten, dass jeder Text sich immer auf einen weiteren Text (oder auf mehrere Texte) bezieht und so dem vorangehenden eine nachträgliche, individuelle Bedeutung spendet. Diese beiden Punkte möchte ich sowohl auf Adaptationen anwenden als auch auf Translation, bei der sich gewissermaßen der gleiche Prozess vollzieht. Mein Translationsbegriff schließt also verschiedene intertextuelle Phänomene und Beziehungen mit ein, auch jene, bei denen Transfer über mediale und modale Grenzen hinweg erfolgt. Wie in Kapitel 1 bereits angesprochen wurde und

sich auch bei beispielsweise Stecconi oder Gentzler herauslesen lässt, kann der Begriff der Translation als dem Signifikationsprozess unterworfen angesehen werden. Was auch immer die Zuschreibung „Translation“ erhält – auch auf nachträgliche Weise –, gilt als Translation. Auch wenn mein Untersuchungsmaterial im konventionellen translationswissenschaftlichen Diskurs nicht als Translation gilt oder galt, ist es somit dennoch möglich, es nachträglich, im Zuge dieser Arbeit, als solche zu definieren. Meine Hypothese lautet daher, dass eine Verfilmung oder ein Musical – auch in Form von Weiterdichtung eines (oder mehreren) literarischen Stoffes wie im Fall von *Lazarus* – Translation sein kann. Aus dem Standpunkt der Dekonstruktion sowie den hier diskutierten Ansätzen ist eine solche Grundaussage möglich. Im Analyseteil dieser Masterarbeit will ich das Material daher auch als Translation behandeln und dementsprechend untersuchen.

Abschließend soll hier eine Zusammenfassung erfolgen, inwiefern die im Laufe dieses Kapitels dargestellten Ansätze und Theorien in dieses Konzept passen. Jakobson und Toury schließen mit ihren Konzepten der intersemiotischen und der inter-systemischen Translation auch semiotische, mediale und modale Aspekte in ihren Translationsbegriff ein, anstatt sprachlichen Transfer mit strikten Äquivalenzbeziehungen als grundlegendes Kriterium zu definieren. Auch Kaindl betont den multimodalen Charakter eines jeden Textes sowie dass eine strenge Trennung linguistischen und modalen Transfers nicht sinnvoll ist. Seine Kategorien der intermodalen und intermedialen Translation erweisen sich für diese Arbeit als sehr relevant. Lefevere beschäftigt sich mit seinem Konzept des *Rewriting* mit Gründen, Motiven und sozialen Bedingungen für Änderungen des und Abweichungen vom Original. Im Gegensatz zu etwa Toury, Jakobson und Kaindl, aber auch Stecconi und Gentzler trägt er zwar wenig zur Ergründung intermedialer Translation bei – die bloße Distanzierung von Idealen einer treuen, abbildenden Translation scheint im Kontext dieser Arbeit nicht weit genug zu gehen, da auch unklar erscheint, inwiefern er *Rewriting* als Translation oder die beiden Konzepte voneinander abgegrenzt sieht, beziehungsweise wie er mein Analysematerial einordnen würde. Seine Anerkennung der Tatsache, dass so gut wie immer Abweichungen von einem „Original“ erfolgen – in welcher Form auch immer – und die rezipierende Instanz eine Translation durch Interpretation aufnimmt, deckt sich jedoch mit meinem Standpunkt sowie der Perspektive dieser Masterarbeit. Bei Stecconi findet sich ebenfalls die Frage, inwiefern nicht nur Translation von sogenannter Semiose, aber auch Verfilmungen und sonstige Adaptationen von Translatio-

nen in einer traditionellen Auffassung abzugrenzen wären. Auch wenn er schlussendlich gegen die Vereinbarkeit der beiden Konzepte zu argumentieren scheint, bin ich dennoch der Meinung, dass sich anhand seiner drei Kategorien, die Translation zugrunde liegen – *similarity*, *difference* und *mediation* – sehr wohl bei dem Analysematerial dieser Masterarbeit translatorischer Charakter aufzeigen ließe. Gentzlers Standpunkt schließlich deckt sich am meisten und offensichtlichsten mit meiner Situation und meinem theoretischen Grundgedanken. Sein Konzept der Post-Translation Studies schließt ausdrücklich solche intermedialen Phänomene in den Untersuchungsgegenstand ein und verbindet das poststrukturalistische Konzept der kreativen Erweiterung eines Textes auf Basis eines anderen mit Translation. Er beruft sich auf Derridas Ansichten zu Textproduktion und Signifikation und wendet diese ewig fortgesetzte intertextuelle Verkettung an Referenzen und Bedeutungen auf Translation an. Ich stütze mich daher eindeutig und ausdrücklich auf Gentzlers ausgeweiteten Blick auf Text, Bedeutungsbildung und Translation.

Ein zentrales Thema dieser Masterarbeit ist das Verhältnis von Adaptation und Translation zueinander. Wenngleich ich vorangehend erläutert habe, inwiefern mein Translationsbegriff verschiedene intermediale Phänomene miteinschließt, soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass mit Adaptation in der Translationswissenschaft traditionellerweise eine verändernde, bearbeitende Art des Übersetzens gemeint ist, sowie dass der Begriff im Extremfall sogar von Translation abgegrenzt wird. Dieses Verhältnis beschreibt auch Georges L. Bastin (2009), der dem hier diskutierten Konzept eher kritisch gegenüberzustehen scheint und Adaptation gleich zu Beginn seines Textes folgendermaßen definiert:

Adaptation may be understood as a set of translative interventions which result in a text that is not generally accepted as a translation but is nevertheless recognized as representing a source text. As such, the term may embrace numerous vague notions such as appropriation, domestication, imitation, rewriting, and so on. Strictly speaking, the concept of adaptation requires recognition of translation as non-adaptation, a somehow more restrained mode of transfer. (2009:3)

Bastin hält gewissermaßen am Ideal einer „treuen“ Übersetzung und der Würdigung der Autor- Autorinnenschaft des Ausgangstextes fest (vgl. 2009:6). Durch die Unantastbarkeit sowohl des Originals als auch des verfassenden Person als isolierte schöpferische Instanz erscheint eine Auffassung von Adaptation im Sinne von Anpassung

als Translation unmöglich. Durch die in Kapitel 1 und hier dargestellten Gedanken möchte ich jedoch verdeutlichen, dass ich Translation nicht als „treue“ (was auch immer das bedeuten mag) Wiedergabe und Abbildung eines Ausgangstextes durch einen Zieltext sehe, sondern Translation als der nachträglichen, poststrukturalistischen Signifikation unterworfen begreife. Aufgrund des intertextuellen Charakters eines jeden Textes kann es außerdem im Grunde genommen kein isoliertes, absolutes Original geben, das exakt wiedergegeben werden kann. Ich meine mit Adaptation im Zuge dieser Arbeit also etwa Verfilmung oder Bühnenadaptation, und es geht mir darum, solche Textphänomene als Translation zu untersuchen.

Translation als medien- und modusübergreifend zu begreifen, sowie Verfilmungen, Bühnenadaptationen, oder Musicals als Untersuchungsgegenstand einzuschließen verdeutlicht den Bedarf an einer interdisziplinären Betrachtung und Herangehensweise, wie sie auch etwa Gentzler fordert. Aufgrund der Medienspezifik des Analysematerials dieser Arbeit reichen literaturwissenschaftliche und translationswissenschaftliche Ansätze nicht aus, um solche intermedialen Beziehungen gänzlich zu begreifen und untersuchen. Die sogenannten Adaptation Studies beschäftigen sich auf interdisziplinäre Weise mit Adaptationen in Form von beispielsweise Verfilmungen oder Bühnenadaptationen. Einflüsse durch die Filmwissenschaft, Theaterwissenschaft, Literaturwissenschaft, aber auch Translationswissenschaft ermöglichen hier eine differenzierte Betrachtung solcher Phänomene. Die Verortung intermedialer Phänomene innerhalb der Translationswissenschaft, die in diesem Kapitel erfolgt ist, stellt also nur den ersten Teil des Forschungsüberblickes dieser Masterarbeit dar. In Kapitel 3 soll nun eine Auseinandersetzung mit den Adaptation Studies und den in diesem Kontext relevanten Ansätzen und Theorien erfolgen. Diese sollen schließlich mit einer translationswissenschaftlichen Perspektive in Verbindung gesetzt werden, bevor schlussendlich Konsequenzen für die Analyse in Kapitel 5 identifiziert und diskutiert werden sollen.

3 Forschungsüberblick: Translation und Adaptation

Wie vorangehend bereits erläutert wurde, lassen sich Adaptationen und andere intermediale oder intertextuelle Phänomene mit Translationskonzepten in Verbindung

bringen beziehungsweise mit Translation vergleichen. Sie können ebenso mithilfe translationswissenschaftlicher Ansätze untersucht werden, wie im vorigen Kapitel argumentiert wurde. In Hinblick auf diese Masterarbeit reichen die in Kapitel 2 dargestellten translationswissenschaftlichen Konzepte jedoch nicht aus, um mein Analysematerial und meine Fragestellung umfassend zu behandeln. Mein Ziel ist es nicht, mein Analysematerial anhand translationswissenschaftlicher Analysekategorien und Ansätze zu behandeln, es sozusagen in translationswissenschaftliche Konzepte zu „pressen“, um abschließend sagen zu können, es handle sich um Translation. Es geht viel mehr um die Vergleichbarkeit der Konzepte der Translation und Adaptation sowie um das interdisziplinäre Potenzial, das sich durch Fragestellungen wie meine ergibt. In diesem Kapitel soll daher eine Erweiterung der in Kapitel 2 behandelten Ansätze erfolgen – eine Vernetzung mit anderen Perspektiven, die eine genauere Betrachtung einiger Aspekte bewirken soll. Die sogenannten Adaptation Studies erweisen sich im Falle dieser Masterarbeit als passende Ergänzung zur translationswissenschaftlichen Perspektive.

Wie sich im Laufe dieses Kapitels zeigen wird, finden sich sowohl in der Methodik als auch den grundlegenden Denkrichtungen Parallelen zwischen der Translationswissenschaft und den Adaptation Studies. Auch die in Kapitel 1 dargestellte Perspektive des Poststrukturalismus beziehungsweise der Dekonstruktion, wie sie etwa von Derrida, Barthes oder Bachtin geprägt wurden, ebenso wie die Theorien der Intertextualität und Intermedialität finden sich in der Argumentationslinie der Adaptation Studies wieder.⁷

Die Translationswissenschaft wie auch die Adaptation Studies weisen nicht nur eine ähnliche Entwicklung und einen ähnlichen Emanzipationsprozess von anderen Disziplinen auf, sondern beschäftigen sich auch mit einem sehr ähnlichen Forschungsgegenstand, und das – wie im Laufe dieses Kapitels aufgezeigt werden soll – in einem sehr ähnlichen Diskurs und Argumentationsprinzip. Eine nähere Betrachtung der Forschungsfragen, Methoden und Arbeitsweise der Adaptation Studies erscheint daher relevant und interessant.⁸ Die Unterscheidung zwischen den Konzepten der Translation und der Adaptation soll ebenfalls Thema dieses Kapitels sein und einen

⁷ Eine gute Einführung in diese Parallelen zwischen den beiden Disziplinen findet sich etwa bei Márta Minier (2014).

⁸ Timothy Corrigan (2012) beispielsweise liefert einen guten Überblick der wichtigsten und zentralsten Themen innerhalb der Disziplin der Adaptation Studies.

potenziellen Verbindungspunkt zwischen den beiden Disziplinen darstellen. Sowohl Translationswissenschaft als auch Adaptation Studies beschäftigen sich gewissermaßen mit dem Verhältnis zweier medialer und modaler Produkte – nennen wir sie Texte. Dementsprechend rückt auch in den Adaptation Studies die Frage nach „Treue“ der Adaptation gegenüber dem adaptierten Text stark in den Mittelpunkt. Die Kritik an einem hierarchischen Treueprinzip, beziehungsweise die Dekonstruktion dieses Konzeptes – vor allem aus einer dekonstruktivistischen Argumentationslinie heraus – scheint einen wichtigen Teil des Diskurses innerhalb der Adaptation Studies auszumachen, und stellt aber gleichzeitig wohl den größten Berührungs- und Verbindungspunkt zur Translationswissenschaft dar: Wenn es kein heiliges Original gibt, kann es auch keine absolute, essentialistische Treue zu diesem geben. Somit wäre auch eine Trennung zwischen Translation als der „treueren“ Variante und Adaptation als der freieren, modifizierenden bis „verschandelnden“ Praxis irrelevant und nicht haltbar. Wie sich anhand verschiedener in diesem Kapitel präsentierter Ansätze festhalten lässt, ließe sich eine Unterscheidung der beiden Konzepte als entgegengesetzte Pole durch eine konsequente Zurückweisung und Dekonstruktion des Treueideals aus dem Weg räumen.

Was die Adaptation Studies darüber hinaus zu einer Erweiterung der translationswissenschaftlichen Perspektive beitragen ist vor allem die Berücksichtigung der Medienspezifität in der Auseinandersetzung mit konkreten Transferprozessen und -produkten. Wenngleich die in Kapitel 2 diskutierten Ansätze eine translationswissenschaftliche Beschäftigung mit intermedialen Textbeziehungen ermöglichen, berücksichtigen sie doch nicht auf ausreichende Weise die Eigenheiten der involvierten Medien und die dadurch bedingten, unvermeidlichen Abweichungen zwischen Adaptation und adaptiertem Text. Die Unterschiede zwischen Literatur und Film, aber auch spezielle Aspekte bezüglich Bühnenadaptation oder Musicals sollen in diesem Kapitel daher ebenfalls erläutert werden.

Abschließend sollen die hier dargestellten Ansätze, Methoden und ergänzenden Faktoren mit den in Kapitel 3 diskutierten Ansätzen verbunden und verglichen werden. So soll schließlich die Frage beantwortet werden, inwiefern beide Disziplinen zusammenarbeiten und sich ergänzen können. Darüber hinaus soll aber auch erläutert werden, inwiefern die in diesem Kapitel dargestellten Standpunkte sich mit meiner theoretischen Basis und meinem translationswissenschaftlichen Standpunkt vereinen lassen. Vor der konkreten Analyse meines Forschungsmaterials soll daher zum Ab-

schluss dieses Kapitels eine Zusammenfassung meines Standpunktes hinsichtlich der beiden Konzepte der Translation und Adaptation erfolgen, sowie eine Verbindung mit den vorangehend dargestellten Theorien und Standpunkten hergestellt werden.

3.1 Die Adaptation Studies: Überblick und Vergleich mit der Translationswissenschaft

Eine Auseinandersetzung mit den Adaptation Studies in theoretischer und methodischer Hinsicht erfordert zunächst eine genauere Betrachtung der Disziplin an sich. Die als solche recht junge Disziplin der Adaptation Studies weist zahlreiche Parallelen und Schnittpunkte zur Translationswissenschaft auf – nicht nur bezüglich des tatsächlichen Untersuchungsgegenstandes, sondern auch in ihrer Entwicklung und akademischen Formierung. Schließlich soll auch eine Diskussion der Konzepte der Translation sowie der Adaptation anhand des Begriffes der Treue erfolgen.

3.1.1 Adaptation Studies und Translationswissenschaft: Entwicklung und Perspektiven der Disziplinen

Die Unterscheidung und eindeutige Abgrenzung der beiden Disziplinen erweist sich als schwierige Aufgabe und stellt auch innerhalb der Adaptation Studies oft ein zentrales Thema dar. So sieht etwa auch Laurence Raw, Herausgeber von *Translation, Adaptation and Transformation* (2012), eines Sammelbandes zum Verhältnis der beiden Disziplinen, Translationswissenschaft und Adaptation Studies als „fundamentally different yet interrelated“ (2012:3). Auch Katja Krebs (2012) streicht im selben Sammelband die parallele Entwicklung von Adaptation Studies und Translationswissenschaft hervor. Sie verweist etwa auf den Emanzipationsprozess, durch den die Translationswissenschaft sich von der Linguistik oder der Vergleichenden Literaturwissenschaft loslösen konnte, und vergleicht diesen mit der Entwicklung der Adaptation Studies, die sich auf ähnliche Weise von den English Studies abspalteten (vgl. 2012:42). In einer dialogischen, interdisziplinären Reflektion über die beiden Forschungsdisziplinen zwischen Luc van Doorslaer und Laurence Raw (2016) stellt van Doorslaer darüber hinaus fest, dass Entwicklungen innerhalb der Translationswissenschaft, die aufgrund von Konzepten wie sie in Kapitel 2 präsentiert wurden – etwa

Jakobsons intersemiotischer Übersetzung – wegführten von einer Auffassung von Translation als strikt linguistischem Vorgang und schlussendlich eine Integration von Adaptation in den Forschungsgegenstand begünstigten (vgl. 2016:190). Sein Diskussionspartner, Laurence Raw, sieht einerseits in der Tatsache, dass die Translationswissenschaft bereits eine Weile länger als etablierte Wissenschaft besteht, andererseits aber auch in diesem erweiterten Forschungsgegenstand den Grund, warum innerhalb der Adaptation Studies die Angst herrscht, von der Translationswissenschaft „geschluckt“ zu werden (vgl. 2016:193f.). Diese Angst vor einer Einverleibung der Disziplin durch die Translationswissenschaft behandelt Raw auch in der Einleitung zu *Translation, Adaptation and Transformation*. Er plädiert gegen eine Art Konkurrenzkampf, sondern viel mehr für eine gegenseitige, interdisziplinäre Erweiterung der jeweiligen Wissenschaften durch gegenseitige Bereicherung hinsichtlich der Methodik, Theorien und Blickwinkel auf den gar nicht so unterschiedlichen Forschungsgegenstand. Er tritt daher nicht für eine klare Unterscheidung oder Trennung zwischen Adaptation Studies und Translationswissenschaft ein und versucht auch nicht, eindeutig zu definieren, was genau Translation und was Adaptation ist, sondern äußert den Wunsch nach einer interdisziplinären Debatte, die seiner Ansicht nach ein Überleben beider Disziplinen sichern würde:

I must stress that this anthology does not provide any definite answers as to the relationship between translation and adaptation, and how (and whether) they can be distinguished. Instead I offer a variety of perspectives on the translation/adaptation issue, in the fervent hope that it might inspire the kind of interdisciplinary discussion about research, teaching, and learning that I believe is fundamental to the future of both disciplines. (2012:17f.)

Das Gefälle zwischen Adaptation Studies und Translationswissenschaft in Form einer Art Konkurrenzkampf scheint innerhalb der Adaptation Studies oft in Publikationen aufgegriffen zu werden.⁹ Zurückzuführen ist dies, wie bereits angemerkt wurde, wahrscheinlich zu großen Teilen auf das Beharren auf einer Trennung der beiden Konzepte der Translation und Adaptation, die eine unterschiedliche Auseinandersetzung mit den teils stark überlappenden Begriffen durch zwei Disziplinen rechtfertigen würde. Das Verhältnis zwischen Adaptation und Translation in ihrer Konzeption erweist sich als

⁹ Als interessant erweist sich in diesem Zusammenhang vor allem das interdisziplinäre Gespräch zwischen van Doorslaer und Raw (2016) über das Verhältnis von Adaptation Studies und Translationswissenschaft.

besonders schwierig und unklar. Doch gerade diese Problematik stellt ein sehr zentrales Thema dieser Masterarbeit dar, weshalb zunächst eine genauere Betrachtung des Kontextes dieser Unterscheidung notwendig erscheint.

Grundsätzlich liegt die Annahme nahe, dass Translation der Gegenstand der Translationswissenschaft ist, und Adaptation jener der Adaptation Studies. Dies führt jedoch zu der Frage, was das jeweils eigentlich ist, und inwiefern sich diese beiden Begriffe unterscheiden lassen. Bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, dass die beiden Konzepte gar nicht so unterschiedlich oder klar trennbar sind. Anhand der in Kapitel 2 dargestellten Ansätze wurde bereits argumentiert, dass etwa Verfilmungen – also Adaptationen – sehr wohl aus einem translationswissenschaftlichen Standpunkt untersucht werden könnten. Jakobson, Toury oder auch Gentzler bieten eine Auffassung eines Translationsbegriffes, nach der Adaptationen in den Forschungsgegenstand der Translationswissenschaft eingeschlossen werden können. Es scheint also unklar, inwiefern Adaptation nicht auch Translation sein kann. Robert Stam (2012) etwa, dessen Ausführungen sich in die Adaptation Studies einreihen lassen, schlägt Translation als eine von mehreren möglichen Tropen vor, um Adaptation zu definieren (vgl. 2012:80). Auch Raw erwähnt diesen Standpunkt und plädiert darüber hinaus dafür, den Fokus in der Behandlung von sowohl Translation als auch Adaptation auf dem textuellen Transformationsprozess zu legen (vgl. 2012:11). Er bezieht sich auf Delabastitas dreidimensionales Modell zur Analyse von kreativen Transferprozessen (2008), welches aufbaut auf die Faktoren *status* – als was ein solches Phänomen in einem bestimmten kulturellen Diskurs definiert wird –, *origin* – die Rekonstruktion der Herkunft und Genese – und *features* – Merkmale, die durch synchrone, eventuell komparative Analyse hervorgebracht werden sollen. Dieses Modell würde sowohl Translation als auch Adaptation einschließen und – wie Raw argumentiert – eine genauere Betrachtung des diskursiven Verhältnisses der beiden Konzepte ermöglichen (vgl. 2012:12). Eine Vergleichbarkeit oder gewisse Parallelität zwischen Translation und Adaptation ist also definitiv gegeben. Die Unterscheidung und Trennung der beiden Begriffe ist für Raw historisch und sozial bedingt.

Während das Konzept der Translation etwa im Mittelalter aufkam, wurde das der Adaptation erst später, in Zusammenhang mit Urheber- und Urheberinnenrechten, relevant, welche sowohl den Status der Autor- und Autorinneninstanz als auch die Unantastbarkeit ihres Werkes sichern sollten (vgl. 2012:3f.). Hier wird vor allem die strikte Trennung und Hierarchisierung von Original und adaptiertem Werk deutlich.

Wie im weiteren Verlauf näher erläutert werden soll, werden Adaptationen sehr häufig im Verhältnis zu ihrem Ausgangsmaterial als niederer, schlechter oder untreu eingestuft. Doch sowohl Adaptation als auch Translation sind, wie Lawrence Venuti (2012/2007) schreibt, gewissermaßen Derivate aus einer urheber- und urheberinnenrechtlichen Sicht – das, was Genette als Texte zweiter Stufe bezeichnen würde: „[...] translation and adaptation are carefully distinguished by publishers and translators, filmmakers and screenwriters, even if copyright classifies both cultural practices as ‚derivative works‘“ (2012/2007:92). Dennoch besteht also eine strikte Trennung der beiden Konzepte, vor allem aus der Perspektive der Adaptation Studies. Dies liegt wahrscheinlich an der vorherrschenden traditionellen Auffassung von Translation als Sprachwechsel und Adaptation als Medien- oder Moduswechsel. Auch Raw kritisiert diesen Standpunkt, wenn er schreibt, dass – trotz Bemühungen, den Forschungsgegenstand und auch die Auffassung von Translation als strikt linguistischer Transfer zu erweitern – weiterhin davon ausgegangen wird, dass die Translationswissenschaft sich ausschließlich mit linguistischen Problemen auseinandersetzt, anders als die Adaptation Studies (vgl. 2016:194).

Schlussendlich scheint es auf die Verwendung der beiden Begriffe anzukommen. Aus der Perspektive der Translationswissenschaft wird der Begriff Adaptation oft verwendet, um sich auf freie, verändernde Arten der Übersetzung zu beziehen, bei denen teils starke Änderungen gegenüber einem „Original“ zum Tragen kommen, wie es etwa van Doorslaer erwähnt (vgl. 2016:197) oder auch in Kapitel 2 bereits ausgeführt wurde. Aus der Perspektive der Adaptation Studies gilt Adaptation, wie es beispielsweise Katja Krebs darstellt, eher als kreative Erweiterung, *Rewriting* oder Kommentar des jeweiligen Ausgangsmaterials, während das Konzept der Translation stärker mit Treue und Äquivalenz verbunden ist. Dadurch ergibt sich nicht nur ein Gefälle in der Konnotation der beiden Begriffe, sondern auch eine gewisse Bipolarität oder Binarität: entweder kreative, künstlerische Erweiterung oder Treue und linguistische Korrektheit (vgl. 2012:43). Die Unterscheidung erfolgt somit auf Basis des Umganges mit dem Ausgangsmaterial, dem wieder einmal glorifizierten „Original“. Auf ähnliche Weise identifiziert auch Venuti innerhalb der Adaptation Studies Intertextualität und Treue als die zwei Pole in der Beurteilung von Adaptationen (vgl. 2012/2007:90).

3.1.2 Translation, Adaptation und die Kategorie der „Treue“

Die Unterscheidung zwischen Translation und Adaptation führt also schlussendlich wieder auf das Treueprinzip zurück. Van Doorslaer sieht den Ursprung dieses Konzeptes in der Romantik, mit dem Aufkommen einer Hochhaltung der Figur des Autors oder der Autorin als schöpfende Instanz eines isolierten, essentialistischen, unantastbaren Werkes. Sowohl Translation als auch Adaptation gelten nicht als original, sondern als derivativ und mimetisch und daher sowohl Translatoren und Translatorinnen als auch Adapter und Adapterinnen nicht als Autor oder Autorin (vgl. van Doorslaer & Raw 2016:194). Dadurch wird wieder einmal die Auffassung vom Ausgangstext als absolutes Original und der Translation oder Adaptation als im Verhältnis dazu nachgeahmtes, kopiertes Werk aufrechterhalten. Wie aber etwa die kanadische Literaturwissenschaftlerin Linda Hutcheon, die mit *A Theory of Adaptation* (2006) ein für die Adaptation Studies zentrales Werk veröffentlichte, im Gespräch mit Eleanor Wachtel (2011) ausführt – in einer Argumentationslinie mit den in Kapitel 1 dieser Masterarbeit dargestellten Sichtweisen –, baut eigentlich jedes literarische oder künstlerische Werk auf andere auf, adaptiert die literarische Praxis also eigentlich schon seit jeher. Hutcheon nennt hier etwa Shakespeare als Beispiel, dessen Gesamtwerk zu sehr großen Teilen aus Adaptationen literarischer Stoffe besteht. Sie argumentiert darüber hinaus, dass es daher im eigentlichen Sinne schwierig ist, zwischen originalen und derivativen Werken zu unterscheiden (vgl. 2011:00:32–02:48).

Wie bereits erwähnt wurde, sieht eine Unterscheidung zwischen Adaptation und Translation im Sinne des jeweiligen Umgangs mit dem Ausgangsmaterial Adaptation als freier und verändernder und Translation als treuer und näher am „Original“ vor. In einem Theaterkontext, meint Katja Krebs, werden Stücke oft zuerst von einer Person mit translatorischem oder linguistischen Kontext übersetzt, um danach von Personen mit dramaturgischem Hintergrund weiter verarbeitet und adaptiert zu werden, wobei dieser zweite Arbeitsschritt anscheinend einen höheren Status besitzt und auch besser bezahlt wird. Die Grenzen zwischen diesen beiden Prozessen seien aber oftmals verschwommen und nicht klar trennbar. Sie spricht in diesem Zusammenhang schließlich von einem terminologischen Problem, wobei lediglich die rezeptive Perspektive sowie der Kontext der Beteiligten bestimmen, ob von Adaptation oder Translation die Rede ist: „Does this mean that the difference between the two is simply a question of nomenclature? Describing a piece of re-writing as either a ‚translation‘ or

„adaptation’ depends on the legal, ideological, and hierarchical status of the practitioners involved.“ (2012:46) Eine strikte Trennung der beiden Begriffe, vor allem auf Basis eines Treueprinzips, erweist sich für Krebs als nicht sinnvoll, und verdeckt darüber hinaus bloß die Tatsache, dass Treue im eigentlichen Sinne niemals möglich ist und Originalität ein konstruiertes Ideal. Es sei unmöglich, sämtliche „Originale“ zu kennen, auf denen ein Werk basiert, und schlussendlich funktionieren so sämtliche *Rewritings*, Adaptationen oder Translationen ebenso als Originale (vgl. 2012: 50). Sie schlägt stattdessen einen interdisziplinären Dialog vor, sowie einen Fokus auf Gemeinsamkeiten in Methodik und Konzeption der beiden Begriffe:

A far more constructive and productive way forward would be to focus on similarities between both translational and adaptational processes and products, to investigate each other’s methodologies and assumptions, and examine the culturally and historically determined differences in the receptions of such rewritings. This is not a plea for adaptation studies to become part of translation studies or vice versa, but rather for both of these fields of enquiry to engage in an equal and mutually beneficial exchange of ideas, which will, no doubt, strengthen our understanding of contemporary as well as historic constructions of culture through the rewriting of texts. (2012:50)

Eine Abwendung von dem Ideal der Treue und Hinwendung zu den gemeinsamen Aspekten in beiden Prozessen und Konzeptionen würde für Krebs also eine Bereicherung für beide Disziplinen mit sich bringen. Ein Überdenken des Konzepts der Treue findet sich auch bei Venuti. Er will als dritten Pol in der Kritik und Untersuchung von Adaptationen neben Treue oder Intertextualität den der sogenannten *interpretants* setzen, die gewissermaßen Elemente darstellen, anhand welcher spezifische, von Situation zu Situation individuelle Interpretationen und Mediationen zwischen Ausgangsmaterial und dem Zielmedium deutlich werden (vgl. 2012/2007:94f.). Zugrunde liegt diesem Konzept Venutis Sicht auf Translation, nach der das Verhältnis zwischen der Adaptation und ihrem Ausgangsmaterial – und konsequenterweise auch der Translation und ihrem Ausgangstext – kein kommunikatives, sondern ein hermeneutisches, interpretatives ist (vgl. 2012/2007:90). Durch eine Berücksichtigung dieses hermeneutischen Verhältnisses beziehungsweise dem Verwerfen einer Kritik an Adaptationen auf einer zweipoligen Skala zwischen *treu* und *intertextuell* ergibt sich somit eine Hinwendung zur Analyse und Offenlegung dieser *interpretants*, die gewissermaßen die Art und Weise offenlegen sollen, auf die das jeweilige Ausgangsmaterial interpretiert und wiedergegeben wurde. Parallelen lassen sich hier besonders gut zu

Derridas Auffassung von Signifikation und Verwendung des Konzeptes des Signifikanten ziehen, die auf weitere Signifikanten verweisen und einen ewig fortgesetzten Interpretationsprozess offen legen, aber auch zu Steconis Kategorien der *similarity* und *difference*, die durch *mediation* verbunden werden.

Linda Hutcheon sieht die Debatte über Treue innerhalb der Adaptation Studies, sowie die Beurteilung der Qualität von Adaptationen anhand ihrer Nähe zu dem jeweiligen „Original“ oder Ausgangstext ebenfalls als überholt. Diese Praxis führt sie auf einen Mangel an grundlegenden theoretischen Arbeiten zurück: „One of the reasons for this emphasis was the fact that much of the early works in the field had been based on comparative case studies of particular works, rather than attempting to theorize more broadly the phenomenon of adaptation.“ (2006:XXVI). Auch wenn das Ideal der Treue im Bereich der Kritiken weiterhin bestehe sieht sie diese Debatte innerhalb der wissenschaftlichen Disziplin als überwunden (vgl. 2006:XXVI.). Eine Beschäftigung mit dem Gegenstand selbst sowie mit der Theoretisierung und Herangehensweise an diesen auf einer Metaebene, jenseits von reinen Fallstudien, kann also helfen, das überholte Konzept der Treue zu einem „Original“ zu überwinden. In diesem Bereich der Theoretisierung bezieht sich Hutcheon ebenfalls beispielsweise auf Gérard Genettes Auffassung von Textualität, nach der es sich bei Adaptationen um Palimpseste, also Texte zweiter Stufe handelt, sowie auf Roland Barthes, für den Texte eine Vielzahl an Zitaten und Referenzen beinhalten (vgl. 2006:6). Hutcheons dekonstruktivistischer Standpunkt wird vor allem anhand ihrer Sicht auf den intertextuellen Charakter literarischer Texte deutlich. Sie weist sowohl das Konzept als auch den Begriff des Originals strikt zurück und schlägt anstatt der Begriffe *source* oder *original* den des *adapted text* vor, ebenso wie beispielsweise eine Annäherung an das Untersuchungsmaterial auf umgekehrte Weise, also eine Betrachtung Adaptation vor dem adaptierten Text. So ergibt sich eine Textbeziehung, die Hutcheon auf einer lateralen, horizontalen Achse sieht, anstatt auf einer vertikalen, hierarchischen (vgl. 2006:XV). Hinsichtlich der Vergleichbarkeit von Adaptation und Translation beschreibt Hutcheon ebenfalls eine dekonstruktivistische Sichtweise, nach der es sich bei dem Prozess der Translation nicht um eine treue Wiedergabe oder Abbildung des Ausgangstextes, sondern viel eher um eine Transaktion zwischen Texten und Sprachen (und konsequenterweise auch Medien und Modi) handelt. Diese Perspektive, meint sie, käme auch einer Definition von Adaptation zugute:

This newer sense of translation comes closer to defining adaptation as well. In many cases, because adaptations are to a different medium, they are re-mediations, that is, specifically translations in the form of intersemiotic transpositions from one sign system (for example, words) to another (for example, signs). This is translation but in a very specific sense: as transmutation or transcoding, that is, as necessarily a recoding into a new set of conventions as well as signs. (2006:16)

Gewissermaßen sieht Hutcheon also Adaptationen als eine Art Translation und stellt ebenso eine Verbindung zwischen diesen beiden Konzepten her. Die Adaptation als spezielle Form von Translation, als intersemiotische Transposition, beinhaltet aber notwendigerweise Anpassungen des übertragenen Materials an das Zielmedium als andersartiges Zeichensystem. Die Berücksichtigung der Medienspezifik, der unterschiedlichen formalen, medialen und modalen Gegebenheiten von etwa Literatur, Film oder Bühne, ist für ein Verständnis dieser Mediation zwischen den Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen adaptiertem Text und Adaptation sowie zwischen den unterschiedlichen Zeichensystemen – um es angelehnt an Stecconi oder auch Venuti darzustellen – unerlässlich. In Hinblick auf das Untersuchungsmaterial dieser Masterarbeit soll im folgenden Abschnitt daher auf die Besonderheiten und auch Unterschiede zwischen Literatur, Film und Bühne näher eingegangen werden, wie sie in den Adaptation Studies dargestellt und behandelt werden.

3.2 Medienspezifik

Unterschiede zwischen Ausgangsmaterial und Zielprodukt sind in Transferprozessen jeglicher Art gegeben. Wie im Laufe dieser Masterarbeit bereits an mehreren Stellen argumentiert wurde sind solche Abweichungen unausweichlich und ihre Verteufelung im Sinne eines idealen „Originals“, gegenüber welchem Treue gefordert wird, wenig sinnvoll. Ein poststrukturalistischer beziehungsweise dekonstruktivistischer Standpunkt erlaubt eine Entkräftung des heiligen Originals und rechtfertigt Änderungen, Bearbeitungen und Abweichungen in translatorischen Prozessen. Im Falle von Adaptationen – oder Transfer beziehungsweise Translation über Medien- und Modusgrenzen hinweg – wird eine Vielzahl dieser Abweichungen und Unterschiede auf einer technischen Ebene, durch unterschiedliche Gegebenheiten der involvierten Medien und Modi bedingt. Im Kontext dieser Arbeit sind speziell die Medien Literatur, Film und Bühne von Relevanz. Diese sollen daher im folgenden Abschnitt in ihrer media-

len Charakteristik näher beleuchtet und auch in Hinblick auf ihre Unterschiede sowie der Verhältnisse zwischen ihren Produkten betrachtet werden, um ein tieferes Verständnis von Adaptationsprozessen in diesen Bereichen zu ermöglichen.

3.2.1 Literatur und Film

In einem Adaptationskontext – vor allem in Kombination mit dem Medium Film – im Falle von etwa Literaturverfilmungen, gilt Literatur oftmals als qualitativ hochwertigeres Medium, während Film im Vergleich dazu als derivativ und qualitativ minderwertiger angesehen wird. Diesen Diskurs spricht auch Laurence Raw an, wenn er sich auf George Bluestones *Novels into Film* (1957) bezieht, eine der ersten und wegweisendsten Publikationen der Adaptation Studies. Er streicht Bluestones Ansicht hervor, dass Literatur und Film zwei grundlegend unterschiedliche Medien sind. Während Literatur – spezifischer gesagt: ein Roman – sich überwiegend mit Zeit und inneren Motiven der Charaktere beschäftigt, kann ein Film solche Aspekte schlechter transportieren und vermittelt auf eine stärkere Weise Bewegung und Handlung (vgl. Bluestone 1957:57ff.). Raw erwähnt des Weiteren die Auffassung von Literatur als sprachlichem Medium und Film als visuellem Medium, und merkt an, dass Literatur traditionellerweise als künstlerisch anspruchsvolleres Medium gelte (vgl. van Doorslaer & Raw 2016:190f.). Diese technische Unterscheidung der beiden Medien führt somit unvermeidlich zu Unterschieden im Falle von Adaptationen zwischen diesen beiden Medien.¹⁰ Darüber hinaus erklärt die Ansicht von Literatur als qualitativ hochwertigeres Medium zumindest teilweise den so lange in den Adaptation Studies vorherrschenden Fokus auf das Ideal der Treue zum Ausgangsmaterial, beziehungsweise, wie Raw erläutert, die Tatsache, dass Verfilmungen oftmals als minderwertiger als ihre Romanvorlagen angesehen werden (vgl. 2016:192). Auch Robert Stam (2005) führt die Unterschiedlichkeit der Medien Roman und Film als Argument gegen das Treueideal an:

¹⁰ Jack Boozer (2012/2009) definiert das Drehbuch als eine Art Übergangspunkt im Transferprozess von Roman zu Film, wodurch sich eigentlich eine dreistufige Beziehung ergibt. Der Transfer würde so erst noch immer auf einen schriftlichen Modus erfolgen und erst im zweiten Schritt auf die diversen Modi des Mediums Film.

An adaptation is automatically different and original due to the change of medium. The shift from a single-track verbal medium such as the novel to a multitrack medium like film, which can play not only with words (written and spoken) but also with music, sound effects, and moving photographic images, explains the unlikelihood, and I would suggest even the undesirability, of literal fidelity. (Stam 2005:3f.)

Stam spricht hier einen weiteren wichtigen Punkt in dieser Thematik an: die Tatsache, dass das Medium Film eine Vielzahl an Kanälen beziehungsweise Modi vereint, über die das Medium Literatur nicht verfügt, wodurch sich die beiden Medien in ihrer Darstellungsform und Erzählweise unterscheiden – und somit ebenso ihre Produkte. Treue ist somit für Stam bei Literaturverfilmungen nicht nur unmöglich, sondern auch nicht erstrebenswert.

Auch Linda Hutcheon geht auf die Medienspezifikdebatte ein, beziehungsweise die Unterschiedlichkeit der Medien und damit verbundenen Einschränkungen im Adaptationskontext. Wie Stam erwähnt auch sie die unterschiedlichen Modi und Kanäle, die im Medium Film vereint werden (vgl. 2006:35). Sie sieht bei Literaturverfilmungen den Shift in der Erzählweise von *telling* zu *showing* als zentralen Punkt. Darüber hinaus müsse ein Roman für eine Dramatisierung und filmische Darstellung zwangsweise komprimiert und gekürzt werden (vgl. 2006:36). Bestimmte Elemente eines Romans wie etwa Beschreibungen, Erzählpassagen, oder Gedankengänge müssen im Film mittels beispielsweise Sprache, Geräuschen und Ton, Bildern oder dargestellten Handlungen dramatisiert werden. Dadurch ergibt sich unweigerlich ferner eine Reorientierung und Reakzentuierung von Charakteren, Handlungssträngen und Thematiken (vgl. 2006:40).

Das Medium der Literatur gilt oft als qualitativ hochwertiger als das des Films. In der Beurteilung von Adaptationen, speziell von Verfilmungen, kommt dieser Punkt besonders häufig zum Tragen, vor allem im Rahmen der Aufrechterhaltung des Ideals der treuen Wiedergabe des Ausgangsmaterials. In Wirklichkeit steckt dahinter aber wohl die relative Neuartigkeit des Mediums Film und der historisch hohe Status der Literatur. Vor allem durch das bereits erwähnte Aufkommen der Urheber- und Urheberinnenrechte wurde dieser Status besonders gefestigt, auch wenn – wie im Verlauf dieser Masterarbeit argumentiert wurde – auch literarische Werke immer zu einem gewissen Grad adaptierende, intertextuelle Elemente enthalten. Trotz der Kritik an einem Konzept der absoluten Originalität scheint dennoch davon ausgegangen zu werden, dass etwa ein Roman „komplett“ und „treu“ in einen Film übersetzt und um-

gewandelt werden kann. Alleine durch die spezifischen Merkmale, Unterschiede, Kanäle und Modi der einzelnen bei intermedialer Adaptation involvierten Medien ist dies jedoch nicht möglich und auch gar nicht sinnvoll, da etwa eine literarische Erzählweise in Filmform sehr schlecht funktionieren würde, und auch anders herum ein Roman nicht etwa auf darstellende Elemente wie Bild und Ton zurückgreifen kann. Auch an dieser Stelle soll also festgehalten werden, dass intermediale und -modale Adaptation niemals ihr Ausgangsmaterial auf absolut treue Weise abbilden kann, oder auch sollte. Adaptation soll – vor allem im Kontext dieser Masterarbeit – viel eher als Palimpsest verstanden werden, als Werk auf Basis eines anderen Werks, und nicht nach dem Maßstab der Treue beurteilt werden.

3.2.2 Bühnenadaptationen

Auch hinsichtlich Adaptationen für die Bühne sind einige Medienspezifika zu bedenken. Wie Linda Hutcheon festhält, handelt es sich sowohl beim Film als auch bei Theater, Oper, Musical oder sonstigen Bühnenformen um performative Medien. „What all share, therefore“, hält sie fest, „is a showing mode of engagement; where they differ is in the specific constraints and possibilities of each medium’s conventions“ (2006:49). Anders als beim Verhältnis von Literatur und Film bleibt hier also die Erzähl- und Darstellungsweise dieselbe. Film und Bühne verfügen jedoch über unterschiedliche Möglichkeiten, Handlung, Beschreibungen oder auch innere Vorgänge zu vermitteln.

Ein weiterer Punkt, der sich als Unterschied zwischen den Medien des Theaters und des Films festhalten lässt und auch von André Bazin (2012/1967) behandelt wird, ist die Präsenz des Schauspielers oder der Schauspielerin. Während die physische Präsenz des Darstellers oder der Darstellerin sich auf der Bühne nicht leugnen lässt, ist sie im Falle des Films nicht gegeben, zeitlich und räumlich verschoben, sondern wird durch eine Illusion erzeugt (vgl. 2012/1967:223f.). Bazin argumentiert aber, dass der Film nicht etwa unfähig wäre, diese Präsenz zu erzeugen, sondern sie durch bestimmte Aspekte wie beispielsweise Kameraführung hervorruft (vgl. 2012/1967: 224f.).

Aber auch die Art des Schauspielens wird durch den Unterschied zwischen Bühne und Film stark beeinflusst. Wie etwa Leo Braudy (2012/1976) feststellt, wird

die schauspielende Person im Theater räumlich durch die Bühne eingeschränkt, wodurch ihre Rolle von ihrer Person klarer trennbar ist, während diese Grenze im Film viel unklarer erscheint. Während der Bühnenschauspieler oder die Bühnenschauspielerin eine eindeutige, kohärente Rolle spielt, deren Text in chronologischer Weise gelernt und vorgetragen wird, lernt der Filmschauspieler oder die Filmschauspielerin den Text in einzelnen Teilen oder Szenen, die auch oftmals in nicht chronologischer Reihenfolge gefilmt werden, und kreiert laut Braudy eine Art neue Person, die nahezu mit seiner oder ihrer Persönlichkeit zu verschmelzen scheint, oder zumindest die Illusion davon erzeugt (vgl. 2012/1976:234). Wie Bazin erläutert, sind Effekte wie Spannung und Drama im Theater viel stärker an den Schauspieler und die Schauspielerin gebunden als im Film, wo durch verschiedenste Schnitt-, Kamera- und Montagetechniken dramatische Sequenzen erzeugt werden können, ohne dass sie von einer im Bild dargestellten Person vermittelt werden müssten (vgl. 2012/1976:227).

Das Verhältnis von Bühnenadaptationen – unter anderem auch Musicals – und Filmen oder Verfilmungen behandelt auch Linda Hutcheon. Sie erwähnt unter anderem die Tatsache, dass bestimmte Filmtechniken sich gewissermaßen besser dazu eignen, Handlung und Informationen kondensiert wiederzugeben (vgl. 2006:47), die auf der Bühne aufgrund der unveränderbaren Perspektive des Publikums sowie der räumlichen Begrenzung des Darstellungsraums nicht gegeben sind. Die direkte Präsenz und Darbietung des Bühnenstücks vor dem Publikum sowie dessen räumliche Einschränkungen bedingt also – zusammengefasst gesagt – einige Unterschiede in den Darstellungsmöglichkeiten von Aspekten wie beispielsweise Handlung, die im Film etwa durch Szenenwechsel vermittelt werden können. Wenngleich es sich nach Linda Hutcheons Terminologie bei beidem um Darstellungsformen der Kategorie *showing* handelt, unterscheiden sich Bühne und Film in ihren medialen Gegebenheiten grundlegend. So ist auch von unterschiedlichen Voraussetzungen für Adaptationen für Bühne oder Film auszugehen.

3.2.3 Musik und Musical

Das Medium der Musik stellt ebenfalls einen wichtigen Bereich der in dieser Masterarbeit folgenden Analyse dar. Vor allem im Kontext von Musicals und in ihrem Verhältnis zur Literatur soll die Musik hier eine Rolle spielen. Mit Musical- oder auch

Opernadaptationen – Medien, in denen sich Bühnenaspekte mit musikalischen vermischen – beschäftigt sich auch Linda Hutcheon. Wie sie feststellt, handelt es sich etwa bei einer Adaptation eines literarischen Werkes um einen Wechsel vom *telling mode* zum *showing mode*. Wie auch im Falle jeder anderen Bühnenadaptation zieht dieser Medienwechsel Konsequenzen mit sich, wie etwa die notwendige Kondensation der Handlung (vgl. Hutcheon 2006:44). Sie nennt aber auch weitere Charakteristika, die im Kontext von Musicaladaptationen zum Tragen kommen und bezieht sich hier auf Ulrich Weisstein, der etwa die „drastic reduction in the quantity of text“ anspricht, die eine „simplification of both action and characters“ notwendig macht, da „the emotions expressed in the closed musical numbers occupying a large segment of the time normally reserved for the dramatic events“ (1961:19). Eine Vereinfachung der Handlung sowie der Charaktere ist bei Musicaladaptationen also genauso gegeben wie bei einem traditionellen Theaterstück. Die Musikeinlagen in Musicals können hier jedoch der Verstärkung und Untermalung der Emotionen von Charakteren dienen, und das in einer Form, wie sie beim konventionellen Theater nicht möglich ist. Auch Hutcheon spricht diesen Aspekt an und sieht die Musik in Musicals als Ausdrucksmittel für eine „embodiment of excess“, einen Überfluss an Emotion, der zutage tritt, wenn „speaking characters break into song“ (2006:41). Sie bezieht sich hierbei auf Jeremy Tamb- lings Erklärung, dass dieses plötzliche Ausbrechen in Gesang implizieren soll, dass „life cannot be contained in its ordinariness, but must spill over into it, and into rhythm, singing and movement“ (1987:101). Im Musical wird somit durch die ins Stück eingeflochtenen Songs gewissermaßen das Medium des Theaters um eine Art poetisches Stil- und Ausdrucksmittel für starke Emotionen erweitert.

Relevant für diese Masterarbeit ist das Verhältnis oder Zusammenspiel von Musik und Literatur. Häufig wird diskutiert, ob oder inwiefern Musik und Text oder Sprache als Medium oder eher Modus semiotisch gesehen miteinander vergleichbar sind. Wie etwa Werner Wolf (1999) festhält, handelt es sich bei Musik und Sprache um ähnliche semiotische Systeme. Er beschäftigt sich mit der Frage nach der Vergleichbarkeit von Musikstücken und literarischen Texten im Kontext einer Untersuchung von Wechsel- oder auch Transferprozessen (vgl. 1999:11). Er argumentiert, dass ein Vergleich zwischen Musik und Sprache an sich ungünstiger wäre und plädiert eher für eine Gegenüberstellung von Musik und Literatur, da so zwei Kunstformen nebeneinandergestellt würden (vgl. 1999:12). Sowohl Wort als auch Musik sind für Wolf zumindest ursprünglich akustische Bedeutungsträger, die aber beide in

schriftliche Form umgewandelt werden können (vgl. 1999:15). Dem ist hinzuzufügen, dass Text in Musikstücken auf eine ähnliche Weise untersucht werden kann wie ein literarischer Text. Beide stellen also ein Bedeutungs- und Interpretationsangebot dar.

Ausgehend von dieser Annahme und von einem Konzept der Intermedialität stellt sich zunächst die Frage nach den unterschiedlichen Formen von Beziehungen zwischen Musik und Literatur. Wolf stellt den Versuch einer Typologie musikoliterarischer Verhältnisse an und möchte intermediale Phänomene nach folgenden Kategorien charakterisiert sehen: involvierte Medien, mediale Dominanz, Quantität der Intermedialität (total oder partiell), Genese der Intermedialität (primär beziehungsweise autorisiert oder sekundär beziehungsweise unautorisiert) sowie Qualität der Intermedialität (direkt oder indirekt). Die Intensität der intermedialen Beziehung misst er für direkte Intermedialität – etwa Opern oder auch Musicals, in denen beide Medien nebeneinander erkennbar bleiben – anhand der Kriterien der Kontiguität oder Adaptation. Indirekte Intermedialität hingegen – worunter er verdecktere Formen der Intermedialität mit einem dominanteren Medium versteht, wie etwa im Fall von der sogenannten Musikalisierung von Literatur, bei der die Musik anhand textlicher, literarischer Zeichen dargestellt oder referenziert wird – beurteilt Wolf anhand der Kategorien der Form der Transformation (wird Musik in Literatur dargestellt oder umgekehrt?) sowie der expliziten Thematisierung (etwa *telling*) oder implizierten Imitation (*showing*) spezieller Formen oder Strukturen des jeweiligen Mediums (vgl. 1999:53ff.). Calvin Brown (1984) hingegen unterscheidet bei Verbindungen zwischen Musik und Literatur vier verschiedene Formen: die Kombination, das Ersetzen, der Einfluss sowie die Parallele oder Analogie (vgl. 1984:33–39.). Wie Claus-Ulrich Viol (2006) ausführt, ist innerhalb des Forschungsbereichs der sogenannten Word-and-Music Studies, welcher überwiegend der Komparatistik zugeschrieben wird, grundsätzlich zu unterscheiden zwischen dem Bereich der Musik in der Literatur – worunter er etwa auch Musicals oder Opern versteht, bei denen Musik und Literatur in einem Werk gewissermaßen kombiniert auftreten –, zweitens der Literatur in der Musik – einer Literarisierung musikalischer Formen, was erzielt wird durch „either taking special literary texts as a source of inspiration or modelling a musical composition on a literary form“ (2006:15) – sowie drittens der Musikalisierung von Literatur – einer Einbindung der Musik in die Literatur (vgl. 2006:15f.). Relevant für die im Analyseteil dieser Masterarbeit folgenden Untersuchungen erscheinen vor allem Wolfs Kategorien zur Klassifizierung intermedialer Verhältnisse sowie Browns Begriff der Kom-

bination der Modi Musik und Text im Medium des Musicals sowie des Einflusses eines literarischen Motivs auf ein musikalisches Stück. Das Musical *Lazarus* wäre Viols Bereich der Literatur in der Musik zuzuordnen, in dem die Literatur – konkreter der Roman *The Man Who Fell to Earth* beziehungsweise dessen Verfilmung – als Inspiration für ein an sich selbstständiges Werk dient, welches aber auch als Weiterdichtung des Romans oder Films gesehen werden kann.

Um eine Vergleichbarkeit von Musik und literarischen Texten zu gewährleisten, erscheint es sinnvoll, Musik oder musikalische Stücke, Songs – ähnlich wie es in dieser Arbeit bereits für literarische Texte argumentiert wurde – als intertextuelle Bedeutungs- und Interpretationsträger, aber auch -produkte zu sehen, ganz im Sinne von Karl Henzys Argumentation (2002), dass ein literarischer Text als „catalyst to the composer’s musical imagination“ (2002:163) dienen kann. Musik kann durchaus als Darstellungsmedium intermedialer Einflüsse – beispielsweise durch Literatur – gesehen werden, in denen literarische Themen und Motive verarbeitet und wiedergegeben werden. Wie in diesem Unterkapitel erläutert wurde, kann Musik sowohl – etwa im Falle eines Musicals – die Handlung eines Stückes aufgreifen und begleiten, Emotionen darstellen und verstärken, aber auch auf textlicher Ebene, in Bezug auf Songtexte, hinsichtlich intertextueller Einflüsse betrachtet werden. Eine Auseinandersetzung mit Translations- und Transferprozessen zwischen Literatur, Film und Musik unter Berücksichtigung der medialen und modalen Spezifika dieser drei Kunstformen soll schlussendlich auch im Analyseteil dieser Masterarbeit erfolgen.

3.3 Diskussion: Translation und Adaptation

Abschließend für dieses Kapitel und schlussendlich auch für den theoretischen Teil dieser Masterarbeit soll zunächst die Frage geklärt werden, was Adaptation im Kontext dieser Arbeit bedeutet und welcher Standpunkt zum Verhältnis zwischen Adaptation und Translation eingenommen wird. Grundsätzlich möchte ich Adaptation – wie es etwa Lawrence Venuti beschreibt – als eine Art hermeneutisches Textverhältnis verstehen, als intertextuelle und intermediale Textproduktion, aber auch als mögliche Weiterdichtung und Veränderung auf Basis des Ausgangsmaterials.¹¹ Gleichsam kann

¹¹ Der Begriff „Text“ soll in diesem Kontext nicht im konventionellen Sinne nur schriftliche Texte umfassen, sondern viel mehr – aus einem poststrukturalistischen Standpunkt heraus – sämtliche Pro-

Adaptation aber auch – im Sinne von Karl Henzys oder Claus-Ulrich Viols Standpunkt – ein kreatives, interpretatives Aufgreifen, Abändern und Fortführen bedeuten. Es geht also nicht um Treue einem Original gegenüber – die Problematik dieses Konzeptes, vor allem für den Forschungsschwerpunkt dieser Arbeit, wurde im Laufe dieser Arbeit bereits eingehend dargelegt –, sondern um die Interpretation und Verarbeitung eines Ausgangstextes, schlussendlich die Bedeutungsbildung auf Basis dieses Ausgangsmaterials. Diese breite Definition schließt viele Phänomene mit ein. Auch wenn Hutcheon etwa Sampling, Sequels oder kurze intertextuelle Referenzen auf der Mikroebene nicht als Adaptation ansehen würde (vgl. 2006:9), definiert sie dennoch jegliche Form von Adaptation als „(re-)interpretations and (re-)creations“ (2006:172). In diesem Sinne ist es auch eine der Grundannahmen für die Analyse in Kapitel 5, dass es sich bei dem Textverhältnis zwischen dem Roman beziehungsweise dem Film *The Man Who Fell to Earth* und dem Musical *Lazarus* um ein hermeneutisches, adaptatives und nicht zuletzt auch translatorisches handelt. Inwiefern, soll im weiteren Verlauf dieser Arbeit untersucht werden.

Dieses Konzept von Adaptation lässt sich mit dem Begriff der Translation in Verbindung setzen, insofern, dass eine Übertragung und Mediation von einem Text auf einen anderen stattfindet. Die Produkte aus Translation und Adaptation entstehen beide auf Basis ihres jeweiligen Ausgangsmaterials, durch einen Transfer, der auf sprachlicher, medialer oder modaler Ebene stattfinden kann. Wie vorangehend argumentiert wurde, ist eine Diskussion über die Unterschiede zwischen Translation und Adaptation sinnlos beziehungsweise kontraproduktiv, da dies nur zu Vergleichen der beiden Konzepte auf Basis eines Treuebegriffes führt, der jedoch aus dem Standpunkt der vorliegenden Masterarbeit zurückgewiesen werden soll. Dem hinzuzufügen ist, dass es im eigentlichen Sinne – konsequent weitergedacht – keine essentialistischen Formen von Adaptation und Translation gibt, sondern es immer darauf ankommt, wie die jeweiligen Produkte aufgefasst werden beziehungsweise was in welcher Situation und auch in welchem historischen Rahmen als Adaptation oder Translation bezeichnet wird. Diese Auffassung fasst auch Hutcheon abschließend zusammen unter der Aussage: „And, in the end, it is the audience who must experience the adaptation *as an adaptation*.“ (2006:171) Ähnlich wie bei Edwin Gentzler (2017), dessen Standpunkt in Kapitel 2 dargestellt wurde, soll an dieser Stelle also auf das interdisziplinäre Po-

dukte von Signifikation, also Bedeutungsträger, die an sich immer einem intertextuellen Interpretations- und Bedeutungsbildungsprozess unterliegen.

tenzial verwiesen werden, das etwa auch Raw, Hutcheon oder Krebs fordern. Dass es sich bei Translation und Adaptation – wie auch immer diese beiden Begriffe nun voneinander differenziert werden sollen – um Transfer handelt, stellt eine weitere grundlegende Annahme dieser Arbeit dar. Ähnlich wie bei Katja Krebs, aber auch im Sinne von Gentzlers Perspektive der Post-Translation Studies ist eine Unterscheidung und strikte Trennung der Konzepte der Adaptation und Translation für diesen spezifischen Forschungsstandpunkt hinfällig beziehungsweise konkret zurückzuweisen. Meine Argumentationsrichtung ist es, dass ein intertextuelles, hermeneutisches Textverhältnis wie vorangehend beschrieben aufgrund des stattfindenden Transfers sowie der Mediation zwischen Ausgangs- und Zieltext als Translation angesehen werden kann.

Einige Aspekte, die im Laufe dieses Kapitels ausgeführt wurden, können schlussendlich in den theoretischen Rahmen dieser Arbeit eingebunden werden. So erscheint es etwa sinnvoll, wie Hutcheon von einem parallelen Textstatus im Falle von Adaptationen oder sämtlichen Formen von intertextueller, intermedialer oder intermodaler Translation auszugehen. Anhand des Untersuchungsmaterials dieser Masterarbeit lässt sich gut verdeutlichen, dass etwa sowohl der Roman als auch die Verfilmung von *The Man Who Fell to Earth* als Ausgangsmaterial des Musicals *Lazarus* dienen. Ebenso erscheint es im Kontext der Rezeption relevant, den hohen Status eines „Originals“ zurückzuweisen, da die Reihenfolge der Rezeption der involvierten Werke eine antichronologische sein kann, wodurch die Autorität des sogenannten Originals infrage gestellt werden kann.

Von Venuti ließe sich die Forderung hervorheben, die Interpretation eines zu untersuchenden Werkes herauszuarbeiten. Insofern wäre es unwichtig, ob das Verhältnis zum adaptierten Text treu oder nicht und somit – nach dem vorangehend beschriebenen konservativen Verständnis – Translation oder nicht ist. Daher sollten im Analyseteil dieser Arbeit jene Elemente herausgearbeitet werden, die Venuti *interpretants* nennt, sowie hinsichtlich ihrer Unterschiede – die sich unter anderem durch die Medienspezifik begründen lassen – untersucht werden, um die intertextuelle, intermediale und intermodale Interpretation aufzudecken, die in den spezifischen Fällen besteht. Dieses Konzept ließe sich mit den in Kapitel 2 beschriebenen Kategorien von Ubaldo Steconi der *similarity*, *difference* und *mediation* als Charakteristika translativischer Prozesse, Produkte oder Verhältnisse verbinden.

Eine weitere Ergänzung zu den translationswissenschaftlichen Ansätzen aus Kapitel 2 stellen die medienspezifischen Überlegungen in diesem Kapitel dar. Kon-

zepte wie etwa Wolfs Typologie und Kategorien als Klassifizierungsversuch intermedialer Phänomene könnten sich als hilfreich in dem Vorhaben erweisen, den Translationsprozess über mediale und modale Grenzen hinweg zu beschreiben, untersuchen und ergründen sowie den Fokus auf den medialen und modalen Transfer zu legen.

Unterschiede zwischen dem Ausgangsmaterial und Adaptationen oder intermedialen Translationen können einerseits – wie vorangehend ausgeführt wurde – durch technische Gegebenheiten erklärt werden, andererseits auf einer inhaltlichen Ebene des Mediums Text gewissermaßen entteufelt und gerechtfertigt werden. Dies wird ermöglicht durch die Intertextualitätstheorie beziehungsweise eine poststrukturalistische, dekonstruktivistische Sicht auf Textverhältnisse und Signifikation, in Verbindung mit einem ausgeweiteten Translationsbegriff sowie der Rücksichtnahme auf medien- und modusspezifische Gegebenheiten. Eine Dekonstruktion von Begriffen wie Treue ermöglicht darüber hinaus, eine strikte Trennung der Konzepte der Translation und Adaptation nichtig zu machen und etwaige Konnotationen zu entkräften. Adaptation und Translation sollen im Kontext dieser Arbeit eher als parallele Konzepte gesehen werden anstatt als in einem hierarchischen Verhältnis bezüglich der Qualität ihrer Produkte. Beide schaffen Texte auf Basis von Ausgangsmaterial, sowohl Ausgangs- als auch Zielprodukte können auf unterschiedlichen Medien und Modi dargestellt werden. Wie in diesem Kapitel gezeigt wurde, hängt die Frage, welcher Begriff verwendet wird – Translation oder Adaptation – oft vom Kontext oder auch einfach nur von der jeweiligen Forschungsperspektive oder dem jeweiligen Wissenschaftsbereich ab, aus der sie gestellt wird. Die beiden vorigen Kapitel argumentieren also gewissermaßen, dass Translation und Adaptation durchaus miteinander vergleichbar sind, dass deren Grenzen im gegenseitigen Kontext zu verschwimmen und nicht ganz klar voneinander abgrenzbar scheinen. Darüber hinaus können die wissenschaftlichen Disziplinen der Translationswissenschaft sowie der Adaptation Studies, aber auch der Intermedialitätsforschung innerhalb der Komparatistik bei Forschungsthemen wie dem dieser Masterarbeit voneinander profitieren und so ein ausgeweitetes, differenzierteres Verständnis von Transferprozessen wie Adaptationen gewinnen. In der in Kapitel 5 folgenden Analyse sollen daher die in Kapitel 2 dargestellten translationswissenschaftlichen Theorien mit den hier in Kapitel 3 diskutierten Standpunkten aus der Perspektive der Adaptation Studies und Komparatistik verbunden werden, um zu untersuchen, inwiefern das Verhältnis zwischen dem Roman *The Man Who Fell to*

Earth, dessen Verfilmung sowie dem Musical *Lazarus* von einem translationswissenschaftlichen Standpunkt aus als ein translatorisches angesehen werden kann.

4 Materialvorstellung: *The Man Who Fell to Earth* und *Lazarus*

Nachdem die vorigen Kapitel sich mit dem theoretischen Rahmen sowie der Ausarbeitung eines theoretischen Standpunktes zu intermedialen und intermodalen Phänomenen aus einer translationswissenschaftlichen Perspektive beschäftigt haben, soll in diesem Kapitel zunächst das Material beleuchtet werden, welches im folgenden Kapitel analysiert werden soll. Wie bereits erklärt wurde, sollen der Roman *The Man Who Fell to Earth* (2016/1963), dessen Verfilmung (1976) sowie das Musical *Lazarus* (2016) als Analysematerial dienen und in Kapitel 5 hinsichtlich ihrer Verhältnisse zueinander untersucht werden. Dafür erscheint es zunächst sinnvoll, sich sowohl mit dem Entstehungshintergrund, dem Inhalt sowie der Rezeption aller drei Werke auseinanderzusetzen.

4.1 Walter Tevis' Roman *The Man Who Fell to Earth*

Das erste Glied in der Textbeziehungskette des Analysematerials dieser Arbeit bildet Walter Tevis' Science-Fiction-Roman *The Man Who Fell to Earth*, der erstmals 1963 im Verlag *Gold Medal Books* erschien. Die Geschichte dieses Romans dient aus der Perspektive dieser Arbeit als Ausgangstext sowohl für dessen Verfilmung aus dem Jahr 1976 als auch das Musical *Lazarus* aus dem Jahr 2015. Eine genaue Darstellung des Entstehungshintergrundes sowie eine Auseinandersetzung mit dem Inhalt des Romans erscheinen an dieser Stelle daher besonders wichtig.

4.1.1 Kontext: Walter Tevis

Der US-amerikanische Schriftsteller Walter Tevis, der von 1928 bis 1984 lebte, ist neben seinem Science-Fiction-Roman *The Man Who Fell to Earth* bekannt für seine Romane *The Hustler* (1959) sowie dessen Fortsetzung *The Color of Money* (1984). Nach seinem Englischstudium unterrichtete er an verschiedenen Schulen und Univer-

sitäten in Kentucky sowie später an der University of Ohio. *The Man Who Fell to Earth* ist – nach *The Hustler* sowie einigen Kurzgeschichten davor – sein zweiter Roman und erster großer Versuch am Genre der Science-Fiction.

Wie James Sallis im *Boston Globe* erklärt, hielt Tevis sich selbst nie für einen Science-Fiction-Autor (vgl. 2004). Auch Herbert Mitgang merkt in einem Nachruf auf Tevis in der *New York Times* an, dass dieser neben Sport beziehungsweise Glücksspiel vor allem von der „american psyche“ fasziniert war (vgl. 1984) – woneben die Erzählung von einem Außerirdischen, der auf der Erde Lösungen für die Dürre auf seinem Heimatplaneten suchen soll und versucht, zurück nach Hause zu gelangen, als eine für den Schriftsteller untypische Sparte erscheinen mag. Dennoch feierte er mit *The Man Who Fell to Earth* – nicht zuletzt unter Bedacht dessen Nachhalls in Form des restlichen Analysematerials dieser Arbeit – einen beträchtlichen Erfolg. Doch Sallis sieht den Roman als weitaus mehr als klassischen Science-Fiction-Stoff:

On the surface, "Man" is the tale of an alien who comes to earth to save his own civilization and, through adversity, distraction, and loss of faith ("I want to. . . . But not enough"), fails. Just beneath the surface it might be read as a parable of '50s conventionalism and of the Cold War. (2004)

Darüber hinaus betont Sallis die Parallele zu Tevis' eigener Biografie. Der Autor selbst soll den Roman als „a very disguised autobiography“ (Sallis 2004) bezeichnet haben. Sallis erwähnt als Beispiele etwa Tevis' Umzug im Alter von elf Jahren von San Francisco ins rurale Kentucky – des Handlungsorts des Romans –, seine längere Krankheit, durch die er sich – ähnlich wie der Außerirdische Thomas Jerome Newton – schwach, fragil und hilflos fühlte. Nicht zuletzt könnte aber auch Tevis' Alkoholismus, dem er speziell nach *The Man Who Fell to Earth* verfiel und mit dem auch der Außerirdische Newton im Roman schließlich zu kämpfen hat, zwischen den Zeilen herausgelesen werden (vgl. 2004).

Tevis gab schließlich seine Lehrtätigkeit auf und zog nach New York, wo er ausschließlich als Schriftsteller und Drehbuchautor arbeitete und etwa seinen zweiten Science-Fiction-Roman *Mockingbird* oder *The Color of Money* veröffentlichte. Dort starb er schließlich im Alter von 56 Jahren an Lungenkrebs.

4.1.2 Inhalt

Der Roman, der heutzutage vielfach zu den Science-Fiction-Klassikern gezählt wird, bietet auf den ersten Blick die typischen Merkmale des Genres: einen Außerirdischen, futuristische Technologien und Erfindungen, Raumschiffe, das Übermenschliche. *The Man Who Fell to Earth* erzählt die Geschichte von Thomas Jerome Newton, einem Außerirdischen vom Planeten Anthea, der mit der Mission auf die Erde geschickt wird, nach Möglichkeiten zu suchen, seinen Planeten zu retten, auf dem Dürre herrscht und auf dem seine Frau und Kinder um ihr Leben fürchten müssen. Die fremden physikalischen Verhältnisse auf der Erde machen Newton zu schaffen. So leidet er etwa unter Übelkeit, bedingt durch die Schwer- und Fliehkräfte. Außerdem muss er seinen außerirdischen Körper durch verschiedene Tricks menschlicher erscheinen lassen – beispielsweise durch Kontaktlinsen, die seine Pupillen rund und nicht schlitzartig erscheinen lassen, sowie Brustwarzenattrappen. Er landet in Kentucky, wo er schnell durch den Patentverkauf von Erfindungen, die auf der fortgeschrittenen Technologie seines Heimatplaneten beruhen, zu Reichtum kommt. Dieses Geld ist für den Bau einer Rakete gedacht, mit der Newton schließlich zurück nach Anthea gelangen oder auch sein Volk auf die Erde holen will. Der Universitätsprofessor und Treibstoffexperte Nathan Bryce wird so etwas wie Newtons Freund und findet schließlich auch dessen außerirdische Identität heraus. Eine weitere Weggefährtin Newtons ist Betty Jo, die eine Art Assistentin oder Haushälterin für ihn wird und sich in ihn verliebt, während er jedoch diese Gefühle nicht erwidert. Newtons Identität fliegt schließlich auch an höheren Stellen auf. CIA und FBI, die ihn seit Beginn seiner Unternehmungen auf der Erde beschattet haben, nehmen ihn gefangen, unterziehen ihn unterschiedlichen Experimenten und „Menschlichkeitstests“. Im Zuge einer Röntgenuntersuchung seines Schädels erblindet er, da seine Augen zu empfindlich gegenüber Röntgenstrahlung sind. Zwar auf freiem Fuß, aber seines Unternehmens sowie seines Vermögens entledigt, ist Newton quasi auf der Erde gestrandet und verfällt resignierend immer mehr dem Alkohol und der Depression.

Der Roman erzählt ausgehend von den beiden Charakteren Newton und Bryce sowie an einzelnen Stellen auch Betty Jo und wechselt zwischen deren Perspektiven hin und her. Die Ereignisse werden recht filmisch geschildert, mit genauen Beschreibungen der Umgebungen oder Handlungen. Doch wie bereits angemerkt wurde, scheint *The Man Who Fell To Earth* über das Genre der Science-Fiction hinauszuge-

hen und noch eine weiter gefasste beziehungsweise tiefergehende Ebene zu behandeln: die der menschlichen Existenz. Der Roman behandelt und ergründet die Abgründe zwischenmenschlicher Beziehungen, der Einsamkeit, des Alkoholismus und kann – wie James Sallis es im *Magazine of Fantasy & Science Fiction* nennt – darüber hinaus als „Christian fable“ (2000) gesehen werden.¹² Diese Beschreibung zentraler menschlicher Themen könnte ein möglicher Grund sein, warum Tevis' Roman auch über das Genre der Science-Fiction hinaus einen hohen Bekanntheitsgrad besitzt und auch außerhalb dieses zu funktionieren scheint.

4.1.3 Interpretation und Rezeption

Aufgrund des scheinbaren Überschreitens von Genegrenzen erscheint die Sicht auf *The Man Who Fell to Earth* als eine Art „Science-Fiction plus“ sinnvoll. Der Roman funktioniert auch ohne seine Science-Fiction-Kontextualisierung und bietet eine breite Fläche für verschiedene Interpretationswinkel: Wie bereits erwähnt wurde, wäre eine autobiografische Lesevariante ebenso rechtfertigbar wie eine philosophisch-psychologische oder sogar theologische. Sallis bezeichnet Tevis' Roman etwa schlussendlich „above all, perhaps, as the wisest, truest representation of alcoholism ever written“ (2000) sowie als „one of the most heartbreaking books I know, a threnody on great ambition and terrible failure, and an evocation of man's absolute, unbridgeable aloneness“ (2004). *The Man Who Fell to Earth* ergründet die menschliche Psyche, geht über „klassische“ Science-Fiction im Sinne von Aliens und Raumschiffen in actionfilmartigen Szenen hinaus. Durch die Begegnung außerirdischen Lebens mit der Menschheit werden Mechanismen wie Einsamkeit, Kapitalismus – etwa anhand Newtons Aufstieg zu Reichtum und langsamem Verfall des Luxus –, Habgier und Sucht ergründet.

Die Rezeption sowie Interpretation von *The Man Who Fell to Earth* funktioniert also einerseits als Science-Fiction-Roman, gleichzeitig aber auch als mehr als das. Die Komplexität der aufgegriffenen Thematiken beziehungsweise die Möglichkeit der Kontextualisierung mit diversen, allgemein-menschlichen Themen stellt einen wichtigen Punkt in der Betrachtung des Romans als Ausgangsmaterial für den gleich-

¹² Ebenfalls interessant, wenn auch im Rahmen dieser Arbeit nicht von tiefergreifender Relevanz erscheint Gerard Loughlins (2000) Versuch einer theologischen Reflektion über den Roman sowie dessen Themen, etwa anhand Newtons christusähnlicher Rolle sowie dem Queering seines Körpers.

namigen Film und das Musical *Lazarus* dar. So ließe sich vielleicht auch erklären, warum dessen Stoff so vielseitig aufgegriffen, behandelt und übersetzt werden kann.

4.2 Nicolas Roegs Film *The Man Who Fell to Earth*

Die Filmadaptation von Tevis' Roman aus dem Jahr 1976 unter der Regie von Nicolas Roeg und mit David Bowie in seiner ersten Filmhauptrolle erreichte ebenfalls Kultstatus. Die Übertragung und Verarbeitung in das Medium des Films ermöglichte der Geschichte eine breitere Rezeption sowie Eingliederung in die sogenannte Popkultur und trug somit schlussendlich sicherlich zu deren Potenzial als Ausgangsmaterial diverser intertextueller und intermedialer Verarbeitungen bei. Nachfolgend sollen speziell der Kontext von Nicolas Roegs Perspektive und David Bowie als Hauptdarsteller beleuchtet werden, sowie auch konkrete gröbere Unterschiede bezüglich Inhalt und Darstellung im Vergleich zum Roman. Auch die breite Rezeption des Films erscheint hier relevant.

4.2.1 Kontext: Nicolas Roeg und David Bowie

Als er 1975 begann, an der Verfilmung von *The Man Who Fell to Earth* zu arbeiten, hatte sich Nicolas Roeg bereits einen Namen als Regisseur gemacht. Er begann seine Arbeit beim Film in den späten 1940er-Jahren als Kameramann und ging erst später, in den 60er-Jahren, zur Regie über. Neben *The Man Who Fell to Earth* ist der 1928 in England geborene und 2018 verstorbene Regisseur vor allem für seine erste Regiearbeit, *Performance* (1970) sowie *Walkabout* (1971) oder *Don't Look Now* (1973) bekannt, die allesamt vor *The Man Who Fell to Earth* entstanden. Hervorgehoben wird an seiner Arbeit vor allem sein „striking visual style and uncompromising, often controversial, narrative choices“ (Encyclopaedia Britannica).

Bowies Kunstfigur des Ziggy Stardust, des Außerirdischen, des „Alien“ im doppelten englischen Wortsinne („fremdartig“) war zu der Zeit bereits begraben, die Idee des Außerirdischen allerdings noch immer fest mit Bowies Person verknüpft – wozu wohl nicht zuletzt seine androgyne, fremdartige, abgemagerte Erscheinung und seine grellorange gefärbten Haare beitrugen. Dadurch scheint er die perfekte Besetzung für die Rolle des Newton zu sein und trug darüber hinaus sicherlich zur Mas-

senwirkung des Films bei, zog ein großes Publikum an, weckte Interesse. Interessant erscheint der Film auch aus der Perspektive einer Auseinandersetzung mit David Bowie und seinem künstlerischen Werk. Wie weiter unten näher erläutert werden soll, sollte seine Arbeit an *The Man Who Fell to Earth* sein weiteres Schaffen und schlussendlich das Musical *Lazarus* beeinflussen.

4.2.2 Inhalt: Unterschiede zum Roman

Es mag wenig verwunderlich erscheinen, dass die Handlung des Films *The Man Who Fell to Earth* der seiner Romanvorlage sehr ähnlich ist. Einige Unterschiede sind jedoch hinsichtlich der Raffung der Handlung sowie der Darstellung der Charaktere festzustellen – was einerseits wohl zu großen Teilen den Rahmenbedingungen des Mediums Film geschuldet ist, andererseits vielleicht auch aktiven Entscheidungen in Hinblick auf das Zielpublikum des Films oder auch schlicht und einfach pragmatischen Gründen.

Ein Beispiel stellt etwa der Handlungsort dar. Im Roman landet Newton in Kentucky – ein Aspekt, der auch einen etwaigen biografischen Zusammenhang zu Walter Tevis herstellen könnte –, während der Film zum Großteil im US-Bundesstaat New Mexico spielt. Ebenfalls erwähnenswert ist an dieser Stelle die Figur der Betty Jo, die im Film zu Mary-Lou wird. Im Roman wird Betty Jo Newtons Pflegerin und verliebt sich in ihn, er erwidert ihre Gefühle jedoch nicht. Sie wird beschrieben als starke Trinkerin, eher unattraktiv und etwas übergewichtig und einfältig. Mary-Lou jedoch, im Film gespielt von Candy Clark, verkörpert eher die klassische, makelhafte weibliche Hauptrolle, ist jünger und attraktiver als Betty Jo. Newton trifft sie in einem Hotel in Kentucky, und sie wird seine Pflegerin beziehungsweise Assistentin und später seine Geliebte. Sie führt den Außerirdischen gewissermaßen in eine Art hedonistischen, weltlichen Lebensstil des Alkohols und der Sexualität ein. Im Film scheint Newton ihre Gefühle auch stärker zu erwidern als im Roman – wenn auch auf eine unbeholfene und unsichere Art und Weise. Die Figur der Mary-Lou stellt im Film viel mehr die schöne begehrenswerte Frau dar und verleiht dem Film so ein deutlich stärkeres Element einer Liebesgeschichte, die im Roman nicht in dieser Intensität entwickelt wird. Auch im Musical *Lazarus* wird die Figur der Betty Jo beziehungsweise

Mary-Lou aufgegriffen und abgewandelt, weshalb sie auch einen etwaigen Untersuchungsaspekt für die Analyse im folgenden Kapitel darstellen könnte.

4.2.3 Interpretation und Rezeption

Hinsichtlich der Rezeption ist generell festzuhalten, dass ein Film – im Vergleich zu einem deutlich im Genre der Science-Fiction verankerten Roman – mit hoher Wahrscheinlichkeit eine breitere Publikumswirkung erzeugen kann. Das ist vermutlich auch im Fall von *The Man Who Fell to Earth* zutreffend. Nicht nur das Medium Film an sich, mit all seinen Vermarktungsmöglichkeiten, trägt wohl zu einer breiteren Rezeption bei. Auch speziell mithilfe von Besetzung oder etwa Soundtrack können nicht nur verschiedenste Zielgruppen erreicht werden, sondern darüber hinaus Assoziationen und somit intertextuelle Referenzen erzeugt werden, die im Medium der Literatur in dieser Form nicht möglich sind.

So ist es wohl kaum verwunderlich, dass David Bowie als Hauptdarsteller besonders zur Öffentlichkeitswirkung des Films beitrug. Wie bereits erwähnt wurde, hatte der Musiker sich in den späten 60er- und frühen 70er-Jahren bereits zu der androgynen, außerirdisch anmutenden Kunstfigur schlechthin stilisiert. Nicht zuletzt durch sein Alter Ego des Außerirdischen Ziggy Stardust und seine äußere Erscheinung schien der berühmte Rockstar die perfekte Besetzung für Thomas Jerome Newton zu sein, und zog Massen an Zuschauern und Zuschauerinnen an. Auch der berühmte Hollywood-Schauspieler Rip Torn als Nathan Bryce weckte zweifelsohne Interesse an der Verfilmung. Bowie als Hauptdarsteller lockte also einerseits Publikum an, sein Image bot aber andererseits auch zahlreiche Marketingmöglichkeiten. So ist etwa in Zusammenhang mit der Neuveröffentlichung des Filmsoundtracks die Rede von „David Bowie’s ‚The Man Who Fell to Earth’“ (Earls 2016). Der Soundtrack – der übrigens nicht von Bowie stammt – sollte sich so wohl durch die Verbindung zu Bowies Person besser verkaufen. Dennoch lag in der Rezeption des Films – wahrscheinlich nicht zuletzt aufgrund seiner Bekanntheit als Musiker und angesichts der Tatsache, dass es sich um seine erste Hauptrolle handelte – auch Bowies schauspielerische Leistung stark im Fokus. Die Entscheidung für Bowie als Thomas Jerome Newton wurde vielerorts, etwa in der *New York Times*, ebenso gelobt wie Bowies Darstellung des gestrandeten Außerirdischen (vgl. Eder 1976).

Aus einer filmwissenschaftlicheren Perspektive ging beispielsweise James Leach (1978) näher auf die Tatsache ein, dass es sich um eine Verfilmung beziehungsweise Adaptation handelt. Er beschäftigt sich mit der technischen Umsetzung und analysiert Unterschiede zwischen dem Roman und dem Film. So erwähnt er etwa auch die unterschiedlichen Stimmungen, die am Ende des Romans sowie des Films hinsichtlich Newtons Einstellung zu seinem Schicksal auf der Erde vermittelt werden (vgl. 1978:378). Während er zwar anzuerkennen scheint, dass aufgrund der unterschiedlichen Kanäle, Ressourcen und sonstigen Gegebenheiten zwangsweise zwischen Film und Roman Unterschiede in der Umsetzung und Darstellung eines Stoffes entstehen, baut er seine Ausführungen über diese Unterschiede dennoch eher von Anfang an anhand des Kriteriums der Auslassung des Films gegenüber dem Roman auf – und impliziert so gewissermaßen ein hierarchisches Verhältnis zwischen Original und Adaptation beziehungsweise den Mangel des Films im Vergleich zu Tevis' Roman (vgl. 1978:372).

Vor einem allgemeineren Publikum hingegen wird anscheinend eher nicht auf Unterschiede zwischen dem Roman und seiner Verfilmung eingegangen. Dass es sich um eine Adaptation beziehungsweise Romanverfilmung handelt wird oft nicht einmal erwähnt (vgl. etwa Eder 1976). Die Tatsache, dass sowohl Roeg als Regisseur bereits eine gewisse Bekanntheit besaß, und darüber hinaus die Besetzung mit Bowie oder auch Torn verleiht dem filmischen Werk wahrscheinlich genug Wert oder Qualität und somit auch einen gewissen Alleinstellungsstatus, sodass es nicht – wie bei Verfilmungen oft üblich – anhand seines Ausgangsmaterials beurteilt werden muss.

Wie bereits erwähnt wurde, besitzt das Medium Film generell, aber definitiv auch im spezifischen Fall der Film *The Man Who Fell to Earth* stärkeres rezeptives Potenzial als intertextuelles Ausgangsmaterial als der Roman. Vor allem in der Popkultur finden sich zahlreiche Referenzen auf *The Man Who Fell to Earth*, von schlichten Erwähnungen und Anspielungen bis zum Aufgreifen und Verarbeiten des Erzählstoffes.¹³ Nicht zuletzt zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang wohl aber das Mu-

¹³ So referenzierte etwa der Science-Fiction-Autor Philip K. Dick im Speziellen den Film in seinem Roman *VALIS* (1981) anhand des darin erwähnten gleichnamigen Films, da dieser für ihn eine große Inspiration für den Roman dargestellt haben soll. Ebenso scheint im Roman die Figur des Rockstars Eric Lampton, der im Film einen Außerirdischen spielt, stark von Bowie inspiriert zu sein (vgl. Hall 2014). Bret Easton Ellis griff den Film in seinem Roman *Imperial Bedrooms* (2010) auf, in dem der Protagonist am Drehbuch einer Neuverfilmung von *The Man Who Fell to Earth* arbeitet.

sical *Lazarus*, welches Musical-Adaptation und Fortsetzung des Romans beziehungsweise Films zugleich ist und im folgenden Abschnitt näher behandelt werden soll.

4.3 David Bowies und Enda Walshs Musical *Lazarus*

Den dritten Transferschritt des Analysematerials dieser Masterarbeit stellt das Musical *Lazarus* dar, dessen Idee sowie Skript von Enda Walsh und David Bowie stammen. 2015 am New York Theatre Workshop uraufgeführt und mit großem Interesse aufgenommen, folgten später Produktionen wie etwa 2016 in London, mit Teilen der Originalbesetzung und in ähnlicher Inszenierung, in Bremen, Düsseldorf, Hamburg, Linz sowie 2018 am Wiener Volkstheater. Weitere Produktionen in Nürnberg, Leipzig, Bielefeld, Göttingen, Amsterdam, Oslo sowie Melbourne sind zum Entstehungszeitpunkt dieser Masterarbeit in Planung oder in ihren Anfängen. Das Musical knüpft inhaltlich an *The Man Who Fell to Earth* an, setzt dessen Geschichte sozusagen fort. Der Stoff des Romans beziehungsweise des Films wurde hier also in ein Musical transferiert und gleichzeitig weitergeführt. Interessant sind hier vor allem die intertextuellen Komponenten: Neben der eindeutigen Beziehung zu *The Man Who Fell to Earth*, die auch anhand von Paratexten deutlich markiert ist, stellt die Verbindung der Handlung mit Bowies Songs – bei denen es sich bis auf vier neue, vermutlich eigens für das Musical geschriebene, um bereits veröffentlichte, bekannte Songs handelt – eine interessante Erweiterung dar. Darüber hinaus finden sich aber auch zwei weitere erwähnenswerte intertextuelle Referenzen, die in die thematische und stoffliche Darstellung des Musicals eingewoben sind: das Gedicht *The New Colossus* von Emma Lazarus (2016/1883) sowie die Erzählung der Auferweckung des Lazarus aus dem Johannesevangelium.

Zunächst soll in diesem Unterkapitel der Hintergrund beziehungsweise die Entstehung des Musicals näher betrachtet werden, mit Fokus auf die beiden Personen, denen gewissermaßen die Autorschaft an dem Musical zugesprochen werden kann: Enda Walsh und David Bowie. Danach soll der Inhalt des Musicals dargestellt werden und grob herausgearbeitet werden, inwiefern die Handlung an den Roman beziehungsweise den Film anknüpft, welche Aspekte weiter elaboriert werden und inwiefern. Aber auch die intertextuellen Referenzen sollen erläutert werden, sowie der Aspekt der musikalischen Begleitung der Handlung anhand von Bowies Songs. Der letzte Abschnitt soll sich schließlich mit der Rezeption des Musicals befassen sowie mit

der Frage, als was es von der Öffentlichkeit aufgefasst wurde – als Adaptation, Fortsetzung oder eigenständiges Werk.

4.3.1 Kontext: Enda Walsh und David Bowie

Die Textvorlage zu *Lazarus* wurde erarbeitet und verfasst von Enda Walsh und David Bowie. Wie Walsh erklärte, kam Bowie auf ihn zu mit den ersten Seiten einer Idee des Musicals, die sie schließlich gemeinsam ausfeilten und umsetzten (vgl. 2016:vii). Der irische Dramatiker und Bühnenschriftsteller hatte sich vor allem einen Namen als Autor diverser Theater- und Musicalproduktionen mit teilweise internationalem Erfolg gemacht, etwa mit dem Drehbuch für die Musicaladaptation des Films *Once* (2007).

David Bowie, der 1947 als David Jones in London geboren wurde, wurde als Musiker weltberühmt und war vor allem für seine performativen Auftritte und diversen Kunstfiguren und Alter Egos, wie auch für sein Spiel mit ästhetischen Standards und Geschlechterstereotypen bekannt. Wie bereits erwähnt wurde, war seine Person durch seine Kunstfigur des Ziggy Stardust sowie seine Darstellung des Thomas Jerome Newton in Nicolas Roegs Film dauerhaft eng mit dem Androgynen, Außerirdischen, Fremdartigen verbunden.

Bowie galt als sehr belesen und literaturaffin. Auch sein musikalisches Werk scheint dies anhand von diversen intertextuellen Referenzen in seinen Songs widerzuspiegeln, aber auch etwa der Einfluss von Autoren wie beispielsweise William Burroughs auf seine Herangehensweise an Songwriting erweisen sich, wie Jon Savage ausführt (2013:99–103), aus der Perspektive der Rezeptionsforschung als interessant. Sein Interesse für Literatur spielt in der Betrachtung seines künstlerischen Schaffens somit eine große Rolle, da es viele Einflüsse auf sein Werk erklärt, aber dieses schlussendlich auch gewissermaßen als translatorisches Produkt begreifbar macht.¹⁴ Wie Robert Fox (2016), Produzent und langjähriger Freund Bowies, sich erinnert, kam dieser 2013 auf ihn zu und eröffnete ihm die Idee eines Musicals basierend auf

¹⁴ Eine detaillierte, durchaus lesenswerte Betrachtung dieser diversen Einflüsse auf Bowies Werk, aber auch Bowies Einfluss auf andere Künstler und Künstlerinnen aus diversen Bereichen bietet die Publikation zur Ausstellung *David Bowie Is*, die ursprünglich 2013 im Victoria and Albert Museum in London zu sehen war, herausgegeben von Victoria Brookes und Geoffrey Marsh (2013). Die mit Bildmaterial bereicherten Textbeiträge vermitteln ein Verständnis von Bowies Inspiration und Einfluss – von Bowie als translatorischem Objekt.

dem Charakter Thomas Jerome Newton aus *The Man Who Fell to Earth*, zu dem er nicht zuletzt durch den Film eine persönliche Beziehung hatte. Die Geschichte des auf der Erde gestrandeten Außerirdischen sollte fortgesetzt werden und mit seiner eigenen Musik untermalt werden. Fox brachte Bowie schließlich in Kontakt mit Walsh und dem späteren Regisseur des Musicals, Ivo van Hove (vgl. 2016:13). Nur ein Jahr später fand im Dezember 2015 am New York Theatre Workshop die Uraufführung von *Lazarus* statt. Bowies Tod an Leberkrebs nur rund einen Monat später weckte wohl unweigerlich das öffentliche Interesse an dem Musical und trug vermutlich zur weiteren Mystifizierung des Musicals und Bowies Person bei. Unter anderem wurde das Musical auch als Metapher auf Bowies Leben und Krankheit interpretiert.¹⁵ Interpretationen sowie Kritiken an dem Musical sollen in Kapitel 4.3.3. näher betrachtet werden. Festzuhalten ist an dieser Stelle schließlich, dass David Bowie im Kontext mit *The Man Who Fell to Earth* als genereller literarischer Stoff sowie dessen Rezeption und Verarbeitung – sei es als Hauptdarsteller in der Verfilmung sowie als Autor des Musicals – einen wichtigen Faktor darstellt – sowohl rezeptionstechnisch, intertextuell als auch künstlerisch.

4.3.2 Inhalt

Wie bereits angemerkt wurde, stellt das Musical inhaltlich gewissermaßen eine Fortsetzung von *The Man Who Fell to Earth* dar. Es folgt Thomas Jerome Newton, dem Außerirdischen, der auf der Erde gestrandet ist und in seiner Resignation vor seinem Schicksal ein trauriges Dasein in seinem Apartment in New York fristet, viel trinkt und kaum soziale Kontakte pflegt. Das zeitliche Verhältnis der Handlung des Musicals zur Geschichte des Romans beziehungsweise Films ist nicht eindeutig gesetzt, sie muss jedoch einige Zeit nach dem Ende von *The Man Who Fell to Earth* einsetzen – vermutlich mehrere Jahrzehnte später. Auf der offiziellen Website des Musicals wird *Lazarus* folgendermaßen zusammengefasst:

¹⁵ Bowies letztes Album, *Blackstar*, das im Januar 2016, nur wenige Tage vor seinem Tod erschien, und speziell der auch der darauf enthaltene Eröffnungssong des Musicals, *Lazarus*, werden oft als eine Art Verarbeitung seiner Krebserkrankung und Abschied interpretiert (vgl. Furness 2016). Songtexte wie „Look up here, I’m in heaven“ (Bowie 2016) oder der Albumtitel selbst, der in der Medizin als Bezeichnung für eine Krebswucherung verwendet wird (vgl. Vincent 2016), scheinen auf Bowies Krankheit und Tod anzudeuten.

Inspired by the book, *The Man Who Fell To Earth*, *Lazarus* focuses on Thomas Newton, as he remains still on Earth – a 'man' unable to die, his head soaked in cheap gin and haunted by a past love. We follow Newton during the course of a few days where the arrival of another lost soul – might set him finally free. (lazarusmusical.com 2019)

Die Grundstimmung im Musical ist eine melancholische. Newton wartet in seiner Wohnung auf Erlösung, kann aber weder auf seinen Heimatplaneten zurückkehren noch sterben. Seine einzigen sozialen Kontakte stellen seine Assistentin Elly und sein Freund Michael dar, der ihn zu Beginn kurz besucht. Newton verbringt seine Tage in seiner Wohnung, umgeben von Gin, Twinkies und Erinnerungen an Mary-Lou, die anscheinend schon gestorben ist. Sein Leben verändert sich schließlich, als eines Tages ein Mädchen in seiner Wohnung erscheint, das anfangs selbst nicht zu wissen scheint, warum es hier ist, und außerdem anscheinend nur von Newton gesehen werden kann. Wie sich später herausstellt, ist das Mädchen eine Art Geist, der zu Newton geschickt wurde, um ihm zu helfen, Frieden zu finden. Elly, die Beziehungsprobleme mit ihrem Partner Zach hat, erfährt währenddessen eine Art Sinnkrise, färbt sich die Haare blau und verfällt – wie Enda Walsh erklärt – immer mehr der Vorstellung, sie sei Emma Lazarus, die Schriftstellerin, von der das Gedicht *The New Colossus* stammt, das auf einer Plakette unter der Freiheitsstatue in New York zu finden ist (vgl. 2016:viii). Sie findet alte Kleidungsstücke von Mary-Lou in Newtons Wohnung und scheint ihr immer mehr zu ähneln, in ihre Rolle zu schlüpfen – vielleicht auch nur, um Newton dazu zu bewegen, ihre Gefühle für ihn zu erwidern.

Ein paralleler Handlungsstrang wird geschaffen anhand der Figur des Mörders Valentine, der verliebten Paaren nachstellt und sie ermordet, und schließlich auch in Ellys und Newtons Leben tritt. Das Mädchen erkennt schließlich, dass Newton und sie sich gegenseitig helfen können, Frieden mit ihrem Schicksal zu finden und zur Ruhe zu kommen. Das Musical endet damit, dass Newton und das Mädchen – das schließlich ihren Namen, Marley, offenbart – auf eine abstrakte, metaphorische Weise aufbrechen in eine „neue Welt“. Während sie Bowies berühmten Song *Heroes* (1977) singen, zeichnet Marley eine Rakete um den auf dem Boden liegenden Newton ein, der so hinfert getragen werden soll, an einen anderen Ort.

Das Ende des Musicals stellt einerseits eine Art Happy End, ein Schließen der Handlung von *The Man Who Fell to Earth* dar, indem Newton endlich die Erde verlassen kann – wenn auch die Interpretation ermutigt wird, dass das Ende seinen Tod

darstellt. Gleichzeitig bietet es im Kontext mit Bowies Tod kurz nach der Premiere der New Yorker Produktion sowie jahrelanger Krankheit eine autobiografische Interpretation an, nach der *Lazarus* schlussendlich Bowies eigenes Schicksal und sein Ringen mit der Vorahnung seines bevorstehenden Todes und einen Abschluss seines eigenen Lebens darstellt.

4.3.3 Intertextualität

Wie bereits angemerkt wurde, finden sich in *Lazarus* einige intertextuelle Elemente, die sich auch aus einer translationswissenschaftlichen und transferorientierten Perspektive als interessant erweisen könnten. Alleine der Musicaltitel selbst stellt bereits mehrfache Verbindungen her. Die wohl offensichtlichste ist die zur Geschichte der Aufweckung des Lazarus von den Toten durch Jesus aus dem Johannesevangelium. Der kürzlich verstorbene und beigesetzte Lazarus wird darin von Jesus dazu aufgefordert, aus der Grabhöhle herauszukommen und so wieder zum Leben erweckt. Im Falle des Musicals *Lazarus* stellt sich die Frage, wie diese Referenz interpretiert werden könnte. Einerseits bietet sich die Auslegung an, nach der Newton Lazarus darstellen soll, der von Marley gewissermaßen wieder zum Leben erweckt wird – oder in diesem Fall eher aus seinem resignierten, traurigen Dasein hinausgeführt wird. Die Verbindung zwischen Newton, dem Mann der nicht sterben kann, und Lazarus, dem Toten, der wieder zum Leben erwacht, kann hier eventuell als Beitrag zum Verständnis des Innenlebens Newtons und seiner Einstellung zu Leben und Tod gedeutet werden, schlussendlich aber auch – auf autobiografische, gewissermaßen prophetische Weise – als Bowies Auseinandersetzung mit seiner tödlichen Krankheit, von der in der Öffentlichkeit bis zu seinem Tod nichts bekannt war.

Ein weiteres bereits erwähntes intertextuelles Element stellt das Sonett *The New Colossus* von Emma Lazarus dar. Das Gedicht verfasste Lazarus, um Geld für den Bau des Podests der Freiheitsstatue zu sammeln. Seit 1903 ist es auf einer Bronzetafel im Inneren des Podests der Statue zu finden. Der Text, der in sich den sagenumwobenen Koloss von Rhodos referenziert, ist eine Hommage an die Freiheitsstatue und das, was sie verkörpern soll, beschreibt eine gutmütige, sanfte Mutterfigur, die sich um die Schutzsuchenden sorgt und ihnen Zuflucht gewährt:

„Keep, ancient lands, your storied pomp!“ cries she
With silent lips. „Give me your tired, your poor,
Your huddled masses yearning to breathe free,

The wretched refuse of your teeming shore.
Send these, the homeless, tempest-tossed to me:
I lift my lamp beside the golden door.“ (Lazarus 2016/1883:65)

Wie bereits angemerkt wurde, werden die Freiheitsstatue und Emma Lazarus im Musical mit der Figur der Elly verbunden, welche gewissermaßen auch eine Art Schutzbietende für Newton darstellt, aber gleichzeitig auch als Schutzsuchende und Flüchtende im Kontext ihrer Beziehungskrise und scheinbaren Identitätskrise interpretiert werden könnte. Aber auch Emma Lazarus' Name und die Geschichte des Lazarus lassen sich so miteinander und mit dem Musicaltitel verbinden.

Zuletzt stellen Bowies Songs in *Lazarus* die wohl offensichtlichste und wohl auch durch die Natur des Mediums Musical bedingte intertextuelle Ebene des Musicals dar. Bis auf die vier neuen Songs *Lazarus*, *No Plan*, *Killing A Little Time* und *When I Met You* greift das Musical auf ein breites Korpus an Songs aus Bowies circa 40 Jahre langem Schaffen zurück.¹⁶ Einige seiner größten Hits, wie *Changes* (1971), *Life on Mars?* (1971) oder *Heroes* (1977), werden so neu kontextualisiert und mit der Handlung des Musicals verknüpft. Durch die bereits bestehenden Interpretationen und Stimmungen, die diese bekannten Songs im Publikum hervorrufen wird auch die Handlung des Musicals mit speziellen Stimmungsnuancen versehen.

4.3.4 Interpretation und Rezeption

David Bowies Person sowie sein überraschender, kurz auf die Uraufführung folgender Tod spielen in der Rezeption des Musicals, wie bereits angemerkt wurde, eine große Rolle. Eine enge Verknüpfung von *Lazarus* mit seinem „Autor“ scheint sich hier also aus einer Rezeptionsperspektive nicht leugnen zu lassen. Darüber hinaus soll aber auch untersucht werden, wie etwa in Rezensionen das Verhältnis von *Lazarus* zu *The*

¹⁶ Die oben genannten Songs wurden erstmals posthum auf der EP *No Plan* (2017) veröffentlicht, mit Ausnahme des Songs *Lazarus*, der bereits im auf Bowies letztem Studioalbum *Blackstar* (2016) enthalten war. Aufgrund der bereits erwähnten zeitlichen Schilderungen von Robert Fox ist jedoch anzunehmen, dass schon auf vorigen Alben, etwa auf *The Next Day* (2013), Songs enthalten waren, die während Bowies Arbeit an dem Musical entstanden waren und somit ein gegenseitiger Einfluss der jeweiligen Werke beziehungsweise Texte durchaus denkbar.

Man Who Fell to Earth dargestellt wird. Als Vorarbeit für die in Kapitel 5 folgende Analyse soll der Frage nachgegangen werden, ob das Musical als Adaptation des Romans und Films angesehen wird beziehungsweise wie das Textverhältnis in diesem Fall definiert wird.

Wie vorangehend bereits erwähnt wurde, stellte David Bowies Tod ein wichtiges Thema im Diskurs über *Lazarus* dar. Das Musical beziehungsweise sein Inhalt wurde von vielen als Omen für oder Verarbeitung von Bowies Krankheit und bevorstehendem Tod interpretiert, was dem Ganzen gewissermaßen eine schaurige, aber auch mystische Aura verlieh, die sicherlich massenhaft Publikum anzog – als ob Bowies Name allein in Zusammenhang mit dem Musical nicht Publikumsmagnet genug gewesen wäre. So bezeichnet Jan Dizon etwa den Song sowie das Musical *Lazarus* als Bowies „parting gift“ (2016). Auch Ronald Pohl, der 2018 für den *Standard* die Produktion von *Lazarus* am Wiener Volkstheater rezensierte, erwähnt nicht nur die enge Verknüpfung des Protagonisten Newton mit Bowie selbst, sondern bezeichnete das Musical ebenfalls als „Bowie-Hommage“, als dessen „Abschied von unserer gebrechlich eingerichteten Welt“ (Standard 2018). Eine autobiografische Leseart lässt sich also bei einer Untersuchung des Musicals – vor allem in Hinblick auf seine Rezeption – nicht außer Acht lassen.

Was jedoch vor allem hinsichtlich dieser Masterarbeit weitaus relevanter erscheint, ist die Frage, wie Kritiken das Musical in Bezug auf sein intertextuelles Verhältnis zu *The Man Who Fell to Earth* einstufen. Etwa auf der offiziellen Website des Musicals wird dieses in Form von „inspired by *The Man Who Fell to Earth* by Walter Tevis“ (lazarusmusical.com 2019) deklariert, was klar und eindeutig auf den Roman verweist. Der Klappentext des nachträglich veröffentlichten Skripts des Musicals (2016) stellt darüber hinaus auch die Verbindung zu dessen Verfilmung sowie Bowies schauspielerische Arbeit darin her „[...] and its cult film adaptation starring David Bowie, *Lazarus* brings the story of Thomas Newton to its devastating conclusion“ (Walsh & Bowie 2016). Ben Brantley von der *New York Times* bezeichnet *Lazarus* hingegen eindeutig als „sequel“, als Fortsetzung des Romans sowie des Films (vgl. 2015). Kory Grow vom *Rolling Stone* merkt darüber hinaus auch an, dass das Musical sich etwa von Tevis’ ursprünglichem Thema entfernt – spricht somit auch Abweichungen in Inhalt und Darstellung an (vgl. 2015). Ebenso sieht Olivia Clement das Musical als „inspired by Walter Tevis’ best-selling 1963 novel ,The Man Who Fell to

Earth', [... which] was also adapted into a film in 1976 starring Bowie in the lead role of Thomas Newton“ (2015).

Wie durch die hier genannten Kritiken des Musicals ersichtlich wird, scheint *Lazarus* an keiner Stelle als Adaptation von *The Man Who Fell to Earth* bezeichnet zu werden. Im öffentlichen Diskurs scheint die Bezeichnung als Fortsetzung oder die Herstellung einer Art „basierend auf“-Textbeziehung gängiger zu sein. Als Abschluss dieses Kapitels sowie in Voraussicht auf die folgende Analyse dieser Arbeit stellt sich nun die Frage: Kann das Musical *Lazarus* dennoch die Kriterien einer Art translatorischen Produkts erfüllen, auch wenn es nicht als Adaptation gilt, beziehungsweise von der Öffentlichkeit als solche interpretiert wird? Oder auch: Reicht die „Inspiration“ eines Werks auf ein anderes aus, um es als Translation ansehen zu können? Dies soll im Laufe des nächsten Kapitels ergründet werden.

5 Analyse: *The Man Who Fell to Earth* und *Lazarus* als intermediale und -modale Translation

Die vorangehenden Kapitel haben sich mit Theorien und Konzepten aus sowohl der Translationswissenschaft als auch der Literaturwissenschaft oder den Adaptation Studies beschäftigt. Wie herausgearbeitet wurde, weisen die Begriffe der Translation sowie der Adaptation Gemeinsamkeiten in ihrer Konzeption auf, was eine Vergleichbarkeit der Gegenstände der einzelnen Disziplinen nahelegt. Gegenstand dieser Masterarbeit sind intermediale Phänomene, bei denen der Transfer weniger auf einer linguistischen, wörtlichen Ebene stattfindet, sondern viel eher in Bezug auf den literarischen Stoff, die Geschichte, das Setting, die Charaktere, aber auch mediale und modale Elemente wie Ton, Bild etc. Solche Transferbeziehungen können sowohl in der Translationswissenschaft behandelt werden, wie in Kapitel 2 dargestellt wurde, als auch in den Adaptation Studies, der Literaturwissenschaft oder etwa der Filmwissenschaft, wie in Kapitel 3 aufgezeigt wurde. Eine zentrale Fragestellung dieser Masterarbeit ist, inwiefern sich Ansätze aus der Translationswissenschaft mit denen anderer wissenschaftlicher Disziplinen wie den Adaptation Studies verbinden lassen, um intermediale Phänomene zu beschreiben, sowie ebenfalls inwiefern sich intermediale Phänomene wie das Analysematerial dieser Arbeit als translatorische behandeln las-

sen. Wie durch den theoretischen Rahmen dieser Arbeit klargestellt wurde, sollen Translation sowie Adaptation in diesem Kontext als Signifikationsprozesse verstanden werden, als Interpretation und Bedeutungsbildung auf Basis eines oder mehrerer Texte, die wiederum Basis weiterer Interpretationsvorgänge werden kann. Welche translationswissenschaftlichen Ansätze beispielsweise herangezogen werden können, um intermediale Phänomene zu untersuchen und beschreiben, wurde in Kapitel 2 verdeutlicht. Diese sollen nun auf die Verfilmung des Romans *The Man Who Fell to Earth* sowie das Musical *Lazarus* angewandt werden und darüber hinaus um jene in Kapitel 3 dargestellten Ansätze aus Adaptation Studies sowie Intermedialitätsforschung ergänzt werden, die dabei helfen können, etwa den Transfer auf der medialen und modalen Ebene eingehender zu betrachten und somit aus translationswissenschaftlicher Sicht ein breiteres Verständnis von intermedialen Textphänomenen ermöglichen. Anhand des Analysematerials sollen also die vorangehend diskutierten Ansätze und deren Verbindbarkeit und Anwendbarkeit auf intermediale Phänomene veranschaulicht werden, aber auch verschiedene Herangehensweisen an diesen Forschungsgegenstand auf verschiedenen Ebenen präsentiert werden.

Zunächst soll eine Klassifizierung und Kategorisierung der Verfilmung von *The Man Who Fell to Earth* vorgenommen werden. Dazu sollen die Typologien und Einteilungen von Jakobson, Toury und Kaindl dienen, die eine Verortung des Analysematerials als Gegenstand der Translationswissenschaft ermöglichen und dessen Status als potenzielles translatorisches Produkt verdeutlichen sollen. Erweitert werden diese Typologien durch Klassifizierungsgerüste intermedialer Beziehungen, wie Wolf und Rajewsky sie anbieten, die das spezifische intermediale und -modale Verhältnis des Analysematerials zueinander konkreter beschreiben sollen. Anhand zweier Beispiele – dem Transfer der Figur der Betty Jo auf die der Mary-Lou sowie den Schlusszenen in Roman und Film – soll daraufhin die konkrete intermediale Translationsbeziehung untersucht werden. Auf der Makroebene sollen hier Transferelemente etwa anhand von Lefeveres Begriffen der Poetik oder Patronage oder Steconis Kategorien der *similarity*, *difference* und *mediation* sowie Venutis Konzept der *interpretants* untersucht und beschrieben werden. Darüber hinaus erfolgt auf der Mikroebene eine Auseinandersetzung mit dem Transfer auf einer modalen Ebene. Wie Kaindl schreibt, benötigt eine Auseinandersetzung mit intermedialen Phänomenen Analysemethoden, die über eine bloße Textanalyse auf der sprachlichen, schriftlichen Ebene hinausgehen, da neben der Schrift noch viele weitere Modi involviert sind (vgl. 2013:264). Die

Auseinandersetzung mit dem Analysematerial soll daher auf die verschiedenen beteiligten Modi der Transfersituation im Speziellen sowie des Mediums Film an sich Rücksicht nehmen. Hierfür sollen Aspekte der Medienspezifik, wie sie etwa in Kapitel 4 angeführt wurden, herangezogen werden. Zum Schluss soll im Rahmen dieser Analyse auch das Musical *Lazarus* Platz finden, das als Weiterdichtung von *The Man Who Fell to Earth* in einem Exkurs ebenfalls als translatorisches Phänomen untersucht werden soll. Da im Rahmen dieser Arbeit leider kein Analysematerial vorliegt, das sämtliche im Medium Musical beteiligte Modi berücksichtigt und nachvollziehbar macht, sondern bloß auf eine schriftliche Textvorlage des Musicals zurückgegriffen werden kann, ist eine genaue Analyse des Transfers auf den unterschiedlichen modalen Ebenen leider nicht möglich. Dennoch sollen anhand verschiedener Aspekte, wie der weiblichen Hauptfigur Elly, der Fortsetzung der Handlung, der diversen Intertextualitäten sowie der Einbindung von David Bowies Songs etwa mithilfe von Gentzlers, Hutcheons oder Lawrences Standpunkten Überlegungen angestellt sowie veranschaulicht werden, inwiefern auch diese Transferbeziehung als intermediale Translation angesehen werden kann.

5.1 Kategorisierung: *The Man Who Fell to Earth* als translatorisches Phänomen

In Bezug auf die in Kapitel 2.1 dargestellten Translationstypologien von Jakobson, Toury und auch Kaindl soll nun zuerst untersucht werden, wie die Verfilmung des Romans *The Man Who Fell to Earth* als translatorisches Phänomen einstuftbar sein könnte, um sozusagen das Grundargument der Möglichkeit einer translationswissenschaftlichen Auseinandersetzung mit intermedialen Phänomenen wie Verfilmungen oder Adaptationen zu legen. Eine genauere Auseinandersetzung erfolgt daraufhin anhand von Werner Wolfs und Irina Rajewskys Typologien und Klassifizierungskategorien intermedialer Phänomene, die eine Einteilung der Verfilmung aus Sicht der Intermedialität sowie Erweiterung der translationswissenschaftlichen Perspektive darstellen sollen. Zweck dieses ersten Unterkapitels ist also eine generelle Verortung des Untersuchungsmaterials innerhalb der Translationswissenschaft – als translatorisches Phänomen, sowie als Erweiterung eine Aufschlüsselung der verschiedenen intermedialen Aspekte dieser Transfersituation.

5.1.1 *The Man Who Fell to Earth* als intersemiotische Translation?

Roman Jakobsons Translationstypologie kann als ein wichtiger Grundstein in der Zuwendung der Translationswissenschaft zu einem intermedialen, multimodalen Gegenstand gesehen werden. Seine Unterscheidung zwischen intralingualer, interlingualer und intersemiotischer Translation rechtfertigt – wie in Kapitel 2 bereits ausgeführt wurde – eine translationswissenschaftliche Auseinandersetzung mit Adaptationen, bei denen Transfer über Medien- und Modusgrenzen hinweg stattfindet (vgl. Jakobson 2012/1959:127). Auch Gideon Tourys Translationstypologie, die translatorische Phänomene in intersemiotische und intrasemiotische Translation sowie die intrasemiotische Translation weiter in intra- und intersystemische Translation unterteilt, soll eine Integration intermedialer Phänomene begünstigen (vgl. 1986:1114). In diesem Abschnitt soll eine genauere Auseinandersetzung mit Jakobsons und Tourys Kategorien in Zusammenhang mit der Verfilmung des Romans *The Man Who Fell to Earth* erfolgen, indem die Transferbeziehung den jeweiligen Kategorien zugewiesen und im Kontext dieser diskutiert werden soll.

Wenig überraschend lässt sich die Verfilmung Jakobsons Kategorie der intersemiotischen Translation zuteilen, auch *transmutation* genannt. Der Transfer von Roman zu Film erfolgt über Zeichensystemgrenzen hinweg – genauer genommen von einem verbalen Zeichensystem in mehrere unterschiedliche Zeichensysteme, die im Medium Film enthalten sind und gewissermaßen mit dem Konzept des Modus gleichzustellen sind. Wichtig für die Analyse des Films erscheinen vor allem der Modus des Sprechtextes im Sinne des Dialogs, des Bildes sowie des Tons. Interessant erscheint, dass Jakobson intersemiotische Translation als „interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems“ definiert (2012/1959:127). Demnach würde eine Zuteilung des Films in diese Kategorie streng genommen nur den Transfer auf der Ebene der nonverbalen Modi des Films berücksichtigen. Der Transfer des sprachlichen Textes, der wohl teilweise dem des Romans ähnlich, teilweise aber an die Bedingungen des Mediums Film, wie etwa zeitliche Beschränkungen, angepasst werden muss, wäre somit vielleicht anhand Jakobsons Kategorie der intralingualen Translation, des *rewording*, besser erfasst, die sich auf den Transfer innerhalb derselben Sprache bezieht, also auf eine „interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language“ (2012/1959:127.). Genau genommen ließe sich das Untersuchungsmaterial dieser Masterarbeit also in zwei von Jakobsons Kategorien verankern.

Nicht zuletzt die Tatsache, dass Jakobson einerseits anscheinend in seiner Kategorie der intersemiotischen Translation nur Transfer von einem verbalen zu einem nichtverbalen Zeichensystem miteinschließt, scheint nicht ausreichend zu erfassen, dass innerhalb des Mediums Film sehr wohl auch der Modus Sprache enthalten ist, wenn auch eher über einen akustischen Kanal vermittelt. Seine Unterscheidung zwischen den Konzepten der Sprache und eines semiotischen Systems verdeutliche seine Haltung, dass Sprache kein semiotisches System darstellt und somit, dass diese Typologie hier nur in ihrem groben Gerüst anwendbar ist. Nach Gideon Tourys Typologie etwa, der Jakobsons Einteilung weiterdachte und Sprache ebenfalls als Zeichensystem definierte, würde eine Romanverfilmung zunächst ebenfalls in die Kategorie der intersemiotischen Übersetzung fallen, des Transfers von einem sprachlichen in ein nichtsprachliches Zeichensystem. Unter Berücksichtigung der verschiedenen Modi innerhalb des Mediums Film müsste jedoch genau genommen – wie bereits festgestellt wurde – von einem Transfer in multiple Zeichensysteme gesprochen werden. Daher erscheint schließlich die Aussage sinnvoller, bei einer Verfilmung wären verschiedene von Tourys Kategorien involviert. Einerseits finden sich intersemiotische Transferelemente, etwa in Form der Übersetzung von schriftlichem Text in beispielweise Bild oder Ton, in Form von Bühnenbild, Hintergrundmusik etc. Andererseits lässt sich aber durchaus auch argumentieren, dass eine Verfilmung zumindest partiell Tourys Kategorie der intrasemiotischen Übersetzung zugeteilt werden kann. Genauer gesagt erweist sich hier die Kategorie der intrasystemischen Übersetzung als relevant, die den Transfer innerhalb desselben Sprachsystems erfassen soll. Im Rahmen dieser Masterarbeit soll die Translation des englischsprachigen Romans in den englischsprachigen Film untersucht werden. Der Film selbst wurde natürlich auch in andere Sprachen übersetzt beziehungsweise synchronisiert. Würde etwa die Beziehung zwischen der englischen und der deutschen Filmfassung untersucht werden, käme wiederum auch Tourys Kategorie der intersystemischen Übersetzung innerhalb des Felds der intrasystemischen Übersetzung zum Tragen.

Anhand dieser Überlegungen zeigt sich, dass eigentlich weder Jakobsons noch Tourys Typologien das Analysematerial dieser Masterarbeit eindeutig erfassen können. Einzelne Aspekte der Verfilmung lassen sich verschiedenen Kategorien zuteilen. Eine klare Zuteilung, um welche Art von Translation es sich hierbei handelt, kann anhand von Jakobson und Toury nicht getroffen werden. Andererseits lässt sich jedoch auch festhalten, dass der Versuch einer Einteilung des Analysematerials in die

beiden Typologien veranschaulicht, dass sich bei intermedialen Phänomenen der Transfer beziehungsweise die Translation auf unterschiedlichen Ebenen abspielt, die in dieser Form von Jakobson und Toury nicht erfasst wird. Ein Einbeziehen weiterer semiotischer Systeme in Translationstypologien legt somit gewissermaßen den Grundstein zur Erfassung intermedialer Phänomene als translatorische Prozesse, kann diese aber nicht zur Gänze begreifbar machen und kategorisieren. Klaus Kaindls Unterteilung unter Berücksichtigung der medialen und modalen Gegebenheiten soll nun eine klarere Beschreibung der Verfilmung von *The Man Who Fell to Earth* als translatorisches Phänomen ermöglichen.

5.1.2 *The Man Who Fell to Earth* als intermediale und intermodale Translation

Ein möglicher Grund, warum Jakobsons und Tourys Auffassungen von intersemiotischer Translation etwa eine Filmadaptation nicht zufriedenstellend kategorisieren können, liegt wohl in der mangelnden Berücksichtigung der verschiedenen involvierten Modi und Kanäle im Zielmedium dieses Transferprozesses. Da intermediale Translation nicht nur auf einer sprachlichen, schriftlichen Ebene und bloß von einem Medium zu einem anderen stattfindet, sondern – im Falle einer Romanverfilmung – sprachlicher Text in mehrere verschiedene Modi übersetzt wird, braucht es auch eine Translationstypologie, die mediale und modale Gegebenheiten, aber auch die Unterschiede zwischen diesen beiden Konzepten berücksichtigt. Kaindls Modell der Multimodalität, im Zuge dessen zwischen intra- und intermedialer sowie intra- und intermodaler Translation unterschieden wird (vgl. 2013:261f.), stellt ein hilfreiches Gerüst dar, um intermediale Transferbeziehungen wie etwa Verfilmungen translationswissenschaftlich zu erfassen und klassifizieren sowie genauer zwischen medialen und modalen Aspekten zu unterscheiden. Der linguistische Transfer, der im Falle dieser Masterarbeit in den Hintergrund rückt, muss dadurch nicht zwingend als fixer Bestandteil der Translationsbeziehung verstanden werden.

Jede Romanverfilmung – so auch jene von *The Man Who Fell to Earth* – stellt einen intermedialen Translationsprozess dar, einen Transfer vom Medium Roman ins Medium Film. Darüber hinaus, auf der modalen Ebene, findet die Translation hier aber auch intermodal statt. Vom Modus der Schrift erfolgt der Transfer auf die ver-

schiedenen modalen Ebenen des Mediums Film.¹⁷ Es handelt sich im Fall des Analysematerials dieser Masterarbeit also um eine sowohl intermediale als auch intermodale Translation. Diese Erkenntnis führt dazu, dass die Eigenheiten dieser einzelnen Modi in einer Analyse klar aufgeschlüsselt und auch als solche wahrgenommen werden. Anhand der Analyse der weiblichen Hauptfigur sowie einzelner Szenen aus Roman und Film soll daher der Transfer auf diesen verschiedenen Ebenen unter Berücksichtigung medialer und modaler Spezifika erfolgen.

5.1.3 *The Man Who Fell to Earth* als intermediales Phänomen

Vor der konkreten Analyse des Transfers einer Figur sowie einer Szene erscheint es jedoch auch noch sinnvoll, die intermediale oder -modale Natur des Analysematerials genauer zu betrachten. Als Erweiterung der translationswissenschaftlichen Kategorisierung wie etwa der von Kaindl sollen Werner Wolfs und Irina Rajewskys Typologien intermedialer Phänomene helfen, die genaue Beschaffenheit der intermedialen und -modalen Aspekte der vorliegenden Transferbeziehung zu beschreiben. Diese Beschreibung soll helfen, medien- und modusspezifische Elemente aufzudecken, die in diesem speziellen Verhältnis bestehen und dabei helfen können, bestimmte Ausformungen des Ausgangs- sowie Zielmaterials zu erklären.

Eine genauere Untersuchung der Beschaffenheit des intermedialen Phänomens, das die Verfilmung von *The Man Who Fell to Earth* darstellt, aber wohl auch von Verfilmungen im Allgemeinen ermöglichen die in Kapitel 1.3.1 beschriebenen Kategorien der Intermedialität von Werner Wolf (vgl. 2004:107f.).¹⁸ In der Kategorie der beteiligten Medien lassen sich Literatur beziehungsweise der Roman sowie Film festhalten. Erweitert könnte man diese auch noch aufschlüsseln in die modalen Ebenen Sprechtext, Ton, Musik, Körpersprache beziehungsweise äußeres Erscheinungs-

¹⁷ Es erscheint an dieser Stelle relevant anzumerken, dass auch das Medium des Romans genau genommen mehrere, auch nonverbale Modi beinhaltet außer bloß der Schrift – beispielsweise in Form von bildlichen Elementen wie Illustrationen, dem Titelbild oder Layout. Im Zuge dieser Arbeit soll der Fokus jedoch auf dem Transfer vom Modus Schrift auf die verschiedenen Modi des Mediums Film gelegt werden.

¹⁸ Wie an früherer Stelle bereits angemerkt wurde, deckt sich Wolfs Verwendung des Begriffes „Medium“ nicht immer mit der in dieser Arbeit vertretenen Auffassung. Häufig handelt es sich tatsächlich eher um das Konzept des Modus. So gut wie möglich soll in diesem Abschnitt eine korrekte Unterscheidung zwischen Medium und Modus vorgenommen werden, Wolfs Kategoriebezeichnungen werden jedoch in ihrer ursprünglichen Form beibehalten.

bild der Charaktere sowie Bild im Sinne einer symbolischen Sprache. Hinsichtlich der Mediendominanz ist im Falle des Romans deutlich die Schrift festzuhalten, während im Film eine Dominanzbildung nicht eindeutig zu bestimmen zu sein scheint. In Bezug auf die Quantität der intermedialen und -modalen Bezüge findet sich beim Roman in erster Linie durchgehend das monomodale Medium des Romans, während beim Film die bereits genannten Modi Sprechtext, Ton, Musik, Körpersprache, Bild etc. zusammenspielen. Intermediale Referenzen in Form von der Bezugnahme auf andere Medien finden sich sowohl im Roman als auch im Film, diese erscheinen aber im Rahmen der Fragestellung dieser Arbeit weniger relevant. Innerhalb Wolfs Kategorie der Genese der Intermedialität lässt sich für die Verfilmung von *The Man Who Fell to Earth* eine sekundäre Intermedialität feststellen, die sich durch die Transferbeziehung ergibt. Hinsichtlich der Qualität der Intermedialität handelt es sich im Falle des Romans schließlich eher um eine verdeckte Intermedialität in Form der vereinzelter Systembezüge. Dem Film kann jedoch eine direkte Intermedialität – beziehungsweise, genauer genommen: Intermodalität – zugeschrieben werden, da die verschiedenen Modi sich mehr oder weniger in gleichem Maße durch das gesamte Medium ziehen.

Hinsichtlich Irina Rajewskys Überlegungen zur Intermedialität erscheint zunächst ihre Unterscheidung intermedialer Phänomene relevant: die Medienkombination, die etwa auf die multimodale Natur des Mediums Film selbst angewandt werden kann (vgl. 2002:15); der Medienwechsel oder Medientransfer, der sich auf den Adaptationsprozess bezieht (vgl. 2002:16); und intermediale Bezüge (vgl. 2002:16f.), die sich etwa in Form der Erwähnung des Gemäldes *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* von Bruegel sowohl im Roman (vgl. Tevis 2016/1963:86) als auch im Film finden (vgl. TMWFTE 1976:00:20:52–00:21:21). Im Film soll sogar die erste Szene, in der Newton vom Himmel fällt und auf der Erde landet, von dem Gemälde inspiriert sein (vgl. Accomando).

Das Verhältnis zwischen dem Roman und dem Film *The Man Who Fell to Earth* lässt sich – wie gezeigt wurde – anhand verschiedener Typologien als translatorisches, intermediales Phänomen begreifen. Die Beschaffenheit dieser intermedialen und -modalen Beziehung kann mithilfe von Kategorisierungen aus der Intermedialitätsforschung genauer ergründet werden. Im Anschluss soll nun die Analyse konkreter Aspekte dieser Textbeziehung erfolgen und Transfervorgänge genauer aufgeschlüsselt und beschrieben werden.

5.2 Beispiel 1 – Transfer einer Figur: Betty Jo – Mary-Lou

Nach einer generellen Verankerung des Analysematerials innerhalb des Gegenstands der Translationswissenschaft soll nun die Analyse des Transfers zwischen Roman und Film untersucht werden. Zunächst soll die Übersetzung der Figur der Betty Jo im Roman zur Mary-Lou im Film näher betrachtet werden. Auf der Makroebene sollen vor allem die Aspekte der Namensänderung, des Aussehens, des generellen Auftretens sowie der Beziehung zum Protagonisten Thomas Jerome Newton im Mittelpunkt stehen. Diese Aspekte sollen beschrieben und anschließend anhand von Lefeveres Konzept der Poetik und Patronage als für den Prozess des *Rewriting* relevante Faktoren sowie Steconis Kategorien der *similarity*, *difference* und *mediation* und Venutis *interpretants* diskutiert werden. Diese theoretischen Konzepte sollen dabei helfen, die Transfersituation auf der intermedialen Ebene zu verstehen und einen Erklärungsversuch für etwaige Unterschiede zwischen den beiden Charakteren anzubieten. Auf der Mikroebene soll schließlich der intermodale Transfer untersucht werden. Es soll beschrieben werden, wie einzelne Aspekte der Figur der Betty Jo aus dem Modus der Schrift im Roman in diverse im Medium Film enthaltene Modi als Mary-Lou übertragen werden, wie etwa die der Stimme, des Bildes oder der Hintergrundmusik. Hierfür sollen Überlegungen zur Medienspezifik und Adaptation aus Kapitel 3 herangezogen werden. Eine solche Vorgehensweise ermöglicht die Berücksichtigung des Unterschiedes zwischen medialen und modalen Gegebenheiten sowie eine umfassende Auseinandersetzung mit der Transfersituation, nicht nur im Sinne der intermedialen, sondern auch der intermodalen Translation.

5.2.1 Makroebene

Der wohl offensichtlichste Unterschied zwischen den beiden weiblichen Hauptcharakteren im Roman und Film *The Man Who Fell to Earth* ist wohl deren Name. Aus Betty Jo in Tevis' Roman wird in Roegs Film Mary-Lou. Wie bereits in Kapitel 4 erwähnt wurde, wird Mary-Lou im Film auch weitaus attraktiver, schlanker und insgesamt begehrenswerter dargestellt als Betty Jo, die im Roman als übergewichtig, behäbig und etwas lächerlich beschrieben wird – „[...] a chubby, pretty woman who came running up, breathless, [...]“ (Tevis 2016/1963:43) –, eher als eine Art Mutterfi-

gur mit Alkoholproblem (vgl. 2016/1963:48). Ebenfalls scheint Betty Jo im Roman in Newton, ihren Schützling und Arbeitgeber, verliebt zu sein: „She felt her heart go out to him then in quick, warm sentiment; as she finished her drink, she felt, for the first time in years, an emotion resembling love, along with the desire she had been working herself up to all day long [...]“ (2016/1963:55) Er erwidert ihre Gefühle jedoch nicht. Im Film hingegen werden Mary-Lou und Newton eine Art Liebespaar. Dadurch erhält der Film gewissermaßen die romantische Komponente einer Liebesgeschichte, die im Roman in dieser Form fehlt.

Diese Unterschiede und Änderungen können vielleicht teilweise auf mediale oder Genrekonventionen zurückgeführt werden. Was den Namen angeht, könnte vermutet werden, dass Mary-Lou einfach süßer und lieblicher klingt und somit besser zu der zierlichen Person im Film passt als Betty Jo. Eventuell wurde die Namensänderung auch unter Berücksichtigung eines internationalen Publikums vorgenommen, das man sich mit dem Film wohl erhoffte. Mary-Lou evoziert stärker den Stereotyp vom klassischen „amerikanischen“ Mädchen. Geht man davon aus, dass es sich bei einer Filmadaptation um eine Form des *Rewriting* handelt, wie es Lefevere auch ausführt (vgl. 1992:9), handelt es sich somit um eine Interpretation, eine Bearbeitung des Ausgangswerkes, wodurch durchaus plausibel erscheint, dass der Charakter der Betty Jo für den Film anders konzipiert wurde. Somit kann auch angenommen werden, dass die Faktoren der Poetik, bestimmt von Patronage sowie den Professionellen, aber auch diskursive Gegebenheiten – wie in Kapitel 2 näher erläutert wurde – eine Rolle im Prozess des *Rewriting* gespielt haben. Etwa durch die Annahme des Einflusses durch die Poetik, die unter anderem Genrekonventionen umfasst (vgl. Lefevere 1992:26), wäre zu argumentieren, dass der Film, um Erfolge auf einer breiten, kommerziellen Ebene zu erzielen, das Element einer Liebesgeschichte enthalten muss – anders als ein Science-Fiction-Roman. Eine diskursive Sicht auf Adaptation kann durchaus helfen, Beweggründe für bestimmte Transferentscheidungen zu erklären. Auch Lawrence Venutis Konzept der thematischen *interpretants*, die Ideologien oder Ansichten beinhalten, die einer bestimmten Zielgruppe entsprechen, könnten eine Rekontextualisierung einzelner Elemente im Zuge des Transferprozesses erklären (vgl. 2012/2007:95f).

Auch Stecconis Überlegungen zu *similarity*, *difference* und *mediation* können sich im Kontext von intermedialer Translation als hilfreich erweisen, wenn es darum geht, Erklärungen für Unterschiede zwischen den Produkten der beiden verschiedenen

Medien zu finden, aber auch das Verhältnis dieser am intermedialen Transfer beteiligten Texte zu ergründen. Diese drei Kategorien liegen für Steconni jeder Art von Translation zugrunde und gelten somit gewissermaßen als Grundkriterien, um eine Textbeziehung als Translation interpretieren zu können (vgl. 2004:478). Die *similarity*, Steconnis Auffassung von Äquivalenz, findet sich bei den Figuren Betty Jo und Mary-Lou etwa in der Tatsache, dass sie dieselbe Rolle als Newtons Pflegerin übernehmen, anhand ihrer Storylines und Dialoge miteinander in Zusammenhang zu bringen sind und als das gleiche Konzept eines Charakters identifizierbar sind. Die *difference* äußert sich im Verhältnis der beiden Charaktere einerseits in den vorangehend genannten Punkten: der unterschiedlichen Namen, dem unterschiedlichen Aussehen sowie dem unterschiedlichen Verhältnis zu Newton. Andererseits stellt Steconnis Kategorie der *difference* aber auch die Barriere oder Schwelle dar, die Transfer – oder genauer gesagt Translation – zu überwinden hat (vgl. 2004:480f.). Diese kann sich bei konventionellen Translationsverhältnissen oft in Form der Sprach- oder Kulturdifferenzen äußern. Im Fall des Transferverhältnisses zwischen dem Roman und Film *The Man Who Fell to Earth* stellen jedoch viel eher die medialen Unterschiede und Konventionen diese Differenzbarriere dar. Diese führen dazu, dass bestimmte Aspekte – wie beispielsweise die Integration einer Liebesgeschichte in den jeweiligen Medien – unter weiterer Berücksichtigung unterschiedlicher Genrekonventionen – anders umgesetzt werden. Als drittes Kriterium Steconnis für Translation, der *mediation*, werden Elemente bezeichnet, die gewissermaßen eine vermittelnde Position zwischen Ausgangs- und Zieltext einnehmen. Die Zeichen des Zieltextes müssen als sogenannte *interpretants* des Ausgangstext fungieren und auch identifiziert werden (vgl. 2004:482). Von diesen *interpretants* spricht – wie in Kapitel 3 und in diesem Abschnitt bereits erwähnt wurde – auch Venuti. Diese können sowohl formeller – auf semantische Äquivalenz bezogen – als auch thematischer Natur sein – die unabhängige Interpretation eines Ausgangstextes – und dienen der Vermittlung zwischen Ausgangs- und Zieltext in Form eines hermeneutischen, interpretativen Verhältnisses (vgl. 2012/2007:94). Dieser Vermittlungsvorgang zwischen dem Roman und dem Film als hermeneutischer, interpretativer Prozess über Mediengrenzen hinweg wird durch das Verhältnis zwischen Betty Jo und Mary-Lou deutlich.

5.2.2 Mikroebene

Auf der Mikroebene sollen nun die intermodalen Aspekte untersucht werden, die im Transfer der Betty Jo im Roman auf Mary-Lou im Film beteiligt sind. Wie bereits erwähnt wurde, steht im Roman der schriftliche Modus im Vordergrund. Über diesen werden sowohl Aussagen und Handlungen, aber auch Aussehen, Auftreten und der Charakter der Betty Jo transportiert. Im Film verteilen sich all diese Aspekte auf mehrere Kanäle und Modi. Im Rahmen dieser Masterarbeit soll zunächst zwischen den Modi des Sprechtextes, des Tons (Hintergrundmusik, Stimme) sowie des Bildes (in Hinblick auf Kulisse sowie Kameraführung und Aussehen des Charakters) unterschieden werden. Auf diesen Ebenen soll im folgenden Abschnitt untersucht werden, wie einzelne Aspekte des Charakters von Betty Jo vom schriftlichen Modus übersetzt werden. In diesem Kontext sollen auch die in Kapitel 3 dargestellten Aspekte zur Medienspezifik wiederaufgegriffen werden und mit den hier angestellten Überlegungen in Verbindung gebracht werden.

Als Beispiel dieser intermodalen Translation soll das erste Auftreten von Betty Jo im Roman und Mary-Lou im Film dienen, da dieses Ereignis in beiden Produkten ein vergleichbares Schema bietet. Newton trifft Betty Jo im Aufzug eines Bürogebäudes in Kentucky, wo er aufgrund der starken Fliehkräfte, an die sein Körper nicht gewöhnt ist, ohnmächtig wird. Er erwacht in einem Büroraum, in den Betty Jo ihn getragen hat, die sich nun um ihn sorgt. Sie will einen Arzt rufen, was er vehement ablehnt. Er bittet sie stattdessen, ihm aus seinem Hotelzimmer seine Aktentasche mit Medizin zu holen, was sie auch tut. Das Kapitel endet damit, dass die beiden in einem Taxi sitzen und Betty Jo Newton fragt, wohin er fahren möchte, wo er wohne, worauf er keine Antwort weiß (vgl. Tevis 2016/1963:43–47).

Im Film trifft Newton Mary-Lou, als er in einem Hotel in New Mexico einchecken will, in dem sie als Zimmermädchen arbeitet. Sie bringt ihn mit dem handbetriebenen Aufzug in den fünften Stock, auf dem sich sein Zimmer befindet. Newton bricht wie im Roman im Aufzug zusammen. Mary-Lou, panisch und ängstlich, trägt den schwächlichen Newton auf sein Zimmer, legt ihn auf das Bett. Sie will einen Arzt rufen, Newton lehnt ab und übergibt sich, während er die ganze Zeit seinen Aktenkoffer umklammert hält. Mary-Lou geht ins Badezimmer um Handtücher zu holen und beginnt, sich um ihn zu kümmern. Es folgt eine Szene, die einen Ortssprung zu Nathan Bryce vornimmt. Im Kontext dieser Analyse erscheint sie eher irrelevant,

doch das Bild springt immer wieder zwischen Bryce, der mit verschiedenen seiner Studentinnen schläft und Newton auf seinem Hotelbett, der Bryce auf irgendeine telepathische Weise zu hören scheint. Er bittet Mary-Lou, die anscheinend auf einem Stuhl neben seinem Bett eingeschlafen ist, während er sich ausruhte, um etwas zu trinken. Sie denkt, er meine Alkohol und wundert sich, ob er in seinem Zustand schon trinken sollte, schlägt ihm aber einen Gin and Tonic vor. Sie fragt ihn, ob sie ihm Medizin besorgen solle, aber Newton will nur Wasser. Er stellt sich ihr als Sussex vor – der Deckname, den er für seine Geschäfte benutzt. Mary-Lou fragt, ob sie gehen dürfe, da sie noch Dinge zu erledigen habe, verspricht aber, in einer Weile wieder nach ihm zu sehen. Die nächste Szene zeigt die beiden etwas später am Abend. Mary-Lou liegt in einem schönen Kleid auf den Ellenbogen gestützt etwas verführerisch neben Newton auf dem Bett, trinkt Gin und scheint ihm leicht angeheitert ihre Lebensgeschichte zu erzählen (vgl. TMWFTE 1976:00:24:34–00:31:33).

Zur Strukturierung der Auseinandersetzung mit diesem Beispiel erscheint es sinnvoll, auf die einzelnen bereits beschriebenen Modi des Mediums Film einzugehen und anhand ihrer jeweiligen Darstellung im Roman deren Übersetzung in den Film zu beschreiben. Die Tatsache, dass der Rahmen, in dem Newton zum ersten Mal auf die weiblichen Hauptcharaktere trifft, in Roman und Film unterschiedlich ist, erscheint in Hinblick auf die modale Analyse des Charakters Betty Jo beziehungsweise Mary-Lou weniger relevant. Anzumerken ist dennoch, dass dieser Aspekt vermutlich auf medien-spezifische Konventionen zurückzuführen ist, wie etwa die beschränkte Zeit im Film im Gegensatz zu anderen Erzähl- und Raffungsmethoden im Roman, wodurch einzelne Szenen und inhaltliche Stränge bei einer Verfilmung wegfallen. Diese Kondensation von Handlung und Charakteren bedingt durch den Wechsel von *telling* zu *showing*, die in Kapitel 3 bereits angesprochen wurde, wird etwa auch von Linda Hutcheon angeführt (vgl. 2006:44f.). So kommt es schließlich dazu, dass einzelne inhaltliche Punkte zusammenfallen, wegfallen oder vereinfacht werden. Newton trifft Mary-Lou im Film nicht auf seinem Weg zu einem Meeting wie im Roman, sondern schon im Hotel, da es vermutlich günstiger erschien, Newtons Aufenthalt im Hotel mit der Begegnung mit Mary-Lou zu verbinden.

Hinsichtlich des Sprechtextes lässt sich feststellen, dass wenig von Betty Jos Sprechtext in dieser ihrer ersten Szene auch im Film von Mary-Lou verwendet wird. Auch dies ist wohl auf das leicht unterschiedliche Setting zurückzuführen, in dem Newton und die Protagonistin sich kennenlernen. Auch Betty Jos und Mary-Lous

Handlungen weichen leicht voneinander ab – Betty Jo etwa holt Newtons Aktenkoffer aus seinem Hotelzimmer, während Mary-Lou ihn mit Wasser versorgt und an seiner Seite sitzt. Charakteristisch für die Figur der Betty Jo beziehungsweise Mary-Lou ist hingegen die Anrede Newtons mit „mister“, die sich sowohl in Roman als auch Film über die Szene hinweg immer wieder findet – so auch im allerersten Satz, den sie zu ihm sagt, als er nach seinem Zusammenbruch im Aufzug wieder zu sich kommt. Im Roman lautet dieser: „You all right, mister?“ (Tevis 2016/1963:44), während Mary-Lou im Film, besorgt über Newton gebeugt, sagt: „Mister! Mister! Mister, are you okay?“ (TMWFTE 1976:00:26:53–00:26:59). Auch Betty Jos Vorliebe für Gin wird auf Mary-Lou übertragen. Im Roman wird diese in Zusammenhang mit Betty Jos Atem erwähnt, wegen dem sie befürchtet, von den Empfangsleuten im schicken Hotel nicht eingelassen zu werden (vgl. Tevis 2016/1963:46). Im Film interpretiert Mary-Lou Newtons Bitte um etwas zu trinken als Aufforderung, ihm einen Gin and Tonic zu mischen, und der Gedanke an das Getränk bringt sie ins Schwärmen, bis Newton meint, er wolle nur Wasser:

Newton: Do you think I could have something to drink?

Mary-Lou: Are you sure you should drink?

Newton: I'd like a glass of ...

Mary-Lou: ... gin? A nice gin and tonic, with four cubes of ice and a slice of lime.

Mmh. How does that sound, mister?

Newton: Just a glass of water. (TMWFTE 1976:00:29:22–00:29:47)

Wie bereits erwähnt wurde, würde eine Textanalyse im Sinne einer Gegenüberstellung von Roman- und Filmdialog aufgrund der medienspezifischen Konventionen und verschiedenen involvierten Modi im Falle einer intermedialen und -modalen Translation wenig sinnvoll erscheinen. Wie festgestellt werden kann, können jedoch anhand des Sprechtextes der Figur in Roman und Film durchaus Elemente – im Sinne von Venutis *interpretants* – identifiziert werden, die das hermeneutische, translatorische Verhältnis zwischen den beiden Werken verdeutlichen.

Ebenso kann auf der Ebene des Tons die Stimme der Mary-Lou als *interpretant* gesehen werden. Betty Jos Stimme oder Stimmlage werden in der Szene im Roman immer wieder erwähnt. So werden Informationen über ihre Sprech- und Gefühlslage geliefert: „I been trying to get you a doctor for five minutes.' Her voice was

hoarse and she looked frightened. „I already called three and they’re not in.“ (Tervis 2016/1963:45). Als sie sich etwas beruhigt, wird auch ihre Stimme sanfter:

Somehow, his being sick seemed to calm her. Perhaps it was the recognizable humanness of the act. Her voice was more easy. „Can I help?“ she said. „Is there something I can do to help?“ [...] Suddenly her voice got light, as though she had been near hysteria and had just drawn back from it.“ (2016/1963:45).

Diese Schwankungen in der Stimme, bedingt durch Aufregung und schließlich Beruhigung, werden auch in der Figur der Mary-Lou transportiert, deren Stimme schrill, aufgeregt und besorgt klingt, als sie Newton aus dem Aufzug zieht und in sein Zimmer trägt, keuchend vor Anspannung und Aufregung (vgl. TMWFTE 1976:00:25:32–00:26:40). Als dieser wieder zu sich kommt, beruhigt sich ihre Stimme jedoch wieder (TMWFTE 1976:00:27:03–00:27:06). Ebenso kann im Medium Film das Element der Hintergrundmusik als wichtiges Mittel dienen, um Stimmungen wie etwa Anspannung, aber auch Informationen zu vermitteln. Auch wenn Nicolas Roeg sich in dieser Szene dem Modus der Hintergrundmusik verhältnismäßig wenig bedient, läuft etwa im Empfangssaal des Hotels, in das Newton eincheckt und als er Mary-Lou das erste Mal begegnet, im Hintergrund ein heiter-entspanntes Countrylied (vgl. TMWFTE 1976:00:24:34–00:25:10). Die Musik transportiert hier einerseits eine lockere, entspannte Stimmung, die sich auch in Mary-Lous freundlicher Mimik und Körperhaltung widerspiegelt – wie etwa in ihrem wippend-leichten Gang, als sie Newtons Koffer zum Aufzug trägt. Darüber hinaus verdeutlicht das Genre der Countrymusik aber auch den Ort, an dem die Szene spielt: das rurale New Mexico.

Und auch der Modus Bild dient im Medium Film als wichtiger Bereich zur Interpretation verschiedenster Elemente des schriftlichen Modus im Roman. Auch hinsichtlich der Beschreibung des Charakters der Betty Jo und der Darstellung der Mary-Lou können in *The Man Who Fell to Earth* visuelle *interpretants* hervorgehoben werden, die den Charakter unterstützen und vermitteln. Das Verharren der Kamera auf Mary-Lou etwa, als diese das erste Mal ins Bild kommt, bis sie den Koffer zum Aufzug trägt (vgl. 1976:00:24:45–00:24:57), verdeutlicht, dass sie von nun an ein wichtiger Charakter in dieser Szene, aber auch im weiteren Film sein wird. Ebenso wurde bereits ihre Körpersprache angesprochen, die über die gesamte Szene etwas Liebevolleres, Freundliches, Warmes ausstrahlt, wie auch Betty Jo im Roman, die etwa

als gute Pflegerin beschrieben wird (vgl. Tevis 2016/1963:50), ihre Stimme als „amiable and throaty“ (1967/2016:63).

Wie sich zeigt, kann anhand verschiedener medialer Aspekte auf der Makroebene sowie modaler Aspekte auf der Mikroebene ein Transferverhältnis zwischen den Figuren der Betty Jo sowie der Mary-Lou beschrieben werden. Die Abweichungen im Aussehen der Protagonistin können, wie bereits erwähnt wurde, sowohl durch Medien- und Genrekonventionen erklärt werden, aber ebenso durch das Konzept eines hermeneutischen, interpretativen Translationsvorganges, das Venuti beschreibt.

5.3 Beispiel 2 – Transfer einer Szene: Ende

Als zweites Beispiel zur Untersuchung des intermedialen und -modalen Transfers im Falle der Verfilmung von *The Man Who Fell to Earth* dienen die Schlussszenen in Roman und Film. Für den Roman stellt diesen Teil das letzte Kapitel dar, für den Film der Teil ab 02:05:51 bis zum Abspann. Wie bereits im vorigen Unterkapitel soll auch hier zwischen intermedialer und intermodaler Translation unterschieden werden. So sollen erneut auf der Makroebene der mediale Transfer betrachtet werden, etwa hinsichtlich inhaltlicher Darstellung und etwaiger medienbedingter Differenzen, sowie auf der Mikroebene der modale Transfer, der anhand der verschiedenen involvierten Modi und der Übertragung des Romans in diese ergründet werden soll. Anders als im vorigen Unterkapitel liegt der Fokus nun jedoch weniger auf einer Figur und deren Darstellung und Übertragung, sondern auf diversen Aspekten, welche die Geschichte erzählen. So steht vor allem die Frage im Vordergrund, was in Roman und Film jeweils erzählt wird, aber auch wie Gefühle und Stimmungen transportiert werden.

Das letzte Kapitel im Roman schildert zunächst, wie Nathan Bryce – sieben Monate nachdem Newton freigelassen wurde und in einem Fernsehinterview verkündete, sein Raketenprojekt aufzugeben und sich zurückzuziehen – in einer Drogerie einen Tonträger mit dem Titel *Poems From Outer Space* von einem sogenannten „Visitor“ findet, der sein Interesse weckt. Nach kurzem Durchhören stellt er fest, dass es sich bei dem Sänger der merkwürdigen, unmelodischen Lieder in einer unbekannten, außerirdisch anmutenden Sprache nur um Newton handeln kann. Ein Mitarbeiter der kleinen Aufnahmefirma, die Bryce daraufhin auf der Suche nach Informationen aufsucht, erklärt ihm, die Musik stamme von einem sogenannten Tom, der meistens in einer alten Bar namens *The Key and Chain* zu finden sei. Bryce sucht die Bar auf und

trifft dort tatsächlich auf Newton, der – gebrechlich, blind und isoliert wirkend, einen Fedorahut und eine dunkle Sonnenbrille tragend – von einer Pflegerin begleitet wird, eine Flasche Gin mit Angosturabitter an seinen Tisch gestellt bekommt und sich dort täglich zu betrinken scheint. Bryce, der Newton zunächst von Weitem beobachtet, fasst schließlich Mut und geht zu ihm hinüber. Newton wirkt wenig überrascht, ihn hier anzutreffen. Er erklärt Bryce, dass der Tonträger keineswegs Gedichte aus Anthea enthalte, sondern einen Brief an seine Frau und sein Volk darstellen solle, den er aufgenommen habe in der Hoffnung, er würde im Radio gespielt werden und so seinen Heimatplaneten erreichen. Als Newton Bryce fragt, was er von ihm wolle, antwortet dieser, er wolle, dass er die Welt rettet. Newton, der schon ziemlich betrunken zu sein scheint, erklärt daraufhin auf wirre Weise einem Kellner, der ihn „Dad“ nennt, er sei ein Außerirdischer, der auf die Erde gekommen sei, um diese zu retten. Der Kellner reagiert etwas belustigt, scheint ihn nicht ernst zu nehmen. Newton fragt Bryce daraufhin nach Betty Jo. Bryce versichert ihm beiläufig, es gehe ihr gut, drängt aber abermals auf seinen Wunsch, Newton solle die Welt retten, was dieser aber ablehnt. Die beiden trinken und sinnieren über den Zustand der Welt, eine betrübte Stimmung kommt auf. Bryce erklärt schließlich, dass er und Betty Jo nun ein Paar seien und zusammen lebten. Newton scheint sich – auf seine eigene Art – für die beiden zu freuen und meint, sie sollen heiraten, bietet Bryce Geld für die Flitterwochen an. Dieser winkt ab, meint aber, er könne das Geld dennoch gebrauchen. Newton schreibt ihm schließlich einen Scheck über eine Million Dollar und Bryce meint, davon würden er und Betty Jo nach Tahiti ziehen. Als sie sich verabschieden wirkt Newton gebrochen, betrunken und traurig. Er kippt vornüber und beginnt zu schluchzen. Als Bryce ihn in den Arm nimmt um ihn zu trösten, meint der Kellner, Newton brauche wohl Hilfe, was Bryce bejaht, und der Roman endet (vgl. 2016/1963:175–185).

Im Film sieht man zunächst Mary-Lou und Bryce, der ein Weihnachtsmannkostüm trägt, offensichtlich Jahre später zur Weihnachtszeit in einem Lebensmittelladen. Mary-Lou kauft eine Flasche Alkohol, die sie selbst bezahlt, und gibt ein großzügiges Trinkgeld. Arm in Arm gehen sie nach Hause, wo Mary-Lou ihnen Drinks zubereitet und in melancholischer Stimmung meint, sie würde über Weihnachten gerne verreisen, irgendwohin wo es warm sei. Später sieht man Bryce durch einen Plattenladen streifen. Er findet eine Platte von „The Visitor“ und hört sie sich an. Nach einem Schnitt sieht man ihn auf der Dachterrasse einer Bar, wo er Newton findet, der

– anders als er selbst – nicht gealtert zu sein scheint. Bryce setzt sich zu ihm und wie im Roman unterhalten sie sich über die Platte und Mary-Lou. Auf die Frage, ob er Kontakt zu ihr habe, antwortet Bryce jedoch bloß knapp: „Not much“ (TMWFTE 1976:02:10:42–02:10:44). Auch die Frage, ob er Geld brauche, verneint er, woraufhin Newton aber meint, er solle es ihm wissen lassen, falls er doch welches brauche. Newton wirkt gebrochen und betrunken. Ihm fällt ein Glas herunter, und ein Kellner meint, er habe wohl genug gehabt, und Bryce stimmt ihm zu. Newton beugt sich vorneüber und der Abspann beginnt (vgl. 1976:02:05:51–02:12:00).

5.3.1 Makroebene

Auf der inhaltlichen Ebene lassen sich hier im Vergleich zwischen Roman und Film viele Parallelen ziehen. Eine nennenswerte Abweichung von den Schilderungen im Roman stellt etwa der weitaus größere Zeitsprung vom bisherigen Geschehen dar. Während der Roman den zeitlichen Abstand eindeutig als sieben Monate nach Newtons Fernsehinterview definiert und den Zeitpunkt auf Oktober 1990 festlegt (vgl. Tevis 2963:2016:175), scheint im Film weitaus mehr Zeit vergangen zu sein, da Mary-Lou und Nathan Bryce um einiges älter aussehen als zuvor (vgl. TMWFTE 1976:02:05:51–02:06:15). Wie im Roman sind Bryce und Mary-Lou auch im Film ein Paar. Anders als im Roman, in dem Bryce Newton davon erzählt (vgl. Tevis 2016/1963:183), erfährt man im Film davon nicht durch die Unterhaltung zwischen den beiden, sondern gleich zu Beginn des Abschnitts, als man Bryce und Mary-Lou beim Einkaufen und später in ihrer gemeinsamen Wohnung sieht (vgl. TMWFTE 1976:02:05:51–02:08:17). Newton gegenüber erwähnt Bryce diese Tatsache nicht, vermutlich weil er weiß, dass dieser und Mary-Lou früher ein Verhältnis miteinander hatten – ein Handlungselement, das im Roman – wie bereits erwähnt wurde – fehlt. Wie im Roman findet Bryce auch im Film Newtons Brief an seinen Heimatplaneten in Form von Musik und macht den Außerirdischen anscheinend so ausfindig. Ebenso endet der Film wie der Roman mit der Wiedervereinigung von Bryce und Newton in einer Bar und einem Gespräch, das Newtons Resignation und Rückzug sämtlicher Ambitionen, nach Anthea zurückzukehren, verdeutlichen soll.

Auch bei der Untersuchung auf der Ebene ganzer Szenen können Steconis Kategorien der *similarity*, *difference* und *mediation* herangezogen werden. Die *simila-*

rity und *difference* äußern sich etwa im Zeitsprung von den Schlussteilen zur vorigen Handlung oder der Tatsache, dass Bryce und Mary-Lou ein Paar sind, Bryce die Beziehung aber Newton gegenüber nicht erwähnt. Wie Steconi anmerkt, ist die Annahme, der Zieltext stelle eine Interpretation des Ausgangstextes dar, eine weitere Grundvoraussetzung, um von einem translatorischen Vorgang zu sprechen: „T-semiosis could not happen if the target sign were not seen as an interpretant of the source sign and, therefore, as ‚saying the same thing‘“ (2004:482). Diese *mediation* zwischen Roman und Film ist wiederum an der inhaltlichen Gesamtheit festzustellen, wird aber nicht zuletzt auch durch die paratextuelle Deklaration des Films als Verfilmung des Romans eindeutig hergestellt.

Ebenso kann Venutis Sicht auf den Adaptationsprozess und die Verwendung von *interpretants* helfen, das Verhältnis zwischen Roman und Film mit seinen Ähnlichkeiten und Unterschieden zu verstehen. Der Einsatz von *interpretants* durch Translatoren und Translatorinnen oder Filmemacher und Filmemacherinnen stellt für ihn das hermeneutische Verhältnis zwischen Ausgangs- und Zielmaterial her, das er als charakteristisch für translatorische oder Adaptationsprozesse sieht (vgl. 2012/2007:89). Diesen De- und Rekontextualisierungsprozess hinsichtlich Sprach-, Kultur-, aber auch Genrekonventionen sieht Venuti ebenso als einen translatorischen (vgl. 2012/2007:92f.). Zur Beschreibung des Verhältnisses von Ähnlichkeit und Unterschied zwischen Roman- und Filminhalt erscheint im Kontext dieses Analysebeispiels Venutis Konzept der *formal interpretants* relevant, welches er folgendermaßen beschreibt:

Formal interpretants may include a relation of equivalence, such as structural correspondence maintained between the adapted materials and the film [...], a particular style, such as a distinctive set of formal features that characterize the work of a director or studio, or a concept of genre that necessitates a manipulation or revision of the adapted materials [...]. (2012/2007:95)

Diese strukturelle Entsprechung kann auf die inhaltliche Parallelität der beiden Ausschnitte angewandt werden, welche sich zwar in einzelnen Details unterscheiden, aber dennoch an wichtigen Stellen wieder zusammenlaufen. Ebenso kann Venutis Aussage zum speziellen Stil eines Filmemachers oder einer Filmemacherin sowie eines Genres an sich Abweichungen vom Ausgangsmaterial – etwa hinsichtlich der vermittelten Stimmung anhand von Musikeinsatz oder Licht – erklären. Wie in Kapitel 4 bereits

erwähnt wurde, war Nicolas Roeg in den 70er-Jahren mit einem speziellen, experimentellen Filmstil bekannt geworden, was einige expressive, fremdartige Elemente im Film rechtfertigt, die im Roman in dieser Form nicht enthalten sind – etwa steife, abgehackte Dialogsequenzen oder den Einsatz von schriller, energischer Musik. Auf diese modalen Aspekte soll im folgenden Abschnitt näher eingegangen werden.

5.3.2 Mikroebene

Wie schon zuvor der Transfer der Protagonistin soll nun auch der Transfer des Endes von Roman zu Film auf der Mikroebene untersucht werden. Ebenso sollen die Kategorien des Sprechtextes, des Tons sowie des Bildes beibehalten werden, um die verschiedenen modalen Transferebenen aufzuzeigen und zu berücksichtigen. Im Bereich des Tons wird vor allem der Aspekt der Hintergrundmusik als Transporteurin von Stimmungen eine große Rolle spielen. Auf der bildlichen Ebene soll der Fokus einerseits auf die Kulisse gelegt werden, andererseits auf die Darstellung der Charaktere, sowohl hinsichtlich ihres Aussehens als auch ihrer Mimik und Gestik.

Wie bereits festgehalten wurde, verlaufen die letzten Szenen in Roman und Film auf verschiedenen Ebenen ziemlich parallel. So finden sich auch hinsichtlich der Dialoge viele Entsprechungen. Das Gespräch von Bryce und Newton in der Bar beispielsweise verläuft in Roman und Film quasi auf die gleiche Weise. Lediglich einzelne Passagen scheinen im Film weniger betont zu werden. Bryces Bitte an Newton, die Welt zu retten, nachdem dieser seine Forschung aufgegeben und komplett dem Alkohol verfallen zu sein scheint, wird im Roman etwa immer wieder aufgegriffen. So lenkt Bryce das Gespräch etwa wieder auf das Thema zurück, nachdem Newton ihn nach Betty Jo gefragt hat:

Then he looked up and smiled at Bryce. „Do you see Betty Jo?” he asked.
That caught him off guard. „Yes ...”
„How is she? How is Betty Jo?”
„She’s all right. She misses you.” And then, „As Mr. Elbert said, „We need saving fast.“ Can you do it?” (Tevis 2016/1963:180)

Im Film wird diese Hoffnung Bryces nicht angesprochen, genau so wenig wie Newtons Ausführungen über die Menschheit: „„Oh yes, I love you, certainly. Some of you. But you’re insects anyway. However, I may be more like you than I am like me.”

He smiled his old, wry smile. „After all, you’re my field of research, you humans. I’ve studied you all my life.”“ (2016/1963:182). Diese Haltung Newtons gegenüber der Spezies, die er so lange studiert hat und die ihm schließlich die Rückkehr in seine Heimat unmöglich gemacht hat, bleibt im Film in Form einer verbalen Äußerung ebenfalls aus. Wie jedoch bereits erwähnt wurde, können im Medium des Films derartige Haltungen und Einstellungen etwa durch andere modale Elemente wie etwa die Körpersprache ausgedrückt werden. So könnte auch Newtons leicht genervte Kopfbewegung und Mimik (TMWFTE 1976:02:11:09–02:11:13) gewissermaßen als Aufgriff dieses Motivs und dieser Emotion gesehen werden. Einzelne zentrale Sätze lassen sich jedoch als *interpretants* markieren. „And there’s no chance ...?“ (Tevis 2016/1963:185) beziehungsweise im Film „Is there not a chance then ...?“ (02:11:06–02:11:08) und Newtons Antwort „Of course there’s a chance“ (Tevis 2016/1963:185 bzw. TMWFTE 1976:02:11:10–02:22:12), jeweils platziert gegen Ende der Unterhaltung der beiden Charaktere, aber auch Newtons Frage nach Betty Jo (vgl. Tevis 2016/1963:180) beziehungsweise Mary-Lou (TMWFTE 1976:02:10:38–02:10:40) sowie sein Wunsch, dass sie nicht einsam sei – „It’s a good thing. She won’t be lonely now.“ (Tevis 2016/1963:183) beziehungsweise „I don’t want her to get lonely.“ (TMWFTE 1976:02:10:46–02:10:49) –, aber auch die letzten Sätze in Roman und Film, der Kommentar des Kellners zu Newtons Alkoholisierungsgrades und Bryces Zustimmung, die ebenso auf Newtons gescheiterte Existenz übertragen werden können – „I’m afraid that fellow needs help.’ ,Yes,’ Bryce said. ,Yes, I guess he does.”“ (Tevis 2016/1963:185) und „,,I think maybe Mr. Newton has had enough, don’t you?’ – ,I think maybe he has.”“ (TMWFTE 1976:02:11:40–02:11:47) – stellen im Textverhältnis von Roman und Film Transferelemente auf der Ebene des Sprechtextes dar.

Auf dem Modus des Tons kommt in diesen letzten Szenen des Films vor allem viel Hintergrundmusik zum Einsatz, die Stimmungen in den jeweiligen Sequenzen trägt und transportiert, aber auch Hintergrundinformationen liefern kann, die im Roman schriftlich beschrieben werden. So dient etwa das Weihnachtslied *Stille Nacht*, das in der Szene im Hintergrund läuft, in der Mary-Lou und Nathan Bryce im Supermarkt einkaufen, der Klarstellung, dass es die Szene zur Weihnachtszeit spielen muss – wie auch das Weihnachtsmannkostüm, das Bryce trägt, auch wenn der Grund dafür unklar ist (vgl. TMWFTE 1976:02:05:51–02:07:03). In der darauffolgenden Szene, als Mary-Lou und Bryce zu Hause sind, läuft im Hintergrund der Song *True Love* von Bing Cosby und Grace Kelly (1959). Der Einsatz dieses Liedes, dessen Text von ei-

nem Paar erzählt, dessen Schutzengel nichts mehr zu tun hat, außer ihnen ewige Liebe zu geben, verdeutlicht – falls ihr Arm-in-Arm-Gehen in der vorigen Szene das noch nicht eindeutig gemacht haben sollte –, dass die beiden nun ein Paar sind und in einer Art gemütlichen Sicherheit zusammenleben. Im Roman muss diese Tatsache aufgrund der modalen Beschränktheit des Mediums als Hintergrundinformation explizit erwähnt werden (vgl. Tevis 2016/1963:175). Ebenfalls erwähnenswert erscheint in diesem Kontext die getragene Hintergrundmusik, die während der Unterhaltung zwischen Bryce und Newton auf der Dachterrasse der Bar läuft und deren Einsatz – als Bryce Newton auf der Terrasse findet und sich zu ihm setzt – die konventionellen Hintergrundgeräusche wie etwa Taubengurren, Stimmengewirr und entfernten Straßenlärm zu übertönen beginnt und schließlich in den Abspann des Films übergeht (vgl. TMWFTE 1976:02:09:50–02:13:00). Sie vermittelt eine Art Melancholie, aber auch Harmonie, die das Ende der Geschichte auszeichnen.

Zuletzt lassen sich auch auf dem visuellen Kanal einige Transferelemente hervorheben. Newtons Kleidung etwa, die dunkle Sonnenbrille und der Fedorahut, die im Roman nebenbei erwähnt werden (vgl. Tevis 2016/1963:177), stechen in der letzten Szene auf der Dachterrasse stark ins Auge (vgl. TMWFTE 1976:02:09:50–02:11:55). Auf dem Modus des Bildes werden aber auch im Medium des Films Mimik und Gestik der Charaktere dargestellt, die im letzten, sehr ausdrucksstarken Kapitel des Romans genau beschrieben wird. Das fremdartige Lächeln Newtons, das im Roman immer wieder erwähnt und etwa als „hardly a human smile at all“ (Tevis 2016/1963:179) oder „unearthly“ (vgl. 2016/1963:181) beschrieben wird, scheint durch David Bowies schiefes, etwas steifes Grinsen ausdrucksstark dargestellt (vgl. TMWFTE 1976:02:10:00). Aber auch die bereits erwähnte Reaktion Newtons aufs Bryces vage Frage, die nach einer Möglichkeit auf Rettung der Erde oder auch Newtons Heimkehr gedeutet werden könnte, vermittelt eine resignierte Stimmung, die beim Lesen des Romans aufkommt. Mimik beziehungsweise der bildliche Modus kann aber ebenso verwendet werden, um Informationen zu transportieren, die im Roman schriftlich beschrieben werden. So bleibt etwa die Darstellung von Newtons Musik, auf die Bryce durch Zufall stößt, im Film völlig aus, während sie im Roman recht detailreich als „sad, liquid, long-vowelled, rising and falling strangely in pitch, completely unintelligible“ (2016/1963:176) beschrieben wird. Die Fremdartigkeit der Musik und außerirdischen Sprache, aber auch Bryces Erkenntnis, dass es sich hierbei um Newton handelt, wird – anders als im Roman – sozusagen nicht ausbuchstabiert, son-

dern subtiler durch Bryces erstaunten Gesichtsausdruck vermittelt (vgl. TMWFTE 1976:02:09:11–02:09:20).

Es zeigt sich also, dass Elemente aus dem Roman vom schriftlichen Modus auf verschiedene Modi im Film übertragen werden. Einige Dialogstellen im Roman, die weniger Informationen übermitteln, sondern Stimmungen transportieren sollen, fallen im Film weg, vermutlich weil durch modale Ebenen wie etwa Mimik und Gestik, aber auch Hintergrundmusik solche Aspekte effektiver dargestellt werden können. Auf medialer und modaler Ebene konnten also verschiedene Transferelemente bestimmt und beschrieben werden und auch mit den vorangehend in dieser Masterarbeit beschriebenen wissenschaftlichen Ansätzen aus Translationswissenschaft und Adaptation Studies in Verbindung gesetzt werden.

5.4 Exkurs: *Lazarus* als (post-)translatorisches Phänomen

Als Abschluss des Analyseteils dieser Masterarbeit soll nun in Form eines Exkurses noch eine Auseinandersetzung mit dem Musical *Lazarus* erfolgen. Wie zu Beginn dieses Kapitels bereits erwähnt wurde, ist eine Untersuchung des Musicals auf sämtlichen modalen Dimensionen mangels umfassenden Quellmaterials im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Auf Basis des nach der New Yorker Produktion erschienenen Skripts (2016) sollen in diesem Abschnitt Überlegungen angestellt werden, inwiefern das Musical ebenso in eine translatorische Beziehung zum Roman und Film *The Man Who Fell to Earth* gestellt werden kann. Dargestellt werden soll dies anhand der Protagonistin Elly, der Weiterdichtung beziehungsweise des Transfers der Handlung von Roman und Film, der diversen intertextuellen Bezüge als Transferprozesse sowie des Transfers von Bowies Songs in das Musical. Zur theoretischen Kontextualisierung dieser Überlegungen sollen abermals Jakobsons, Tourys und Kaindls Translationstypologien in Verbindung mit Wolfs und Rajewskys Intermedialitätskategorien herangezogen werden, darüber hinaus aber auch etwa Gentzlers Ausführungen zu den Post-Translation Studies, ebenso wie Hutcheons und Venutis Sicht auf Translation und Adaption.

Zur systematischen Erfassung der Natur des Musicals als Adaptation beziehungsweise Weiterführung des Romans und Films erscheint zunächst abermals eine Beschreibung anhand der Translationstypologien von Jakobson, Toury und Kaindl sowie der Intermedialitätskategorien von Wolf und Rajewsky sinnvoll. Das Musical

Lazarus wäre nach Jakobsons Einteilung der Kategorie der intersemiotischen Translation zuzuweisen. Gleichzeitig beinhaltet das Transferverhältnis aber – wie bereits im Kontext der Romanverfilmung erwähnt wurde – ebenfalls eine intralinguale Translationskomponente, die jedoch im Kontext dieser Masterarbeit nicht weiter im Fokus steht (vgl. 2012/1959:127). Je nachdem, ob der Roman oder der Film *The Man Who Fell to Earth* als Ausgangsmaterial für das Musical angesehen wird, wäre im Kontext von Tourys Typologie hinsichtlich des Verhältnisses von Roman und Musical – aber auch der Kombination aus Roman und Film als Ausgangsmaterial – von intersemiotischer Translation zu sprechen (vgl. 1986:1114). Der Transfer erfolgt hier über verschiedene Zeichensysteme hinweg, etwa von einem schriftlichen, verbalen in verschiedene weitere Modi innerhalb des multimodalen Mediums Musical. Das Verhältnis zwischen Film und Musical könnte jedoch auch teils als intrasystemische und intrasemiotische Translation interpretiert werden. Bei beiden handelt es sich um darstellende Medien, innerhalb derer ähnliche modale Ebenen bedient werden. Nach Kaindls medialer und modaler Unterteilung würde es sich schließlich auf der medialen Ebene – aufgrund des Wechsels von Roman beziehungsweise Film zum Medium des Musicals – um intermediale Translation handeln (vgl. 2013:162). Auf der modalen Ebene ließe sich einerseits unter Berücksichtigung des Transfers von einem modal beschränkteren Medium wie dem Roman auf ein multimodales Medium wie das Musical von intermodaler Translation sprechen. Andererseits könnte die Transferbeziehung zwischen Film und Musical in Hinsicht auf manche modalen Ebenen, die sowohl im Film als auch im Musical vertreten sind, aber auch als intramodal bezeichnet werden (vgl. 2013:161f.). Wolfs Kategorien zur näheren Bestimmung der intermedialen Beziehung lassen zunächst als beteiligte Medien neben dem Musical den Film und den Roman festlegen. Wie bereits im Falle der Verfilmung ist eine Mediendominanz auch für das multimodale Musical nicht klar zu bestimmen. Hinsichtlich der Quantität der Intermedialität lassen sich die Modi Sprechtext, Hintergrundgeräusche, Musik beziehungsweise Gesang, Bühnenbild, Kostüm sowie Körpersprache festhalten, die über das Werk verteilt mit unterschiedlicher Dominanz auftreten. Die Genese der Intermedialität ist hinsichtlich des Transfers des Films oder Romans beziehungsweise der Weiterdichtung der Geschichte als sekundär einzustufen. Unter Berücksichtigung des Transfers von Bowies Darstellung und Interpretation von Thomas Jerome Newton sowie seiner eigenen Musik in das Musical ließe sich zumindest in manchen Aspekten auch von primärer Intermedialität sprechen. Hinsichtlich der Qualität ist schließlich

die Kategorie der direkten Intermedialität hervorzuheben, die sich anhand der mehreren, parallelen modalen Ebenen innerhalb des Mediums Musical äußert (vgl. Wolf 2004:107f.). Rajewskys Phänomen der Medienkombination, die sich – ähnlich wie nach Wolfs Typologie – in verschiedenen Ausprägungen äußern kann, lässt sich ebenfalls anwenden, um die modale Vielschichtigkeit des Mediums Musical zu erfassen (vgl. 2002:15f.). Auch ihre Kategorie des Medienwechsels findet sich in Form der Transferbeziehung zwischen Roman und Film zum Musical, wo der Begriff der Intermedialität „zu einem produktionsästhetisch orientierten, genetischen Begriff“ wird (2002:16). Etwa die Einflechtung von Bowies Songs in das Musical als Einzelreferenzen lässt sich unter Rajewskys Kategorie der intermedialen Bezüge begreifen, unter die Referenzen auf andere Medien als System fallen (vgl. 2002:16f.). Wie aber bereits in Kapitel 1 erwähnt wurde, erscheint im Kontext des Musicals *Lazarus* vor allem Rajewskys Begriff der Transmedialität sehr relevant, unter die sie sogenannte „Wanderphänomene“ stellt:

[...] wie z. B. das Auftreten desselben Stoffes oder die Umsetzung einer bestimmten Ästhetik bzw. eines bestimmten Diskurstyps in verschiedenen Medien, ohne dass hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist oder für die Bedeutungskonstitution des jeweiligen Medienprodukts relevant würde. (2002:12f.)

Die Gesamtbeziehung von Roman, Film und Musical kann durchaus als Transfer und auch Weiterverarbeitung desselben Stoffes über verschiedene Medien hinweg angesehen werden. Ebenso erscheint die eindeutige Bestimmung des kontaktgebenden Mediums – Roman oder Film – im Falle von *Lazarus* schwierig.

Anhand der weiblichen Hauptfigur, Elly, lässt sich erneut eine Transferbeziehung zu den Figuren der Betty Jo beziehungsweise Mary-Lou herstellen, mit ihren Ähnlichkeiten und Unterschieden, vermittelt durch den Prozess der intermedialen und intermodalen Translation. Wie auch Betty Jo und Mary-Lou erfüllt Elly in erster Linie eine Rolle als Newtons Haushälterin und Pflegerin. Die Figuren aus Roman und Film werden direkt referenziert, etwa als Elly in Newtons Wohnung alte Kleidung von Mary-Lou findet (vgl. Bowie & Walsh 2016:18f.), in die sie später auch selbst schlüpft (vgl. 2016:31). In der Figur der Elly vollzieht sich aber auch ein Transfer anderer Elemente. Beispielsweise vereint ihr Charakter auch die intertextuelle Referenz auf Emma Lazarus, die in Kapitel 4 bereits angesprochen wurde, und ihr Gedicht über die

Freiheitsstatue, *The New Colossus* (2016/1883), in Form einer gewissermaßen intermodalen Translation des Gedichtes auf einer performativen Ebene.

Ein weiterer Bereich, auf dem sich translatorische Transferelemente im Musical feststellen lassen, ist jener der intertextuellen Bezüge. Emma Lazarus' Gedicht etwa wird einerseits auf den Charakter der Elly übertragen, da es – wie in Kapitel 4 bereits angemerkt wurde – eine Art Inspiration für die Figur darstellt, wie auch Enda Walsh erklärt (vgl. 2016:viii). Andererseits kann aber auch der Titel des Musicals selbst als Referenz auf die Dichterin gesehen werden. Der Titel verdeutlicht jedoch auch noch eine weitere intertextuelle Referenz, die sich auch im Inhalt des Musicals zeigt: die Lazarus-Erzählung aus dem Johannesevangelium. Diese beiden Referenzen werden verstärkt und abermals thematisiert durch den Song *Lazarus* (2016), der die erste Szene des Musicals beendet. Der Song vereint diverse intertextuelle Beziehungen des Musicals. Etwa erneut anhand seines Titels kann der Bezug auf die Lazarus-Erzählung hergestellt werden, aber auch im Songtext kann eine Verbindung zu sowohl *The New Colossus* als auch *The Man Who Fell to Earth* hergestellt werden:

By the time I got to New York
I was living like a king.
Then I used up all my money.
I was looking for your ass. (Bowie 2016)

Diese Textstelle kann als Zusammenfassung der Zeitspanne zwischen dem Ende von *The Man Who Fell to Earth* und dem Musical gesehen werden, in der Newton in New York ohne Mary-Lou und ohne Hoffnung auf eine Rückkehr nach Anthea, als gescheiterter Unternehmer und weltbekannter Außerirdischer auf der Erde nichts weiter bleibt, als betrunken in den Tag hineinzuleben. Hinsichtlich *The New Colossus* kann die Stelle in Beziehung zu der Aufforderung der Freiheitsstatue gesetzt werden, ihr die Heimatlosen, die „huddled masses yearning to breathe free“ zu schicken (Lazarus 2016/1883:65). Diese drei Werke und Texte können so in ein interpretatives, translatorisches Verhältnis zueinander gestellt werden. Aber auch Bowies weitere Songs, die im Musical Platz finden, stellen intertextuelle Referenzen und translatorische Elemente und Ausgangsmaterial des Musicals dar. Durch ihre Platzierung an den jeweiligen Handlungsstellen erfahren sie eine Rekontextualisierung, werden interpretiert, um die Handlung des Musicals zu unterstützen, erhalten weitere modale Ebenen, wie etwa eine visuelle, und werden somit ebenfalls auf intermodale Weise in das Musical über-

setzt. *Life on Mars?* (1971) etwa, das die Figur des Mädchens singt, als Newton und sie sich über seine Möglichkeit, die Erde zu verlassen, unterhalten, kann als Beispiel dieses Mechanismus herangezogen werden. Die Rakete, die sie bauen, scheint eher symbolischer Natur zu sein, sodass es scheinbar eher um das Konzept des Selbstmordes vermittelt werden soll. Newton wirkt unsicher, was nach seinem „Aufbruch“ mit ihm geschehen wird, will aber nicht mehr alleine auf dieser Welt bleiben, die ihm Angst macht. Er liegt in der auf dem Boden aufgezeichneten Rakete und das Mädchen singt (vgl. Bowie & Walsh 2016:45ff.). Der Song, dessen Text von der Absurdität und dem Verfall der Menschheit erzählt, wird so zum Ausdruck für Newtons Wunsch, die Erde zu verlassen beziehungsweise zu sterben. Die Performance erhält in diesem Fall zusätzlich eine visuelle Komponente – Newton, der in der Rakete liegt und das Mädchen, das ihn begleitet –, trägt zur Bedeutung der Szene bei und erfährt somit ebenso eine Rekontextualisierung in diesem Transferprozess.

Eine translationswissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Musical *Lazarus* wirft erneut die Frage auf, ob etwa Weiterdichtung als Translation angesehen werden kann. In diesem Punkt scheint die gesamte vorangehende Debatte zur Unterscheidung zwischen Translation und Adaptation zu münden. Wie in Kapitel 1, 2 und 3 dieser Masterarbeit bereits argumentiert wurde, erscheint eine strikte Trennung der Konzepte der Translation, Adaptation und etwa auch Intertextualität wenig sinnvoll. So spricht sich etwa auch Gentzler für eine Auffassung von Translation aus, die sämtliche Form von Kommunikation miteinschließt, auch *Rewritings* und jene translatorische Elemente, die sich in den verschiedensten Formen von Textverhältnissen finden (vgl. 2017:5). Das kommunikative, interpretative Verhältnis zwischen zwei Texten, sei es über Sprach-, Medien- oder Modusgrenzen hinweg – egal mit welchem Grad an „Äquivalenz“ zwischen den beiden Produkten – stellt den Gegenstand der Disziplinen der Translationswissenschaft und Adaptation Studies und auch dieser Masterarbeit dar. Auch Linda Hutcheon erweitert ihre Auffassung von Adaptation als Transkodierungsprozess, der „recreations, remakes, remediations, revisions, parodies, reinventions, reinterpretations, expansions, and extensions“ (2006:181) miteinschließt. Diese Elemente eignen sich als ausgezeichnete Beschreibung für das Verhältnis von *Lazarus* zu *The Man Who Fell to Earth*. Das Musical stellt eine Fortführung, ein Weiterdenken der Geschichte von Roman und Film dar. Der Charakter des Thomas Jerome Newton, aber auch Spuren anderer Charaktere, wie etwa Betty Jo und Mary-Lou in Form von Elly, werden in einen neuen Kontext übertragen und ergeben – vermischt mit weiteren

translatorischen Elementen in Form von intertextuellen Einflüssen wie David Bowies Musik, der Lazarus-Erzählung oder Emma Lazarus' Gedicht *The New Colossus* – ein neues translatorisches Produkt. Aber auch die inhaltlichen Referenzen und Verarbeitungen der Handlung von Film und Roman stellen ein translatorisches Verhältnis zwischen dem Analysematerial dieser Masterarbeit her. Gleich zu Beginn des Musicals, in einem Gespräch zwischen Newton und seinem Freund Michael wird etwa Newtons Vorgeschichte erwähnt und somit ein Bezug des Musicals auf Roman und Film verdeutlicht. Auch Mary-Lou wird in dieser Unterhaltung angesprochen, als Michael Newton nach ihr fragt:

MICHAEL. Do you remember the person you were? – your life outside...

NEWTON. That was before.

MICHAEL. And it's gone? All of it?

NEWTON. Of course it's gone.

MICHAEL. But this isn't living for a man like you – eating Lucky Charms, living on gin and fucking Twinkies...

NEWTON. There's nothing of the past. It left. This is now.

MICHAEL. Right. (*Slight pause.*) So you never see her?

NEWTON *doesn't answer.*

Did you hear me, Thomas? Do you ever see Mary-Lou?

(*A slight pause.*)

NEWTON. Only in my head. (Bowie & Walsh 2016:6)

Die Frage nach Mary-Lou erfolgt auf ähnliche Weise wie Newton es am Ende von Roman und Film Bryce gegenüber tut, und auch Michaels fast flehendes Fragen nach Newtons früherem Leben und Newtons resigniertes Ausharren und alkoholisierten Zustand erinnern stark an die Unterhaltung zwischen Bryce und Newton in der Bar und stellen somit Anknüpfungselemente dar. Darüber hinaus können sie als translatorische Elemente angesehen werden – ganz im Sinne von etwa Gentzlers Konzeption der Post-Translation Studies als inklusiver Disziplin, die über scharfe Begriffsgrenzen hinweg mit sämtlichen Formen von interpretativen, hermeneutischen, intertextuellen Textbeziehungen beschäftigt.

6 Abschließende Diskussion und Schlussfolgerungen: „trying to turn these old words into something new“

Die vorliegende Masterarbeit befasst sich aus einer translationswissenschaftlichen Perspektive mit intermedialen und -modalen Adaptationsprozessen. Zunächst wurden theoretische Ansätze aus der Translationswissenschaft vorgestellt, die eine Auseinandersetzung mit Transferbeziehungen über Medien- und Modusgrenzen hinweg ermöglichen. Diese wurden ergänzt durch theoretische Konzepte aus den Adaptation Studies. Unter Berücksichtigung der Überlegungen aus beiden Disziplinen erfolgte schließlich in Kapitel 5 die Untersuchung der intermedialen und -modalen Phänomens in Form der Verfilmung von Walter Tevis' Roman *The Man Who Fell to Earth* durch Nicolas Roeg sowie in Form eines Exkurses die Auseinandersetzung mit dem Musical *Lazarus* als weiterer Schritt in der Transferbeziehung. In diesem abschließenden Kapitel soll zunächst ein Rückblick auf die einzelnen Teile der Arbeit sowie eine Rekapitulation der Analyse erfolgen. Die Ergebnisse und Erkenntnisse dieser sollen dargestellt sowie der Kontext zum theoretischen Teil der Arbeit hergestellt werden. Ebenso sollen die Erkenntnisse der gesamten Arbeit zusammengefasst werden, um schließlich eine abschließende Auseinandersetzung mit den zu Beginn dieser Arbeit aufgestellten Forschungsfragen zu ermöglichen.

Der theoretische Teil dieser Masterarbeit ist breit gefächert und kann in drei Blöcke unterteilt werden. Zunächst wurde im theoretischen Rahmen der Arbeit mein poststrukturalistischer, dekonstruktivistischer Standpunkt erläutert sowie die daraus resultierende Sicht auf Text als Bedeutungsträger auf sämtlichen modalen Ebenen. Darüber hinaus diente Kapitel 1 aber auch der Diskussion zentraler Begriffe dieser Arbeit, wie etwa Text, Intertextualität und Signifikation – die ewig fortlaufende Kette von Interpretation von Zeichen, durch die ein neuer Text geschaffen wird, welcher wiederum diesem Interpretationsvorgang unterworfen wird, und die schließlich als Analogie zum Translationsprozess festgelegt wurde. Durch diesen interpretativen Vorgang erhält ein Ausgangstext erst nachträglich seine Bedeutung durch die Rezeption und Umwandlung der Signifikanten in einen neuen Text. Ebenso wurde im Zuge dieses Kapitels festgestellt, dass die Begriffe Translation und Adaptation selbst als der Signifikation unterworfen angesehen werden können, und eine bestimmte Bedeutung nachträglich durch interpretative Vorgänge zugeschrieben bekommen können. Somit

wurde eine essentialistische Sicht auf Translation sowie die Abgrenzung des Begriffes von etwa Adaptation zurückgewiesen und darüber hinaus Fragen zu Begriffen wie Autor- und Autorinnenschaft, Original und Treue aufgeworfen.

In Kapitel 2 erfolgte eine Einbindung dieses Standpunktes in einen translationswissenschaftlichen Rahmen, darüber hinaus aber auch eine Auseinandersetzung mit intermedialen Phänomenen als Gegenstand der Translationswissenschaft. Anhand von Jakobsons (2012/1959), Tourys (1986) und Kaindls (2013) Translationstypologien wurden Transferprozesse über Medien- und Modusgrenzen hinweg kategorisiert. Lefeveres Konzept des *Rewriting* (1992), Steconis Überlegungen zu *Interpretive semiotics* (2004) und allen Translationsverhältnissen zugrundeliegenden Eigenschaften sowie Gentzlers dekonstruktivistischer Ansatz der Post-Translation Studies (2017) dienten schließlich als Basis der Festlegung eines persönlichen, im Rahmen dieser Arbeit relevanten Translationsbegriffes, nach dem ein Ausgangstext mittels Translation Bedeutung in Form einer Interpretation durch den Zieltext erhält, und der etwa auch Verfilmungen oder eine interpretative Weiterverarbeitung wie das Musical *Lazarus* als translatorische Phänomene begreifbar macht. Darüber hinaus dienten die dargestellten Theorien aber auch als methodische Basis für die Analyse in Kapitel 5.

Kapitel 3 befasste sich mit dem Verhältnis der Begriffe Translation und Adaptation zueinander. Etwa anhand von Hutcheons (2006), Raws (2012), Krebs' (2012) oder auch Venutis (2012/2007) Überlegungen wurde die Unterscheidung der beiden Konzepte, etwa auch mittels der Kategorie der Treue oder unter historischen sowie wissenschaftsperspektivischen Sichtpunkten diskutiert und schlussendlich – in Anlehnung an den bereits ausgeführten dekonstruktivistischen Standpunkt dieser Arbeit – angesichts der mangelnden Objektivierbarkeit der beiden Begriffe im Signifikationsprozess als irrelevant befunden. Auch hinsichtlich der Adaptation wurde eine Definition als interpretatives Aufgreifen und Vermitteln des Ausgangsmaterials anhand des Zielproduktes festgelegt, welches über mediale und modale Grenzen hinweg stattfinden kann. Darüber hinaus wurden als Erweiterung der in Kapitel 2 behandelten translationswissenschaftlichen Ansätze theoretische Aspekte zur Intermedialität und Medienspezifik angeführt, die sich bei der Untersuchung von intermedialen und -modalen Translationsbeziehungen als hilfreich erweisen.

Nachdem in Kapitel 4 die Vorstellung des Analysematerials hinsichtlich Entstehungskontext, inhaltlicher Charakteristika sowie Rezeption erfolgte, wurden die vorangehend getroffenen Erkenntnisse auf der theoretischen Ebene in der Analyse in

Kapitel 5 angewandt. Ziel der Analyse im Zuge dieser Masterarbeit war die Auseinandersetzung mit der Romanverfilmung *The Man Who Fell to Earth* (2016/1963) sowie in einem Exkurs mit der Weiterführung der Geschichte in Form des Musicals *Lazarus* (2016) als translatorische Phänomene. Dieses Vorhaben erfolgte auf verschiedenen Ebenen, hinsichtlich unterschiedlicher Aspekte. Zunächst wurde eine Verortung des Untersuchungsmaterials innerhalb verschiedener Translationstypologien (Jakobson, Toury und Kaindl) angestellt. Wie sich zeigte, konnte der mediale und modale Transfer anhand von Jakobsons und Tourys Modellen nicht hinreichend erfasst werden, da Aspekte wie die Unterschiedlichkeit der involvierten Kanäle und semiotischen Systeme sowie die Vielschichtigkeit spezifischer Medien wie etwa dem Film in diesen nicht genügend Berücksichtigung finden. Jakobsons Typologie hebt zwar den Transfer zwischen verschiedenen semiotischen Systemen hervor, vernachlässigt jedoch die Tatsache, dass auch das Zielmedium Film etwa über einen verbalen Kanal verfügt und dieser somit nicht beim Transfer aus dem Medium Roman aufgegeben wird. Auch anhand von Tourys Kategorien zeigt sich, dass die verbale Ebene bei intersemiotischem Transfer, der andere Zeichensysteme involviert, nicht mehr mitbedacht wird, beziehungsweise dass verschiedene modale Elemente auf der Ebene der intermedialen Translation nicht berücksichtigt werden können. Kaindls Typologie schließlich beinhaltet eine Trennung von Medium und Modus und ermöglicht so eine Berücksichtigung der diversen Kanäle, die in einer Transferbeziehung wie jener dieser Masterarbeit involviert sind. So wird auch begreifbar, dass der Transfer beim Untersuchungsmaterial dieser Arbeit auf einer medialen sowie auf einer modalen Ebene stattfindet, die beide hinreichend untersucht werden müssen. Die genauere Zusammensetzung der einzelnen Komponenten dieser intermedialen und intermodalen Transferbeziehung konnte als Erweiterung der translationswissenschaftlichen Typologien anhand von Wolfs und Rajewskys Typologien zur Intermedialität näher aufgeschlüsselt werden. So konnten vor allem die unterschiedlichen beteiligten Modi und Kanäle, aber auch das spezifische Textverhältnis von Roman und Film beschrieben werden.

Hinsichtlich des Transfers der weiblichen Hauptfigur sowie der Schlusszenen in Roman und Film wurde daraufhin die intermediale und intermodale Translationsbeziehung untersucht. Der intermediale Transfer wurde vor allem auf der Makroebene festgelegt, wo etwa Aspekte der Namensänderung der Betty Jo im Roman zur Mary-Lou im Film, aber auch Anpassungen des Aussehens sowie der Beziehung zum Pro-

tagonisten Newton im Kontext des Medienwechsels diskutiert wurden. Lefeveres Begriffe der Poetik und Patronage im Zuge seines Konzeptes des *Rewriting* sowie Steconis Kategorien der *similarity*, *difference* und *mediation* dienten hier als translationswissenschaftliche Konzepte zur Auseinandersetzung mit intermedialer Translation unter Berücksichtigung des Einflusses spezifischer Medienkonventionen. Venutis Überlegungen innerhalb der Adaptation Studies zu *interpretants* wurden als Ergänzung dieser Ansätze herangezogen, um das Untersuchungsmaterial als interpretative Transferbeziehung begreifbar zu machen. Hinsichtlich des intermodalen Transfers hingegen wurde auf der Mikroebene des Analysematerials untersucht, wie der Modus des schriftlichen, verbalen Textes im Roman auf die verschiedenen modalen Ebenen des Sprechtextes, Tons sowie Bildes innerhalb des Mediums Film übertragen wurde. Wie festgestellt werden konnte, kann die Darstellung im Roman schriftlich vorhandener Beschreibungen von etwa Umständen, Äußerlichkeiten von Charakteren, Mimik, Gestik etc. auf verschiedenen modalen Ebenen im Film als interpretativer Vorgang angesehen werden. Somit werden nicht mehr ausschließlich verbale Informationen vermittelt, sondern Interpretationen der Beschreibungen aus dem Roman dargestellt.

Abschließend erfolgte im Zuge der Analyse eine Auseinandersetzung mit dem Musical *Lazarus* als translatorisches Phänomen. Aufgrund des für das Analysevorhaben hinsichtlich Roman und Verfilmung nicht hinreichenden Untersuchungsmaterials, welches im Rahmen dieser Arbeit lediglich in Form des Skript des Musicals zur Verfügung stand, konnte keine Analyse des Transfers auf den unterschiedlichen modalen Ebenen erfolgen, wie etwa bei dem Transferverhältnis Roman-Film. Auf einer breiteren, konzeptuelleren Ebene sollten aber in Form eines Exkurses ebenfalls Überlegungen zu einer intermedialen, intermodalen Translationsbeziehung zwischen *Lazarus* und *The Man Who Fell to Earth* angestellt werden. Neben einer Verankerung in den bereits erwähnten Translations- und Intermedialitätstypologien wurden hierfür die Aspekte der translatorischen Beziehung zwischen der Protagonistin Elly und Betty Jo beziehungsweise Mary-Lou herangezogen, aber auch intertextuelle Bezüge im Musical – nicht nur auf *The Man Who Fell to Earth*, sondern auch auf Emma Lazarus' Gedicht *The New Colossus*, die Lazarus-Erzählung im Johannesevangelium oder David Bowies eigene Songs, die angesichts der Handlung des Musicals rekontextualisiert wurden. So konnte schließlich auch hinsichtlich *Lazarus* und *The Man Who Fell to Earth* ein interpretatives, hermeneutisches Translationsverhältnis festgestellt werden.

Wie sich im Laufe der Analyse zeigte, kann die Textbeziehung zwischen den einzelnen Teilen des Ausgangsmaterials als interpretative bezeichnet werden, die – wohl alleine schon aufgrund der modalen Verschiebungen im Transfer – nicht anhand des Maßstabs der Treue oder Äquivalenz beurteilt werden kann. Ein solches hermeneutisches Verhältnis zwischen Ausgangs- und Zielmaterial beschreibt auch Venuti (2012/2007) als hilfreichen Ansatz, um den interpretativen Vorgang zu erfassen, der im Zuge der Adaptation beziehungsweise Translation erfolgt, und verweist auch wiederum auf die bereits zu Beginn dieser Masterarbeit diskutierte Ansicht, dass Texte immerfort anhand ihrer Signifikanten durch eine rezipierende Instanz zu einem künstlichen Signifikat interpretiert und rekontextualisiert werden, welches dann wiederum neu interpretiert und aufgenommen wird:

If we abandon the communicative model of translation and instead consider its relation to a source text as hermeneutic, the interpretant can assume crucial importance in analyzing both translations and adaptations as well as the critical act that performs the analysis. The hermeneutic relation can be seen not only as interpretive, fixing the form and meaning of the prior materials, but as interrogative, exposing the cultural and social conditions of those materials and of the translation or adaptation that has processed them. The critic's application of an interpretant, whether a particular interpretation or critical methodology, finally determines the formulation of the hermeneutic relation and its interrogative effects. (2012/2007:102)

Ein solches Verständnis von Translation und Adaptation ist auch schlussendlich, welches dieser Arbeit sowie der für die Analyse gewählten Perspektive zugrunde liegt.

Schließlich gilt es, aus den Erkenntnissen dieser Masterarbeit Resümee zu ziehen und die eingangs aufgeworfenen Forschungsfragen erneut aufzugreifen, zu diskutieren und so gut wie möglich zu beantworten. Die Fragestellungen dieser Masterarbeit können in drei Gruppen gegliedert werden. Die erste beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Translation und Adaptation zueinander. In diesem Kontext sollte herausgefunden werden, inwiefern diese beiden Konzepte miteinander vergleichbar sind, inwiefern sie sich voneinander unterscheiden und wie sie innerhalb der Translationswissenschaft sowie etwa den Adaptation Studies konzipiert und voneinander abgegrenzt werden. Im Laufe dieser Masterarbeit wurden Translation und Adaptation als vergleichbare Transferprozesse definiert, die auf Basis eines Ausgangsmaterials ein Zielprodukt hervorbringen. Wie in Kapitel 3 dargestellt wurde, scheint die Trennung der beiden Konzepte historisch bedingt zu sein und etwa in Zusammenhang mit dem

Aufkommen des Urheber- oder Urheberinnenrechts zu stehen. So scheint in beiden wissenschaftlichen Disziplinen die Ansicht vorzuherrschen, Translation beschreibe einen Sprachwechsel und eine „treue“ Wiedergabe des Ausgangstextes, während Adaptation einen Medienwechsel darstelle und Bearbeitungen und Änderungen des Ausgangsmaterials mit sich ziehe. Eine Unterscheidung anhand der Kategorie der Treue wurde jedoch zurückgewiesen, und es wurde festgestellt, dass es sich bei beiden Konzepten um Transferbeziehungen handelt, die sowohl Gegenstand der Translationswissenschaft als auch der verhältnismäßig jüngeren Disziplin der Adaptation Studies sein können und unter einem Verständnis von Translation als einer Art interpretativem, hermeneutischen Textverhältnis als vergleichbare Begriffe definiert werden können.

Zweitens beschäftigt sich die vorliegende Masterarbeit mit der Frage, wie intermediale Phänomene innerhalb der Translationswissenschaft behandelt untersucht werden können, und welche theoretischen translationswissenschaftlichen Perspektiven die Ansicht unterstützen, dass Adaptationen translatorische Produkte sind, aber auch, wie sich Konzepte und Theorien zu intermedialer Translation mit Konzepten aus anderen wissenschaftlichen Disziplinen, etwa der Adaptation Studies, kombinieren lassen. Über die Kapitel 1 und 2 hinweg wurde die Argumentation aufgebaut, dass Translation auch intermedial und -modal ablaufen kann, beziehungsweise es wurde ein Translationsbegriff erarbeitet, der solche Phänomene miteinschließt. Wie gezeigt wurde, existieren innerhalb der Translationswissenschaft verschiedene Typologien, die intermediale, intermodale, intersemiotische Phänomene wie etwa auch Romanverfilmungen oder Musicaladaptationen als translatorische Produkte definieren, was anhand von Jakobsons, Tourys und Kaindls Konzepten veranschaulicht wurde. Konzepte wie etwa Lefeveres *Rewriting* ermöglichen eine Sicht auf translatorische Prozesse, die kreative Erweiterung im Sinne eines intertextuellen Kontaktverhältnisses erlaubt. Auch anhand von Steconis Ausführungen zur Semiose der Translation konnte gezeigt werden, dass anhand seiner von der Zeichentheorie ausgehenden Konzeption auch etwa intermediale und -modale Transferprozesse als Translation eingestuft werden können. Gentzlers Konzept von Translation beziehungsweise Post-Translation Studies unter seine dekonstruktivistische Perspektive ermöglichen zuletzt ein Verständnis von Translation als interpretativem, erweiterndem Vorgang. Dieser Standpunkt ist es auch, der die zentrale Perspektive und das Grundargument dieser Arbeit darstellt: Wenn Translation als Aufgreifen und Verarbeiten des Ausgangsmaterials in

Form des Zielmaterials gedacht wird – im Sinne der kreativen Erweiterung und gestützt auf die Intertextualitätstheorie sowie eine poststrukturalistische Perspektive auf Signifikation beziehungsweise Bedeutungsbildung –, so können etwa auch Adaptationen als translatorische Phänomene angesehen werden. Ein kontrastiver Vergleich sprachlicher Äußerungen, etwa in Form eines Vergleichs des Romans mit dem Skript des Films, wäre jedoch nicht hinreichend, um die Transferbeziehung zu erfassen. Die Auseinandersetzung mit solchen Transferphänomenen muss auf einer medialen und modalen Ebene erfolgen, um darzustellen, wie sich die Translation – etwa im Falle des Materials dieser Arbeit – vom schriftlichen Modus auf diverse andere Modi vollzieht. Aus diesem Grund sind in diesem Rahmen auch nur generelle Überlegungen zu *Lazarus* möglich, da nicht sämtliche modale Ebenen für eine eingehendere Analyse der konkreten Transferbeziehung zu *The Man Who Fell to Earth* zur Verfügung stehen. Eine Untersuchung der Transferprozesse auf der medialen sowie modalen Ebene gibt Aufschluss über das konkrete translatorische Verhältnis zwischen dem Roman *The Man Who Fell to Earth* und dessen Verfilmung auf der Mikroebene. Aufgrund der modalen Vielfalt der in den Translationsprozess involvierten Medien ergibt sich ein hohes interdisziplinäres Potenzial solcher Transfersituationen und Fragestellungen. So können etwa Aspekte der Medienspezifik helfen, Transferprozesse zu erklären, ebenso wie konzeptuellere Überlegungen zu Adaptationsbeziehungen innerhalb der Adaptation Studies, wie sie etwa Linda Hutcheon, Laurence Raw oder Lawrence Venuti treffen.

Die dritte Forschungsfrage dieser Masterarbeit ist zuletzt jene nach den Konsequenzen für die Translationswissenschaft, welche die in dieser Arbeit geschilderte Perspektive auf Translation und Adaptation mit sich bringt. Eine Hinwendung der Translationswissenschaft zu diversen *Rewriting*-Phänomenen ist bereits seit etwa 30 Jahren zu beobachten. Auch Gentzler erwähnt etwa den von Bassnett und Lefevere (1990) ausgerufenen *cultural turn*, durch den mehr und mehr auch *Rewritings*, Adaptationen und verschiedenste intersemiotische Transferprozesse als translatorische Phänomene wahrgenommen werden, wodurch der Gegenstand der Translationswissenschaft etwa um Filmadaptationen, aber auch die Medien Fernsehen, Musik etc. erweitert wird (vgl. 2017:12). Gleichzeitig ergibt sich für Gentzler aber durch die Erweiterung des Gegenstandes der Translationswissenschaft aber auch ein sogenannter

translation turn innerhalb anderer Wissenschaftsdisziplinen (vgl. 2017:225).¹⁹ Diese Wechselwirkung verweist auf die Schnittstelle, die intermediale Phänomene etwa zwischen der Translationswissenschaft und den Adaptation Studies einnehmen, welche gegenseitig von ihren jeweiligen Perspektiven und Forschungswinkeln profitieren können, um diesen gemeinsamen Forschungsgegenstand auf einer breiteren Ebene zu erfassen.

Ein dekonstruktivistischer Standpunkt wie der dieser Masterarbeit bringt schlussendlich sowohl eine Erweiterung des Gegenstandes der Translationswissenschaft in Form von intermedialen Textphänomenen mit sich als auch eine entsprechende Änderung der Sicht auf Translation als hermeneutisches Verhältnis von Ausgangs- und Zieltext, aber auch auf das Konzept des „Originals“ oder Ausgangstextes, sowie eine Reihe an Fragen, die auch Gentzler aufwirft:

Questions being posed by deconstructionists include the following: What if one theoretically reversed the direction of thought and posited the hypothesis that the original text is dependent upon the translation? What if one suggested that, without translation, the original text ceased to exist, that the very survival of the original depends not on any particular quality it contains, but upon those qualities that its translation contains? What if the very definition of a text's meaning was determined not by the original, but by the translation? What if the "original" has no fixed identity that can be aesthetically or scientifically determined but rather changes each time it passes into translation? (2001:98)

Denn auch das kann Translation sein: ein interpretativer Vorgang, ein Verarbeiten des Ausgangsmaterials über Medien- und Modusgrenzen hinweg, eine Sinn- und Textbildung auf Basis eines anderen Textes (im weitesten Sinne), aber auch eine Rekontextualisierung und schließlich auch nachträgliche Sinnbildung des Ausgangsmaterials sowie des Begriffes Translation an sich – kurz gesagt, in den Worten von Thomas Jerome Newton, am Ende des Musicals *Lazarus*, kurz vor dem letzten Song: „trying to turn these words into something new.“ (vgl. Bowie & Walsh 2016:61)

¹⁹ Eine Diskussion dieses *cultural turn* beziehungsweise *translation turn* aus der Perspektive der Vergleichenden Literaturwissenschaft findet sich etwa bei Wang Ning und César Domínguez (2016).

7 Bibliografie

7.1 Primärliteratur

Bowie, David & Walsh, Enda. 2016. *Lazarus*. London: Nick Hern Books.

Dick, Philip K. 1981. *VALIS*. New York: Bantam Books.

Ellis, Bret Easton. 2010. *Imperial Bedrooms*. New York: Alfred A. Knopf.

Lazarus, Emma. 2016/1883. The New Colossus. In: Bowie, David & Walsh, Enda. *Lazarus*. London: Nick Hern Books, S. 65.

Tevis Walter. 1959. *The Hustler*. New York: Harper & Row.

Tevis, Walter. 2016/1963. *The Man Who Fell to Earth*. London: Gollancz.

Tevis, Walter. 1984. *The Color of Money*. New York: Warner Books.

Film:

Carney, John (Regie). 2007. *Once*. USA/Irland: Summit Entertainment & Samson Films & Irish Film Board.

Roeg, Nicolas (Regie). 1970. *Performance*. Großbritannien: Goodtimes Enterprises.

Roeg, Nicolas (Regie). 1971. *Walkabout*. Australien: Max L. Raab-Si Litvinoff Films.

Roeg, Nicolas (Regie). 1973. *Don't Look Now*. Großbritannien/Italien: Casey Productions & Eldorado Films.

Roeg, Nicolas (Regie). 1976. *The Man Who Fell to Earth*. Großbritannien: British Lion Films.

Musik:

Bowie, David. Changes. In: *Hunky Dory*. New York: RCA.

Bowie, David. Life on Mars?. In: *Hunky Dory*. New York: RCA.

Bowie, David. 1977. Heroes. In: *Heroes*. New York: RCA.

Bowie, David. 2013. *The Next Day*. New York: ISO & Columbia.

Bowie, David. 2016. *Lazarus*. In: *Blackstar*. New York: ISO & Sony Music.

Bowie, David. 2017. *No Plan (EP)*. New York: Columbia & Sony Music.

Cosby, Bing & Kelly, Grace. 1956. True Love. In: *High Society* (Soundtrack). Los Angeles: Capitol Records.

7.2 Sekundärliteratur

Accomando, Beth. 28.07.2011. Review: „The Man Who Fell to Earth“. KPBS. In: <https://www.kpbs.org/news/2011/jul/28/review-man-who-fell-earth/>, Stand: 08.05.2019.

Aczel, Richard. 2004. Intertextualität und Intertextualitätstheorien. In: Nünning, Ansgar (Hg.) *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler, S. 110–113.

Antor, Heinz. 2004. Tod des Autors. In: Nünning, Ansgar (Hg.) *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler, S. 278.

Asimakoulas, Dimitris. 2009. Rewriting. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Encyclopedia of Translation Studies. 2nd Edition*. London/New York: Routledge, S. 241–245.

Bakhtin, Michail Michailowitsch. 1986. The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences: An Experiment in Philosophical Analysis. In: ders. *Speech Genres and Other Late Essays*. Edited by Caryl Emerson & Michael Holquist. Übersetzt von Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, S. 103–131.

Barthes, Roland. 2006/1968. Der Tod des Autors. In: ders. *Das Rauschen der Sprache*. Übersetzt aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 57–63.

Bassnett, Susan & Lefevere, André. 1990. Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights. The 'Cultural Turn' in Translation Studies. In: dies. (Hg.) *Translation, History and Culture*. London: Pinter.

Bastin, Georges L. 2009. Adaptation. Übersetzt aus dem Spanischen von Mark Gregson. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Encyclopedia of Translation Studies. 2nd Edition*. London/New York: Routledge, S. 3–6.

Bazin, André. 2012/1967. Theater and Cinema. Übersetzt aus dem Französischen von Hugh Gray. In: Corrigan, Timothy (Hg.) *Film and Literature. An introduction and Reader. Second Edition*. London/New York: Routledge, S. 223–231.

Benjamin, Walter. 2015/1923. Die Aufgabe des Übersetzers. In: Langenohl, Andreas & Poole, Ralph & Weinberg, Manfred (Hg.) *Transkulturalität. Klassische Texte*. Bielefeld: Transcript, S. 187–198.

Berressem, Hanjo. 2004. Poststrukturalismus. In: Nünning, Ansgar (Hg.) *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler, S. 218–221.

Bluestone, George. 1957. *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press.

Boozer, Jack. 2012. The screenplay and authorship in adaptation. In: Corrigan, Timothy (Hg.) *Film and Literature. An introduction and Reader. Second Edition*. London/New York: Routledge, S. 199–219

Brantley, Ben. 07.12.2015. Review: David Bowie Songs and a Familiar Alien in 'Lazarus'. *The New York Times*. In: <https://www.nytimes.com/2015/12/08/theater/review-david-bowie-songs-and-a-familiar-alien-in-lazarus.html>, Stand: 17.02.2019.

Braudy, Leo. 2012/1976. Acting. Stage vs. Screen. In: Corrigan, Timothy (Hg.) *Film and Literature. An introduction and Reader. Second Edition*. London/New York: Routledge, S. 232–238.

Brown, Calvin 1984. Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik. Übersetzt von Margaret P. Robinson. In: Scher, Steven

Paul (Hg.) *Literatur und Musik. Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: E. Schmidt, S. 28–39.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London: Routledge.

Carreres, Ángeles. 2008. The Scene of Babel. Translating Derrida on Translation. *Translation Studies* 1: 2, 167–181.

Chesterman, Andrew. 1997. *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Clement, Olivia. 07.12.2015. David Bowie's *Lazarus* Opens Off-Broadway Tonight. *Playbill*. In: <http://www.playbill.com/news/article/david-bowies-lazarus-opens-off-broadway-tonight-374294>, Stand: 17.02.2019.

Corrigan, Timothy. 2012. Major topics in adaptation studies. In: ders. (Hg.) *Film and Literature. An introduction and Reader. Second Edition*. London/New York: Routledge, S. 435–447.

Culler, Jonathan. 1988. *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Übersetzt aus dem Englischen von Manfred Momberger. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.

Cutchins, Dennis. 2014. Bakhtin, Translation and Adaptation. In: Krebs, Katja (Hg.) *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. London/New York: Routledge, S. 36–62.

Davis, Kathleen. 2001. *Deconstruction and translation*. Manchester: St. Jerome.

Davis, Kathleen. 2009. Deconstruction. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Encyclopedia of Translation Studies. 2nd Edition*. London/New York: Routledge, S. 74–77.

Delabastita, Dirk. 2008. Status, Origin, Features. Translation and Beyond. In: Pym, Anthony & Shlesinger, Miriam & Simeoni, Daniel (Hg.) *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, S. 233–246.

Derrida, Jacques. 1985. Des Tours de Babel. Translated by Joseph F. Graham. In: Graham, Joseph F. (Hg.) *Difference in Translation*. Ithaca: Cornell University Press, S. 165–207.

Derrida, Jacques. 1990/1986. Semiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva. Übersetzt von Dorothea Schmidt und Astrid Wintersberger. In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte philosophischer Autoren der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, S. 140–164.

Derrida, Jacques. 1990/1988. Die différence. Übersetzt von Eva Pfaffenberger-Brückner. In: Engelmann, Peter (Hg.) *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte philosophischer Autoren der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, S. 76–111.

Derrida, Jacques. 2012/1988. What is a „Relevant“ Translation? Übersetzt von Lawrence Venuti. In: Venuti, Lawrence (Hg.) *The Translation Studies Reader. Third Edition*. London/New York: Routledge, S. 365–388.

Dizon, Jan. 13.01.2016. Off-Broadway Play ‚Lazarus‘ is David Bowie’s Swan Song. *Tech Times*. In: <https://www.techtimes.com/articles/123938/20160113/broadway-play-lazarus-david-bowies-swan-song.htm>, Stand: 17.02.2019.

van Doorlaer, Luc & Raw, Laurence. 2016. Adaptation studies and translation studies. Very interactive yet distinct. In: Gambier, Yves & van Doorlaer, Luc (Hg.) *Border Crossings: Translation Studies and other disciplines*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, S. 189–204.

Earls, John. 16.08.2016. David Bowie’s ‚The Man Who Fell to Earth‘ soundtrack released for the first time in 40 years. *NME*. In: <https://www.nme.com/news/music/david-bowie-11-1193621>, Stand: 07.02.2019.

Eder, Richard. 06.06.1976. ‚The Man Who Fell to Earth‘ Is Beautiful Science Fiction. *The New York Times*. In: <https://www.nytimes.com/1976/06/06/archives/man-who-fell-to-earth-is-beautiful-science-fiction.html>, Stand: 07.02.2019.

Encyclopaedia Britannica. Nicolas Roeg. In: <https://www.britannica.com/biography/Nicolas-Roeg>, Stand: 06.02.2019.

Feldmann, Doris & Jacobmeyer, Hannah. 2004. Logozentrismus. In: Nünning, Ansgar (Hg.) *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler, S. 155–156.

Fox, Robert. 2016. Where Are We Now?. In: *Lazarus*. Programmheft zur Inszenierung am King’s Cross Theatre in London, S. 13.

Furness, Hannah. 13.01.2016. David Bowie's last release, Lazarus, was 'parting gift' for fans in carefully planned finale. *The Telegraph*. In: <https://www.telegraph.co.uk/news/2016/03/16/david-bowies-last-release-lazarus-was-parting-gift-for-fans-in-c/>, Stand: 11.02.2019.

Genette, Gérard. 1993/1982. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gentzler, Edwin. 2001. *Contemporary Translation Theories. Second revisited edition*. Clevedon/Buffalo/Toronto/Sydney: Multilingual Matters.

Gentzler, Edwin. 2017. *Translation and rewriting in the age of post-translation*. London/New York: Routledge.

Grow, Kory. 08.12.2015. David Bowie's „Lazarus“ Is Surrealistic Tour de Force. *Rolling Stone*. In: <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/david-bowies-lazarus-is-surrealistic-tour-de-force-59085/>, Stand: 17.02.2019.

Hall, Oliver. 12.10.2014. Seeing 'The Man Who Fell to Earth' was one of the greatest experiences of Philip K. Dick's life. *Dangerous Minds*. In: https://dangerousminds.net/comments/philip_k_dick_the_man_who_fell_to_earth, Stand: 08.02.2019.

Henzy, Karl. 2002. Musical Interpretations of Modernist Literature. In: Meyer, Michael (Hg.): *Literature and Musical Adaptation*. Amsterdam/New York: Rodopi.

Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

Hutcheon, Linda. 2011. Linda Hutcheon on Adaptation & Remakes. Books on Film. In: <https://www.youtube.com/watch?v=iYE07Tf3y6M>, Stand: 9.7.2018.

Jakobson, Roman. 2012/1959. On Linguistic Aspects of Translation. In: Venuti, Lawrence (Hg.) *The Translation Studies Reader. Third Edition*. London/New York: Routledge, S. 126–131.

Kaindl, Klaus. 2013. Multimodality and translation. In: Millán, Carmen & Bartrina, Francesca (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London/New York: Routledge, S. 257–269.

Krebs, Katja. 2012. Translation and Adaptation – Two Sides of an Ideological Coin? In: Raw, Laurence (Hg.) *Translation, Adaptation and Transformation*. London/New York: Continuum, S. 42–53.

Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo. 2001. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Hodder Arnold.

Kristeva, Julia. 1972/1967. Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens (Hg.) *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Band 3. Frankfurt am Main: Athenäum, S. 345–375.

Leach, James. 1978. „The Man Who Fell to Earth“. Adaptation by Omission. *Literature/Film Quarterly* 6:4, S. 371–379.

Lefevere, André. 2012/1982. Mother Courage's Cucumbers. Text, System and Refraction in a Theory of Literature. In: Venuti, Lawrence (Hg.) *The Translation Studies Reader. Third Edition*. London/New York: Routledge, S. 203–219.

Lefevere, André. 1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. New York/London: Routledge.

Loughlin, Gerard. 2000. The Man Who Fell to Earth. *Theology & Sexuality* 2000:13, S. 92–118.

Minier, Márta. 2014. Definitions, Dyads, Triads and Other Points of Connection in Translation and Adaptation Discourse. In: Krebs, Katja (Hg.) *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. London/New York: Routledge, S. 13–35.

Mitgang, Herbert. 11.08.1984. Walter Tevis, 56, a Screenwriter. *The New York Times*. In: <https://www.nytimes.com/1984/08/11/obituaries/walter-tevis-56-a-screenwriter.html>, Stand: 04.02.2019.

Ning, Wang & Domínguez, César. 2016. Comparative literature and translation: A cross-cultural and interdisciplinary perspective. In: Gambier, Yves & van Doorlaer, Luc (Hg.) *Border Crossings: Translation Studies and other disciplines*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, S. 287–308.

Peirce, Charles Sanders. 1931–1958. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. I–VI: Hartshorne, Charles & Weiss, Paul (Hg.); Vol. VII–VIII: Burks, Arthur W. (Hg.) Cambridge: Harvard University Press.

Pohl, Ronald. 10.05.2018. Musical „Lazarus“: Ein Siebziger-Jahre-Gschnas als Bowie-Hommage. *Der Standard*. In: <https://derstandard.at/2000079519719/Musical-Lazarus-Bowie-Hommage-im-Stil-eines-Ein-Siebziger-Jahre>, Stand: 17.02.2019.

Rajewsky, Irina O. 2002. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke.

Raw, Laurence (Hg.) 2012. Identifying Common Ground. In: ders. (Hg.) *Translation, Adaptation and Transformation*. London/New York: Continuum, S. 1–20.

Sallis, James. Juli 2000. Books. *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*. In: <https://www.sfsite.com/fsf/2000/js0007.htm>, Stand: 05.02.2019.

Sallis, James. 16.05.2004. A life, and an oeuvre, plagued by shadows. *The Boston Globe*. In: http://archive.boston.com/ae/books/articles/2004/05/16/a_life_and_an_oeuvre_plagued_by_shadows/, Stand: 04.02.2019.

Savage, Jon. 2013. Oh! You Pretty Things. In: Brookes, Victoria & Marsh, Geoffrey (Hg.) *David Bowie Is*. London: V&A Publishing, S. 99–115.

Stam, Robert. 2005. *Literature through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden, MA/Oxford/Carlton: Blackwell.

Stam, Robert. 2012. Beyond fidelity: The dialogics of adaptation. In: Corrigan, Timothy (Hg.) *Film and Literature. An introduction and Reader. Second Edition*. London/New York: Routledge, S. 74–88.

Stecconi, Ubaldo. 2000. A semiotic analysis of the translation-originality relationship. In: Kadric, Mira (Hg.) *Translationswissenschaft. Festschrift für Mary Snell-Hornby zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Stauffenburg, S. 93–101.

Stecconi, Ubaldo. 2004. Interpretive Semiotics and Translation Theory. The Semiotic Conditions to Translation. *Semiotica* 150:1–4, S. 471–489.

Tambling, Jeremy. 1987. *Opera, ideology and film*. Manchester: Manchester University Press.

Toury, Gideon. 1986. Translation. A Cultural-Semiotic Perspective. In: Seboeck, Thomas A. (Hg.) *Encyclopedic Dictionary of semiotics. Vol. II*. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton de Gruyter, S. 1111–1124.

Toury, Gideon. 2012/1995. *Descriptive Translation Studies – and beyond. Revised edition*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Venuti, Lawrence. 2012/2007. Adaptation, translation, critique. In: Corrigan, Timothy (Hg.) *Film and Literature. An introduction and Reader. Second Edition*. London/New York: Routledge, S. 89–103.

Vincent, Alice. 12.01.2016. Was David Bowie's Blackstar named after a cancer lesion?. *The Telegraph*. In: <https://www.telegraph.co.uk/music/news/was-david-bowies-blackstar-named-after-a-cancer-lesion/>, Stand: 11.02.2019.

Viol, Claus-Ulrich. 2006. *Jukebooks. Contemporary British Fiction, Popular Music, and Cultural Value*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Volkman, Laurenz. 2004. Dialogizität. In: Nünning, Ansgar (Hg.) *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler, S. 29–31.

Walsh, Enda. 2016. This Way or No Way, You Know I'll Be Free. Introduction. In: Bowie, David & Walsh, Enda. *Lazarus*. London: Nick Hern Books, S. vii–ix.

Weisstein, Ulrich. 1961. The libretto as literature. *Books Abroad* 35:1, S. 16–22.

Wolf, Werner. 1999. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi.

Wolf, Werner. 2002. Intermedialität – ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: Foltinek, Herbert & Leitgeb, Christoph (Hg.) *Literaturwissenschaft – intermedial, interdisziplinär*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, S. 163–192.

Wolf, Werner. 2004. Intermedialität. In: Nünning, Ansgar (Hg.) *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler, S. 107–108.

Wolf, Werner. 2014. Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen. In: Dörr, Volker C. & Kurwinkel, Tobias (Hg.) *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 11–45.

Zapf, Hubert. 2004. Dissemination. In: Nünning, Ansgar (Hg.) *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler, S. 36.

Sonstige Quellen

<https://lazarusmusical.com/about>, Stand: 11.02.2019

8 Anhang: Abstracts

8.1 Deutsch

Gegenstand dieser Masterarbeit sind intermediale und intermodale Textphänomene. Ausgehend von einer poststrukturalistischen Perspektive auf Textualität und Bedeutungsbildung sowie einem dekonstruktivistischen Verständnis von Translation als eine Art interpretatives, hermeneutisches Textverhältnis wird untersucht, inwiefern etwa Romanverfilmungen oder Musicaladaptationen, aber auch Verarbeitungen oder Weiterdichtungen diverser Formen von Ausgangsmaterial als Translation angesehen und translationswissenschaftlich behandelt werden können.

Hinsichtlich der Frage nach dem Verhältnis der Begriffe der Translation und Adaptation zueinander können im Zuge dieser Arbeit beide Konzepte als vergleichbare Transferprozesse definiert werden, die auf Basis von Ausgangsmaterial ein Zielprodukt hervorbringen. Die Trennung und Unterscheidung zwischen Translation und Adaptation scheint, wie aufgezeigt wird, in erster Linie historisch und durch unterschiedliche wissenschaftliche Perspektiven bedingt zu sein. Anhand von Jakobsons, Tourys und Kaindls Translationstypologien zur Einbeziehung intersemiotischer und intermodaler Transferprozesse und -produkte, Lefeveres Konzept des *Rewriting*, Steconis *Translation Semiosis* sowie Gentzlers Post-Translation Studies, erweitert und ergänzt durch die Perspektive der Adaptation Studies und Überlegungen zu Adaptation von Hutcheon, Raw oder Venuti sowie Systematisierungen von Wolf und Rajewsky aus dem Bereich der Intermedialitätsforschung, erfolgt schließlich die Analyse des Transferverhältnisses zwischen dem Romans *The Man Who Fell to Earth* von Walter Tevis und dessen Verfilmung von Nicolas Roeg, sowie in Form eines Exkurses auch der Weiterführung der Geschichte in Form des Musicals *Lazarus*, geschrieben von Enda Walsh und David Bowie. Dieser Teil der Arbeit dient einerseits der Ergründung des konkreten Transfers auf der medialen und modalen Ebene, andererseits aber auch der Veranschaulichung, inwiefern intermediale Textphänomene translationswissenschaftlich behandelt werden können, sowie der aus dem theoretischen Teil dieser Arbeit abgeleiteten Sicht auf Translation als interpretatives Verarbeiten des Ausgangsmaterials über Medien- und Modusgrenzen hinweg, aber auch als Rekontextualisierung und schlussendlich nachträgliche Sinnbildung des Ausgangsmaterials sowie des Begriffes Translation an sich.

8.2 English

The subject of this master's thesis is intermedial and intermodal textual phenomena. From a post-structuralist perspective on textuality and signification as well as a deconstructionist conception of translation as a kind of interpretive, hermeneutic textual relation, this thesis explores in what way film adaptations of novels, musical adaptations, but also processings or furtherings of different kinds of source material can be seen as translation and treated within the field of Translation Studies.

Regarding the question of the relation between the terms translation and adaptation, the two concepts can, in the course of this thesis, be defined as comparable transfer processes, which, based on a source material, generate a target product. It is also shown that the separation and distinction between translation and adaptation primarily seems to be due to historical developments and different academic perspectives. By means of Jakobson's, Toury's and Kaindl's typologies of translation favouring an inclusion of intersemiotic and intermodal transfer, Lefevere's concept of re-writing, Stecconi's Translation Semiosis as well as Gentzler's Post-Translation Studies, enhanced by the perspective of Adaptation Studies and thoughts on adaptation by Hutcheon, Raw or Venuti as well as Wolf's and Rajewsky's systematisations from the field of intermediality, the analysis of the transfer relation between Walter Tevis' novel *The Man Who Fell to Earth* (1963) and its film adaptation by Nicolas Roeg (1976) is carried out, as well as, in the form of a digression, the furthering of the story represented by the musical *Lazarus*, written by Enda Walsh and David Bowie (2015). On the one hand, this part of this master's thesis aims to investigate the actual transfer relation on a medial and modal level but, on the other hand, also to demonstrate how such textual relations can be dealt with within the field of Translation Studies and illustrate the perspective derived from the theoretical part of the thesis, which defines translation as interpretative processing of the source material across medial and modal boundaries but also as recontextualisation of the source material as well as the term translation itself.