



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Filmremake als (Neu-)Übersetzung:

Theoretische und methodische Ansätze für einen Vergleich von
Filmremakes und Neuübersetzungen“

verfasst von / submitted by

Mejrema Uzejnovic, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

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

UA 070 331 378

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

Masterstudium Translation Deutsch Japanisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Inhalt

Abbildungs- und Tabellenverzeichnis.....	5
Einleitung	7
1 Theoretischer Rahmen: Der Weg zu einem multimodalen Translationsbegriff	10
1.1 Erweiterte Translationskonzeptionen bei Jakobson, Lefevere und Gentzler	11
1.1.1 Intersemiotische Translation bei Roman Jakobson.....	11
1.1.2 <i>Rewriting</i> bei André Lefevere.....	13
1.1.3 <i>Post-translation studies</i> bei Edwin Gentzler	14
1.1.4 Zusammenfassendes Resümee	16
1.2 Multimodalität	17
1.2.1 Der multimodale Ansatz und seine Anfänge	17
1.2.2 Multimodale Ansätze in der Translationswissenschaft.....	21
1.2.3 Multimodale Translationstaxonomien bei Gottlieb und Kaindl	25
1.3 Zusammenfassende Schlussbetrachtungen	30
2 Translation und Adaptation – zwei Seiten derselben Medaille?	32
2.1 Adaptation Studies.....	33
2.1.1 Die Anfänge der Adaptation Studies: Treue als Kategorie.....	33
2.1.2 Adaptation und Intertextualität	35
2.1.3 Holistische Ansätze.....	36
2.2 Translation oder Adaptation? – Alles eine Frage des Kontexts	38
2.2.1 Das Spannungsfeld Translation – Adaptation.....	39
2.2.2 Was Translation und Adaptation verbindet – und trennt	40
2.3 Untersuchung von Adaptations mithilfe translatorischer Methoden	43
2.3.1 Die Vergleichbarkeit von translatorischen und adaptiven Prozessen bei Venuti	44
2.3.2 Descriptive Adaptation Studies bei Catrysse.....	45
2.4 Zusammenfassende Schlussbetrachtungen	48

3 Neuübersetzung und Remake	50
3.1 Neuübersetzungsforschung	51
3.1.1 Die Schwierigkeit einer eindeutigen Definition	51
3.1.2 Die Frage nach dem Warum? – Motive und Gründe für Neuübersetzungen.....	53
3.1.2.1 Alternde Übersetzungen und die Neuübersetzungshypothese	54
3.1.2.2 Neuübersetzung als Neuinterpretation und die Rolle der Übersetzer*innen	56
3.1.2.3 Sozio-kulturelle Faktoren und ökonomische Interessen	58
3.1.2.4 Synchronizität und intertextuelle Verwobenheit von Neuübersetzungen	60
3.2 Remakes (Neuverfilmungen).....	64
3.2.1 Frühe Ansätze: wieder einmal auf den Spuren der Treue.....	64
3.2.1.1 Konkrete Konzeptualisierung von Remakes als Translation	67
3.2.2 Was das Remake zum Remake und mit Neuübersetzungen vergleichbar macht	68
3.2.2.1 Legitimierung durch rechtliche Aspekte	69
3.2.2.2 Wirtschaftliche Aspekte, Publikumsrezeption und Intertextualität.....	69
3.2.2.3 Extra-textuelle Einflüsse und sozio-kulturelle Faktoren	71
3.3 Remakes als multimodale Neuübersetzungen	72
4 Die Welle – Vorstellung des Untersuchungsmaterials.....	74
4.1 Ron Jones.....	74
4.1.1 <i>The Third Wave</i> (1976)	76
4.1.2 Mediale Vervielfältigung der Kurzgeschichte	76
4.2 Alexander Grasshoff und <i>The Wave</i> (1981)	78
4.2.1 Produktionskontext	79
4.2.2 Allgemeine Beweggründe für die Produktion	80
4.3 Dennis Gansel und <i>Die Welle</i> (2008)	82
4.3.1 Produktionskontext	83
4.3.2 Beweggründe und Konzept.....	84
4.3.3 Der sozio-historische Hintergrund im deutschen Raum	85
4.3.4 Rezeption, Kritik und Stellungnahme.....	86
5 Analyse nach dem Adaptation-Shifts Modell	90
5.1 Das Adaptation Shifts-Modell	91
5.1.1 Grundlegende Annahmen zu Translation und Adaptation.....	91

5.1.2 Von <i>Translation Shifts</i> zu <i>Adaptation Shifts</i>	93
5.1.3 Interpretativer Teil des Modells	95
5.1.4 Der deskriptive/komparative Teil des Modells	96
5.1.4.1 Handlungsstruktur	97
5.1.4.2 Narrative (und kinematografische) Technik	99
5.1.4.3 Charakterisierung	100
5.1.4.4 Setting	101
5.2 Analyse – Von der <i>Third Wave</i> , zur <i>Wave</i> bis zur <i>Welle</i>	101
5.2.1 Handlungsstruktur	102
5.2.1.1 Zweiter Weltkrieg vs. politische Systeme	103
5.2.1.2 Die Klassensequenzen	106
5.2.1.3 Die Verselbstständigung der Bewegung	113
5.2.1.4 Der Widerstand	116
5.2.1.5 Die Kundgebung	119
5.2.2 Charakterisierung	126
5.2.2.1 Mr. Ross/Herr Wenger	126
5.2.2.2 Laurie/Karo und David/Marco	129
5.2.2.3 Robert/Tim	131
5.2.2.4 Amy/Lisa	134
5.2.2.5 Ergänzte Charaktere in der Neuverfilmung	135
5.2.3 Setting	136
5.2.4 Zusammenfassendes Resümee	139
6 Conclusio	141
Bibliografie	144
Anhang I Abstracts	153
Anhang II Sequenzprotokolle	154

Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

Abbildung 1: Werbeflyer für ABC Afterschool Specials (vgl. thewavehome c)	82
Tabelle 1: Übersicht über den deskriptiv-komparative Teil des Modells	97

Einleitung

Auf den ersten Blick scheinen Filmremakes und Neuübersetzungen nichts gemein zu haben. Filme sind mediale Produkte und werden vorrangig in den Adaptation Studies bearbeitet, während Neuübersetzungen vorwiegend in der Translationswissenschaft untersucht werden und in der breiten Allgemeinheit wohl als rein sprachliche Produkte bezeichnet werden würden. Die sprachzentrierte Translationswissenschaft vor dem *cultural turn* der 1980er und 90er Jahre hätte das wohl ähnlich gesehen. In den letzten Jahren bewegt sich das Bewusstsein aber nicht nur in eine Richtung, die auch audiovisuelle Inhalte wie Untertitelung und Synchronisation in den Forschungsbereich miteinschließen kann, sondern fordert eine holistische Sichtweise und Integration verschiedener multimodaler Phänomene in das Forschungsfeld. Egal ob in der Unterhaltungsindustrie, in Bildungseinrichtungen, Behörden oder Krankenhäusern: die Welt wird zunehmend digitalisierter und die Auseinandersetzung mit medialen und multimodalen Inhalten steht an der Tagesordnung. Um diese wissenschaftlich untersuchen zu können, muss auch in der Forschung ein Perspektivenwechsel stattfinden. Seit mehreren Jahren fordern deswegen einige Translationswissenschaftler*innen, multimodale und translatorische Ansätze zu verbinden, um diese Phänomene holistisch betrachten zu können. An diesen Bemühungen möchte auch die folgende Arbeit anschließen und sich der Frage widmen, ob Filmremakes als eine multimodale Form der Neuübersetzung betrachtet werden können.

Filmremakes wurden bisher fast ausschließlich in den Filmwissenschaften oder Adaptation Studies untersucht, während sie in der Translationswissenschaft meistens nur im Rahmen der audiovisuellen Translation am Rande Erwähnung finden. Da Filmremakes aber genau wie Neuübersetzungen neue Versionen ihrer Erstverfilmungen oder Übersetzungen darstellen, scheint ein Vergleich der beiden Phänomene nicht undenkbar. Könnten Filmremakes also eine multimodale Form der Neuübersetzung darstellen, die ihre Inhalte lediglich in einem anderen Medium und durch andere Modi überträgt? Um dieser Vermutung nachzugehen, soll sich die vorliegende Arbeit vorrangig mit genau dieser Frage beschäftigen. Es soll herausgearbeitet werden, inwieweit Filmremakes als Neuübersetzung angesehen werden können und ob die Entstehungsgründe von Remakes mit den Entstehungsgründen von Neuübersetzungen vergleichbar sind.

Für dieses Unterfangen ist es zunächst notwendig, eine theoretische Basis zu schaffen, die Remakes aus einer translationswissenschaftlichen Perspektive untersuchbar macht. Das erste Kapitel widmet sich deshalb verschiedensten Ansätzen, die eine erweiterte Konzeption von Translation begrüßen. Die Arbeiten von Roman Jakobson (2000/1959) und sein Konzept

der intersemiotischen Translation, André Lefeveres Konzept des *rewriting* (2017/1992) und Edwin Gentzlers Konzept der *post-translation studies* (2017) versuchen, Translation als ein Phänomen zu beschreiben, das über den sprachlichen Transfer hinausgeht. Diese Annahme wird mit dem Ansatz der Multimodalität weitergeführt. Der zweite Teil des ersten Kapitels widmet sich der Verortung multimodaler Ansätze in der Translationswissenschaft. Bevor die Arbeiten von Gottlieb (2018) und Kaindl (2020) besprochen werden, die vielversprechende Ansätze zu multimodal-translatorischen Modellen anbieten, wird zunächst die Entstehung multimodaler Ansätze besprochen, bei der vor allem die Arbeit von Kress und van Leeuwen (2001) eine zentrale Rolle spielt.

Da Filmremakes bisher vorwiegend in den Adaptation Studies bearbeitet wurden, scheint es ebenso sinnvoll, sich mit ebendieser Disziplin auseinanderzusetzen und herauszufinden, ob eine Brücke zur Translationswissenschaft geschlagen werden kann. Tatsächlich beschäftigen sich einige Forschende mit der Frage, inwieweit die Konzepte der Translation und Adaptation gegenübergestellt werden können, ob sie sich ähneln und wie sie sich unterscheiden. Zentral sind dafür die Ausführungen von Cattrysse (1992/2014), Raw (2012) und Krebs (2012), die nicht nur Parallelen zwischen den Konzepten der Translation und Adaptation an sich, sondern auch den Disziplinen der Translationswissenschaft und den Adaptation Studies beobachten können.

Das dritte Kapitel soll sich anschließend der Frage widmen, was Neuübersetzungen zu Neuübersetzungen macht und aus welchen Gründen sie entstehen. Die Arbeiten von Deane-Cox (2014), Koskinen/Paloposki (2010a/2010b) oder auch Brownlie (2006) zeigen deutlich, dass Neuübersetzungen aus einer Vielzahl von Gründen entstehen können. Im Anschluss soll auch ein kurzer Überblick über die Forschung von Remakes in der Translationswissenschaft erfolgen und herausgearbeitet werden, ob zwischen den Entstehungsgründen von Remakes und Neuübersetzungen Parallelen gefunden werden können.

Kapitel 4 stellt schließlich das Untersuchungsmaterial vor. Für den analytischen Teil der Arbeit werden die Verfilmung *The Wave* (1981) und ihre Neuverfilmung *Die Welle* (2008) herangezogen, welche beide auf der Kurzgeschichte *The Third Wave* (1976) von Ron Jones basieren. Neben dem Autorenporträt und den Vorstellungen der Regisseure werden außerdem die Rezeption der Verfilmungen, sowie ihre Entstehungshintergründe und ihr Produktionskontext besprochen, die für die nachfolgende Analyse in Kapitel 5 zentral sind.

Die Analyse wird nach dem Adaptation Shifts-Modell von Perdikaki (2016/2017c) durchgeführt. Das Adaptation-Shifts-Modell arbeitet mit einem deskriptiv-interpretativen Zugang und verbindet Ansätze aus der Translationswissenschaft und den Adaptation Studies.

Dabei werden die beobachteten Shifts mit ihren Entstehungshintergründen in Verbindung gebracht, die zuvor in Kapitel 4 besprochen wurden. So kann eruiert werden, inwieweit die Beweggründe für die Entstehung beim Untersuchungsmaterial dieser Arbeit mit den gewonnenen Erkenntnissen aus Kapitel 3 übereinstimmen oder sich von ihnen unterscheiden. Dadurch kann gezeigt werden, dass Remakes aus einer multimodal-translationswissenschaftlichen Perspektive als Neuübersetzungen angesehen werden können.

1 Theoretischer Rahmen: Der Weg zu einem multimodalen Translationsbegriff

Das erste Kapitel dieser Arbeit widmet sich der Ausarbeitung einer theoretischen Basis. Die vorgestellten Theorien und Ansätze sollen verständlich machen, in welchem Bereich der Translationswissenschaft diese Arbeit situiert ist. Die Konzeption von Translation und wie sie zu verstehen ist, unterliegt seit den Anfängen der Translationswissenschaft einem ständigen Wandlungsprozess, der veraltete Annahmen kritisch hinterfragt und wenn nötig hinter sich lässt, neue Konzepte und Denkweisen begrüßt und mit bereits vorhandenen Ansätzen kombiniert, um so neues Wissen zu schaffen. Obwohl die Disziplin noch vergleichsweise jung ist, hat sie in den letzten Jahren einige Paradigmenwechsel erlebt.

Von einem sprachzentrierten Begriff in den 1970er Jahren, der vor allem durch Arbeiten in der Literaturwissenschaft, Rhetorik, Grammatik und Philosophie geprägt war, entwickelte sich Translationsforschung in den 1980er und 1990er Jahren zu einer Disziplin, die kulturelle und soziologische Aspekte miteinbezieht (vgl. Venuti 2000:4).¹ Die deskriptiv kultursensiblen Ansätze von Toury (1995) oder Lefevere (2017/1992), oder die funktional zielorientierten Ansätze von Vermeer (1986) und Holz-Mänttari (1984) führten dazu, dass Translation nun als ein mehrschichtiger Transfer von verschiedensten Aspekten angesehen wurde, seien dies Kultur, Ideologie, Macht oder auch Gender. Sie schufen ein neues Bewusstsein für bis dato vernachlässigte Bereiche in der Translationsforschung wie die audiovisuelle Translation, Übersetzung von Theaterstücken, Kinderbuchübersetzungen und später auch die Übersetzung von Websites oder Videospielen.² Da solche Texte nur schwer mit ausgangstextbasierten Äquivalenzkriterien untersucht werden konnten, wurden sie im Forschungsfokus der Translationswissenschaft zum Großteil nicht behandelt (vgl. Kaindl 2020:54). In den letzten Jahren gibt es jedoch immer mehr, vor allem auch interdisziplinäre Forschung, welche die bisherigen Grenzen von Translation infrage stellt und fordert, Texte aus einer multimodalen Sicht zu betrachten. Denn der monomodale Blickwinkel auf Texte und Translation in einer Welt, die vorwiegend digital kommuniziert, scheint veraltet. Aus einer multimodalen Sichtweise betrachtet stellen Texte ein komplexes Zusammenspiel aus verschiedenen Komponenten dar, egal ob es sich dabei um Sprache, Bilder, Bewegung, Gestik oder Musik handelt (vgl. Boria/Tomalin 2020:3).

¹ Auch Kaindl (2020:53), Dicerto (2018: 4ff.) und Boria/Tomalin (2020:7) argumentieren – allerdings aus einer multimodalen Perspektive – ähnlich.

² *The translation studies reader* von Lawrence Venuti und Mona Baker (2000) oder auch *A history of modern translation knowledge* von D’hulst und Gambier (2018) beispielsweise liefern umfassende Einführungen zu translatorisch-theoretischen Grundlagen und ihrer Entwicklung über die Jahrzehnte hinweg.

Auch der zentrale Forschungsgegenstand dieser Arbeit bildet ein solch vielschichtiger Text. Um die Fragestellungen in dieser Arbeit beantworten zu können, ist ein Translationsbegriff nötig, der für die Interpretation von solchen Inhalten ebenso gültig ist wie für monomodale Inhalte. Es ist also ein vielschichtiger, multimodaler Begriff von Translation nötig, der über die sprachzentrierte Sichtweise interlingualer Translation hinausgeht (vgl. Kaindl 2020:53). Die nachfolgend diskutierten Ansätze bilden eine erste Grundlage für die erweiterte Auseinandersetzung mit einem multimodalen Translationsbegriff und sind daher für die Verortung des Untersuchungsgegenstandes in der Translationswissenschaft besonders geeignet.

1.1 Erweiterte Translationskonzeptionen bei Jakobson, Lefevere und Gentzler

Zum Zweck der Übersichtlichkeit sollen die weiteren Ausführungen dieses Kapitels in zwei Themenblöcke unterteilt werden. Der erste Themenblock widmet sich Autor*innen und Ansätzen, welche eine differenzierte Herangehensweise an Translation fordern oder versucht haben, über den Rand der traditionellen Sichtweise von Translation hinauszublicken. Hier sollen Roman Jakobson (2000/1959) und seine frühe Translationstypologie Erwähnung finden, André Lefeveres Konzept des *rewriting* (2017), sowie Edwin Gentzlers Konzept der *post-translation studies* (2017). Der zweite Themenblock bespricht die Thematik der Multimodalität und wie diese in der Translationswissenschaft Anwendung finden kann bzw. bereits findet. In diesem Zusammenhang sind besonders die Werke von Gunther Kress und Theo van Leeuwen (2001), Klaus Kaindl (2020), Henrik Gottlieb (2018) und Sara Dicerto (2018) für die Ausarbeitung eines multimodalen Konzepts von Translation von Bedeutung.

1.1.1 Intersemiotische Translation bei Roman Jakobson

Der Linguist, Strukturalist und Semiotiker Roman Jakobson und sein Artikel *On linguistic aspects of translation* (2000/1959) ist in der translationswissenschaftlichen Forschung zu medialen und modalen Inhalten einer der Beiträge, der meist als erstes erwähnt wird.³ Dass er so zahlreich zitiert wird, hat einen guten Grund: auch wenn nur angedeutet und nicht vollständig ausgeführt, stellt sein Artikel einen der ersten Ansätze vor, bei dem Anfänge einer intermedialen bzw. multimodalen Sichtweise von Translation verortet werden können. Seine Ausführungen beschäftigen sich mit Bedeutung und Interpretation von Zeichen im translatorischen Kontext.

³ Beispielsweise bei Kaindl (2020), Pérez-González (2014&2020a) oder Boria/Tomalin (2020).

Jakobson schreibt: „There is no *signatum* without *signum*.“ (vgl. Jakobson 2000/1959:113). Das bedeutet, Zeichen schreiben Zeichen Bedeutung zu, in dem sie auf andere Zeichen verweisen oder diese erklären, spezifizieren oder paraphrasieren. Jakobson weitet den Prozess einer solchen Bedeutungskonstruktion aus, als er schreibt, dass „the meaning of any linguistic sign is its translation into some further, alternative sign [...]“ (Jakobson 2000/1959:114).

Aufbauend auf diesen Überlegungen klassifiziert er Translation wie folgt: die intralinguale Translation (*rewording*), also eine Interpretation von verbalen Zeichen durch andere Zeichen derselben Sprache, die interlinguale Translation (*translation proper*), die Interpretation von verbalen Zeichen durch Zeichen einer anderen Sprache und die intersemiotische Translation (*transmutation*), die Interpretation von verbalen Zeichen durch Zeichen nonverbaler Zeichensysteme (vgl. Jakobson 2000/1959:114). Besonders das dritte Modell könnte multimodale Inhalte wie Verfilmungen von Romanen und (Neu-)Verfilmungen als Translation begreifbar machen. In seinen weiteren Ausführungen geht er jedoch nicht näher auf den Begriff ein und widmet sich im Großteil seines Artikels der interlingualen Translation, die für ihn die „richtige“ Translation zu sein scheint. Kaindl merkt an dieser Stelle an, dass seine Typologisierung zu kurz zu greifen scheint. Da Sprache an sich schon ein semiotisches System darstellt, müsste die Übersetzung zwischen zwei Sprachsystemen bereits als intersemiotische Translation betrachtet werden (vgl. Kaindl 2020:60). Auch Gottlieb sieht Sprachen als Repräsentanten eines gemeinsamen Zeichensystems (er nennt sie *vocal languages*), weswegen sie natürlicherweise intrasemiotisch wären. Als intersemiotische Translation sieht er ausschließlich den Transfer zwischen zwei disparaten semiotischen Zeichensystemen: also z.B. der Kommunikation zwischen (gehörlosen) Gebärdensprachler*innen und (hörenden) Vokalsprachler*innen (vgl. Gottlieb 2018:46).

Jakobsons inkonsistente Konzeption des Begriffs Translation stellt sich im Verlauf seiner Ausführungen als schwierig heraus.⁴ Zu Beginn setzt er Translation mit Signifikation und Interpretation gleich und betrachtet den Begriff aus einem allgemeinen Blickwinkel. Am Ende seiner Arbeit kommt er aber zu dem Schluss, dass Translation gar nicht möglich sei. Diesen Standpunkt verdeutlicht er, wenn er schreibt „[...] poetry by definition is untranslatable“ (Jakobson 2000/1959:118). Dies macht es schwierig herauszuarbeiten, wie genau und nach welchen Kriterien er also Translation definiert und welche Prozesse als solche gelten könnten. Ob Jakobson (Neu-)Verfilmungen als intersemiotische Translation definieren würde, kann aus diesen Gründen nicht klar nachvollzogen werden. Im weiteren Verlauf dieser

⁴ Zu Kritik vgl. Toury (1994&1995) und Hermans (1985).

Arbeit wird jedoch immer klarer, dass eine Kontextualisierung von Translation als multimodal nicht nur möglich, sondern sogar wünschenswert und in manchen Bereichen unbedingt notwendig ist. Nichtsdestotrotz war Jakobson einer der ersten, der die intersemiotische Translation als Begriff der intra- und interlingualen Translation gegenübergestellt hat. Somit ist er über die Grenzen sprachlicher Übertragung hinausgegangen und hat dazu beigetragen, translatorische Phänomene aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten. Auch die oben erwähnten Veränderungen und das Aufkommen neuer Strömungen in der Translationswissenschaft ab den 1980er Jahren haben zur Erweiterung eines solchen Blickwinkels beigetragen. Die Erkenntnis, dass Sprache an kulturelle sowie soziale Prozesse gebunden ist und von diesen Prozessen beeinflusst wird, veränderte das Feld und öffnete so den Raum für interdisziplinäre Forschung.

1.1.2 *Rewriting* bei André Lefevere

Das Konzept des *rewriting* des belgischen Übersetzers und Übersetzungswissenschaftlers André Lefevere ist einer dieser Versuche, Translation aus einer ganzheitlichen Perspektive darzustellen. In seinen Ausführungen zu *rewriting* sind die Begriffe der Poetik und Patronage zentral. Poetik stelle die Größe dar, die bestimmt, welche Art von Literatur in einer Gesellschaft „erlaubt“ werden soll. Innerhalb eines literarischen Systems seien demnach die Mitglieder dieses Systems der Poetik die professionellen Akteure, also Kritiker*innen, Reviewer*innen, Lehrer*innen, Professor*innen und Translator*innen (vgl. Lefevere 2017/1992:11). Diese unterdrücken die Publikation gewisser literarischer Werke, wenn sie dem dominanten Konzept der herrschenden Poetik nicht entsprechen. Vielmehr als unterdrückt werden diese Werke aber neu geschrieben (*rewritten*) und das so lange, bis sie für die Poetik und Ideologie einer bestimmten Gesellschaft (oder der Idee davon) als akzeptabel angesehen werden (vgl. Lefevere 2017/1992:12). Den Teil außerhalb des literarischen Systems, der den professionellen Akteur*innen diese gewissen Einschränkungen auferlegt, bezeichnet Lefevere als Patronage. Damit meint er gewisse Personen und Institutionen, welche die Rezeption, das Schreiben und das *rewriting* von Literatur vorantreiben aber auch behindern können. Patronage kann von einzelnen Personen, aber auch von Gruppen, religiösen Institutionen, politischen Parteien, sozialen Klassen oder Verlagshäusern, sowie den Medien ausgeübt werden (erwähnt werden die Medici oder Louis XIV). Die Poetik als Teil des literarischen Systems wird von der Patronage, welche außerhalb des Systems agiert, beeinflusst (vgl. Lefevere 2017/1992:12). *Rewriting* ist also motiviert durch die Ideologie und Poetik der Patronage, die auf einer

ideologischen Ebene beeinflussen, was wie übersetzt oder *rewritten* wird, um eine Machtposition in einer (Ziel-)Kultur zu erlangen. Die Poetiker*innen des literarischen Systems – darunter auch Translator*innen – arbeiten ästhetische Maßstäbe aus, die das literarische System kontrollieren (vgl. Williams 2017:ix).

Seine Ausführungen lassen erkennen, dass Lefevere Translation nicht bloß als einen sprachlichen, sondern auch kulturellen Transfer betrachtet. Er positioniert Translation in seinem Konzept des *rewriting* in einem diskursiven Netz; einem Zusammenspiel aus textuellen, soziokulturellen und politischen Faktoren, die durch gesellschaftliche Normen und Konventionen, welche von der Patronage und Poetik geformt werden, die Translation und andere Formen des *rewriting* beeinflussen (vgl. Lefevere 2017/1992:7). Demnach sieht er auch Translation nur als eine von vielen möglichen Formen des *rewriting*, wie Anthologien, historischen Büchern oder Kritiken, an. Besonders interessant für das Vorhaben der vorliegenden Arbeit, Verfilmungen in einem translationswissenschaftlichen Kontext zu verorten, ist dabei die nachfolgende Aussage Lefevres: „It is obviously also at work in other forms of rewritings, such as adaptations for film and television, [...]” (Lefevere 2017/1992:7). Da für ihn *rewriting* alle kulturellen Transferprozesse beinhaltet, sind für ihn Adaptations genauso nur eine mögliche Form des *rewriting*. Er geht in seinem Werk zwar nicht näher auf Adaptations und ihre Klassifizierung ein, fasst sie aber so wie Translation unter dem Konzept des *rewriting* zusammen. Durch die Einführung des Begriffs *rewriting* scheint es für ihn nicht mehr nötig zu sein, explizit zwischen Translation und Adaptation zu unterscheiden. Unter anderem schreibt er auch noch: „[...] their rewriting (translation/adaptation? – the term rewriting absolves us of the necessity to draw borderlines between various forms of rewriting, such as ‘translation’, ‘adaptation’, ‘emulation’) [...]” (Lefevere 2017/1992:36) und sieht somit Translation und Adaptation als verschiedene Prozesse eines übergeordneten Ganzen.

1.1.3 *Post-translation studies* bei Edwin Gentzler

Edwin Gentzler geht mit seinem Konzept der *post-translation studies* noch einen Schritt weiter als Lefevere. Er fordert zwar auch, sprachzentrierte Definitionen von Translation zu hinterfragen, plädiert aber gleichzeitig dafür, der Diskussion um die Benennung der einzelnen Texte, seien diese Originale, Übersetzungen oder auch *rewritings*, ein Ende zu setzen. Er stellt die Frage:

What if we erase the border completely and rethink translation as an always ongoing process of every communication? What if translation becomes viewed less as a temporal act carried out between languages and cultures and instead as a precondition underlying the languages and cultures upon which communication is based? What if we consider the political, social, and economic structures as built upon translation? What if we view the landscape— the parks, buildings, roads, memorials, churches, schools, and government organizations—not as solely monocultural, but also as a product of post- translation effects? (Gentzler 2017:5)

Diese Gedanken stützen sich auf der Annahme, dass die Translationswissenschaft Texte bearbeiten sollte, welche vor dem eigentlichen Übersetzungsprozess entstanden sind (*pre-translation*), Übersetzungen an sich und Texte, die nach dem Übersetzungsprozess entstanden sind (*post-translation*). Dieses Konzept würde die Disziplin jedoch sehr weit und schwer abgrenzbar machen, was Gentzler selbst auch anerkennt. Er ist aber davon überzeugt, dass der kulturelle Kontext einer Übersetzung sehr viel über die eigentliche Übersetzung preisgeben kann und merkt weiters an, dass verschiedene Textelemente oft translatorische Elemente enthalten, meist aber nicht bearbeitet werden, weil sie nicht in das definitorische Forschungsspektrum der Translationswissenschaft fallen (vgl. Gentzler 2017:5). Zwar nennt er an dieser Stelle keine konkreten Beispiele, wie weiter oben aber schon besprochen, waren bzw. sind es meistens audiovisuelle Inhalte, die nonverbale Elemente enthalten. Um solche Textelemente zu untersuchen wären Translationswissenschaftler*innen dazu aufgefordert, sich verstärkt mit anderen Disziplinen auszutauschen (vgl. Gentzler 2017:8), was auch Kaindl (2020:64) fordert. Da Translation ein Phänomen sei, das in allen Sprachen, in Haupt- und Nebendiskursen und in vielen, nicht nur textbasierten Formen der Kommunikation vorkommen und viele verschiedene Disziplinen beeinflussen würde, sollte die Translationswissenschaft multidisziplinär sein. Zudem könnten Diskurse zu Translation, welche außerhalb der Translationswissenschaft stattfinden, für die zahlreichen Herausforderungen innerhalb der Translationswissenschaft durchaus hilfreich sein (vgl. Gentzler 2017:1f.).

Gentzler lädt deswegen dazu ein, von postmodernen Ansätzen, postkolonialen Evolutionen, transnationaler Migration und psychoanalytischen Untersuchungen zu lernen und zu versuchen zu verstehen, wie diese nicht-translatorischen Diskurse und interdisziplinären Felder die Translationswissenschaft inspirieren (vgl. 2017:8). Er meint, dass wir alle in translationalen Kulturen leben, welche immer Grenzen überschreiten, diese verändern und sie wo nötig anpassen. Wir sollten Translation nicht als „somewhat secondary process ferrying ideas across borders [...]“ betrachten, sondern „think about translation as one of the most important processes that can lead to revitalizing culture, a proactive force that continually introduces new ideas, forms or expressions, and pathways for change“ (Gentzler 2017:8).

Er sieht in Translation unendlich viel Potential, vor allem in einer Welt, in der Migration und Bewegung zwischen verschiedenen Ländern an der Tagesordnung steht, und ist der Ansicht, dass Translation den Menschen helfen kann, sich mit multilingualen Identitäten auseinanderzusetzen. Unter anderem aus diesem Grund sei die Zeit gekommen, den Begriff der Translation und wie er verstanden wird zu überdenken. Gentzler fordert die Translationswissenschaft dazu auf, über ihre selbst zugeschriebenen Grenzen hinaus zu blicken, um offener für den Austausch mit anderen Disziplinen und ihren Ideen und Input zu translatorischen Herausforderungen zu werden. Die Translationswissenschaft hat in den letzten 70 Jahren viele neue Wege eingeschlagen (vgl. Bassnett 2017:ix). Auch Bassnett ist der Ansicht, dass die *post-translation* Translationswissenschaft ein Katalysator dafür sein könnte, die Disziplin in eine neue Ära zu begleiten, in der Translation als „a fundamental cultural condition underlying communication“ (Bassnett 2017:x) betrachtet wird.

1.1.4 Zusammenfassendes Resümee

Die bisher besprochenen Ansätze zeigen, dass eine ausgeweitete Betrachtung von translatorischen Phänomenen und Translation als Konzept nicht nur möglich ist, sondern auch gefordert wird (vor allem bei Gentzler 2017). Wenn sich die Art, wie Menschen miteinander kommunizieren, grundlegend verändert, einerseits durch technologische Innovation und andererseits durch verschiedenste Globalisierungsprozesse, und diese in weiterer Folge auch soziale und wirtschaftliche Bereiche beeinflussen, dann ist auch ein Perspektivenwechsel in der Forschung dazu notwendig (vgl. Boria/Tomalin 2020:3). Um den Forschungsgegenstand dieser Arbeit als Translation zu verorten, greifen die Vorschläge von Jakobson und Lefevere dennoch zu kurz. Man könnte durchaus argumentieren, dass (Neu-)Verfilmungen in einem eigenen Polysystem aus Systemen agieren, so wie es auch geschriebene Literatur tut und Adaptations eine Form des *rewriting* und damit auch eine Art Translation darstellen. Auch in Gentzlers Konzept der *post-translation studies* könnte man (Neu-)Verfilmungen als einen „[...] always ongoing process of every communication“ (Gentzler 2017:5) beschreiben. Solche Konzeptionen sind zwar hilfreich, um ein breiteres Bewusstsein für die Reichweite von translatorischen Phänomenen zu erzeugen. Für eine konkrete Untersuchung des vorliegenden Forschungsgegenstandes ist jedoch nicht nur eine konkretere Positionierung von Translation in Bezug auf mediale Phänomene notwendig, sondern auch die Diskussion und in weiterer Folge Konzeption methodischer Werkzeuge, mit denen multimodale Phänomene bearbeitet werden können. Wie Wildfeuer et al. es treffend beschreiben, können Analysen „nie über die Grenzen

des Spekultativen hinausgehen“ (2020:78), wenn lediglich Diskussionen geführt, und keine konkreten Bearbeitungsvorschläge präsentiert werden. Eine solche Positionierung und Handlungsfähigkeit kann Multimodalitätsforschung bieten, die sich mit kommunikativen Handlungen aus einem semiotisch-multimodalen Blickwinkel auseinandersetzt und auch in der Translationswissenschaft nicht nur als relevant erachtet, sondern bereits vereinzelt angewendet wird.

1.2 Multimodalität

Seit mehreren Jahren sehen sich nicht nur Übersetzer*innen vermehrt mit Texten konfrontiert, welche aus mehreren (multimodalen) Komponenten und nicht nur Sprache, vor allem geschriebener Sprache, bestehen (vgl. Dicerto 2018:2). Unsere tagtägliche Kommunikation ist in den letzten Jahren offensichtlich multimodal geworden, da wir uns immer mehr mit neuen elektronischen Geräten und digitalen Medien konfrontiert sehen. Unterschiedlichste Formen von Kommunikation werden kombiniert und helfen dabei, Bedeutung zu konstruieren, egal ob in Filmen, Fernsehsendungen, Videospielen oder Gesprächsinteraktionen. In einer solchen Welt ist es unmöglich, Texte im Rahmen von Kommunikation und somit auch Translation aus einem lediglich sprachlichen Blickwinkel zu betrachten, ohne die anderen Kommunikationskomponenten bzw. -modi miteinzubeziehen (vgl. Wildfeuer et al. 2020:7). Multimodalität, „the study of how we make meaning by combining multiple signifying means or modes – for example, image with writing, music and body movement, speech with gesture – into an integrated whole“ (Peréz-González 2020a:346), erweist sich als vielversprechendes Konzept, um solche kommunikativen Situationen zu beschreiben und zu untersuchen.

1.2.1 Der multimodale Ansatz und seine Anfänge

Wie jeder andere Ansatz ist Multimodalitätsforschung nicht einfach aus dem Nichts entstanden, sondern wuchs aus dem Bedürfnis, soziale, kulturelle und diskursive Praktiken in Bezug auf ihre Wichtigkeit für die Bedeutungskonstruktion zu untersuchen. Multimodalitätsforschung versucht Rahmenbedingungen zu formulieren, mit denen semiotische Inhalte, welche eine Vielzahl an Modi kombinieren, um Bedeutung zu konstruieren, untersucht werden können. Vor allem Arbeiten im Bereich der Soziosemiotik (*social semiotics*) konnten einen Grundstein für die spätere Entstehung eines solchen multimodalen Diskurses legen. Zentrale Personen für dessen Ausarbeitung waren vor allem Gunther Kress und Theo van Leeuwen, aber auch Kay

O'Halloran und Robert Hodge. Auch Carey Jewitt und Jeff Bezemer können als wichtige Mitwirkende genannt werden.⁵

In ihrem Werk *Multimodalität – Grundlagen, Forschung und Analyse* besprechen Wildfeuer et al. (2020) frühe semiotische Ansätze, wie die strukturalistischen von Saussure (1967) oder die interpretativen von Peirce (1873/2014), um ein grundlegendes Verständnis für das Konzept des Zeichens zu vermitteln und somit eine Basis für die Besprechung von Multimodalität schaffen zu können. Auch Kaindl (2020) gibt einen kurzen Überblick zu Ansätzen und Ideen semiotischer Forschung, welche sich vor allem in den Ausführungen zur Multimodalitätstheorie von Kress und van Leeuwen (2001) wiederfinden, auf die später noch im Detail eingegangen wird. Er macht darauf aufmerksam, dass „neue“ Konzepte zwar oftmals als neu oder innovativ empfunden werden, in vielen Fällen aber nur eine Neukombination von bereits vorhandenen Elementen darstellen. Das hätten auch Kress und van Leeuwen gemacht: sie kombinierten und evaluierten bereits vorhandenes Wissen aus der Semiotik und Intermedialitätsforschung (vgl. Kaindl 2020:50). Kaindl nennt einige zentrale Personen wie Roland Posner (1976) und seine theoretischen Vorarbeiten für multimediale (bzw. heute multimodale) Kommunikation, Ernest Hess-Lüttichs (1978) Arbeiten zum funktionalen Zusammenspiel zwischen semiotischen Ressourcen und ihrer Einbettung in soziale Handlungskontexte oder Klopfer (1976) und seine Erkenntnisse zu funktionalen Beziehungen und ihrer dynamischen und kulturspezifischen Natur. Kaindl schlussfolgert, dass das Konzept der Einbettung von Modi in einen sozial-kommunikativen Kontext bereits in den 1970ern postuliert und entwickelt, in der Disziplin der Semiotik aber wahrscheinlich noch nicht konsequent angewendet wurde. Später fand man diese Ansätze dann in Kress und van Leeuwens (2001) Multimodalitätsdiskurs wieder (vgl. Kaindl 2020:50ff.).

Jewitt et al. (2016) liefern darüber hinaus eine gute Einführung und Aufklärung über verschiedene Ansätze, die für die Multimodalitätsforschung von Bedeutung waren, wie die der systemisch-funktionalen Linguistik, der Konversationsanalyse und der Soziosemiotik. Da sich sowohl eine Vielzahl an Forschungsliteratur und Forschenden im Bereich der Multimodalität in diesen Disziplinen finden würde, gehen Jewitt et al. in ihrem Werk näher auf sie ein (vgl. 2016:6). Besonders die Soziosemiotik schuf einen Grundstein für die Ausführungen der Multimodalitätstheorie nach Kress und van Leeuwen (2001). Aufbauend auf Michale Hallidays Annahmen, dass Sprache ein soziales System sei, in welchem Kultur selbst unter semiotischen

⁵ Da in dieser Arbeit nur einige zentrale Konzepte angeführt werden sollen und eine ausführliche Besprechung der Entstehung von Multimodalitätsforschung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, verweise ich für eine detaillierte Lektüre zu diesem Thema auf Wildfeuer et al. (2020) und Jewitt et al. (2016), welche die Entstehungsdynamiken im Detail besprechen.

Standpunkten betrachtet werden sollte (Halliday 1978), haben vorrangig Gunther Kress, Robert Hodge und später auch Theo van Leeuwen die Entwicklungen in der Soziosemiotik geprägt. Mitte der 1980er Jahre stießen auch Jim Martin, Paul Thibault, Terry Threadgold und etwaige andere hinzu, gründeten den *Newtown Semiotic Circle* in Sydney und weiteten ihren Forschungsfokus auf andere bedeutungsbildende Systeme (neben Sprache) aus (vgl. Jewitt et al. 2016:59).

Soziosemiotik versucht die soziale Dimension von Bedeutung und Bedeutungskonstruktion genauer zu verstehen und herauszufinden, wie die Konstruktion, Interpretation und der zirkulierende Kreislauf von Bedeutung einzelne Individuen und ganze Gesellschaften formt und beeinflusst. Die grundlegende Annahme ist dabei, dass Bedeutung durch die Verwendung von semiotischen Ressourcen als Werkzeuge durch soziale Aktion und Interaktion entsteht (vgl. Jewitt et al. 2016:58). Die ersten Ansätze der Soziosemiotik, die sich in Richtung der Multimodalität bewegten, haben Robert Hodge und Gunther Kress 1988 in ihrem Werk *Social Semiotics* vorgestellt. Multimodalität als eigenständiger Begriff wurde später dann von Charles Goodwin (2000) in seinen Arbeiten zur Ethnomethodologie und Konversationsanalyse und von Kress/van Leeuwen (2001) erstmals erwähnt. In zahlreichen weiteren Veröffentlichungen wurden diese Ansätze dann weiterentwickelt, beispielsweise in, aber nicht ausschließlich, van Leeuwens Werk *Introducing social semiotics* (2005), Jewitts *An introduction to multimodality* (2014), *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication* (2010) von Kress und dem gemeinsamen Werk *Introducing multimodality* (2016) von Jewitt, Bezemer und O'Halloran. Eines der zentralsten Werke, auf dem viele weitere Ausführungen von Multimodalität aufbauen, stellt dabei die Monographie *Multimodal Discourse* (2001) von Kress und van Leeuwen dar. Da ihre Arbeit später für das Verständnis der Ausführungen von Kaindl (2020) von Bedeutung ist, sollen einige zentralen Aspekte ihrer Erkenntnisse hier kurz erläutert werden.

Anstatt Multimodalität zunächst von einem theoretischen Standpunkt aus zu betrachten, drehen sie das Ganze um und konzentrieren sich auf das Endprodukt: die Interaktion verschiedener semiotischer Ressourcen in der Praxis – im Endeffekt also multimodale Texte. Um ihre weiteren Ausführungen verstehen zu können, sollen zunächst einige Begrifflichkeiten geklärt werden, im ersten Schritt semiotische Ressourcen. Kress und van Leeuwen beschreiben diese folgendermaßen:

Semiotic resources have been produced in the course of social/cultural/political histories – histories which of course keep on going. New social, cultural and political needs lead to new ways of communicating and to new communication technologies – as well as to new communication theories. (Kress/van Leeuwen 2001:112)

Jewitt et al. führen dazu weiter aus, dass sie als verschiedene Arten verstanden werden können, wie Gemeinschaften für sich Bedeutung konstruieren. Das können zum Beispiel Sprache, Bild, Musik, Farbe oder auch Perspektive sein. Sie entstehen durch die soziale Konstruktion von Bedeutung durch Mitglieder einer Gemeinschaft über einen bestimmten Zeitraum hinweg und dienen den Anforderungen dieser Gemeinschaft (vgl. Jewitt et al. 2016:71). Konstruktion und Interpretation von Bedeutung sind dabei immer dynamisch und kontextabhängig. Hier wird die Wirkung der Zeichenproduzenten (*sign makers*) hervorgehoben, was bedeutet, dass Zeichensysteme durch soziale Verwendung geformt werden und nicht abstrakt oder klar definiert sind. Ein Zeichensystem könne nicht von der Gesellschaft und den Personen, die es benutzen, getrennt werden (vgl. Jewitt et al. 2016:59).

Neben diesen semiotischen Ressourcen stellen sie auch semiotische Modi vor, die „allow the simultaneous realisation of discourses and types of (inter)action“ (Kress/van Leeuwen 2001:21). Im Designprozess, auf den im nächsten Absatz eingegangen werden wird, würden diese dann verwendet und mit weiteren semiotischen Modi kombiniert werden. Man könnte aus verschiedenen Optionen wählen, welche aufgrund bestimmter kommunikativer Situationen verfügbar wären. Außerdem könnten verschiedenen Modi auch in verschiedenen Medien realisiert werden (vgl. 2001:22). Kress und van Leeuwen wollen damit deutlich machen, dass verschiedene Modi in multimodalen Texten nicht „strikte“ und „fixierte“ Aufgaben erfüllen, sondern dass semiotische Ressourcen in und zwischen solchen verschiedenen Modi funktionieren können (vgl. 2001:2). Konkret formuliert könnte die semiotische Ressource „Sprache“ beispielsweise im Modus „geschriebene Sprache“ oder „gesprochene Sprache“ realisiert werden und medial als Buch oder als Synchrondialog in einem Film. Bilder können „dynamisch“ sein, also bewegt wie in einem Film, oder „statisch“ dargestellt werden, beispielsweise als Comic. Beim Modus „geschriebene Sprache“ könnten dann auch Submodi wie Schriftart, Größe oder Farbe ins Spiel kommen (vgl. Pérez-González 2014:217).

Weiters sprechen Kress und van Leeuwen von „Strata“, namentlich Diskurs und Design im inhaltlichen Bereich, und Produktion und Distribution im expressiven Bereich. Sie nehmen an, dass die eigentliche Konstruktion von Bedeutung in diesen Strata stattfindet und dass alle semiotischen Modi dabei mehr oder weniger im „Rampenlicht“ stehen können (vgl. 2001:4-8). Diskurse vermitteln demnach Wissen über die Realität und bieten Informationen zu bestimmten Prozessen an, während Design eine abstrakte Konzeptualisierung von semiotischen Ressourcen meint, welche für die Produktion von bestimmten Botschaften in bestimmten Diskursen verwendet wird (vgl. 2001:20f.). Im Bereich des Diskurses Mode müsste man sich dann beispielsweise überlegen, auf welche Art und Weise man einen Artikel zu Brautkleidern

gestalten will. Der Kanal könnte eine Brautmodezeitschrift sein und die Materialien Bilder von Models oder Brautkleidern (vgl. Dicerto 2018:25). Erst bei der darauffolgenden Produktion wird die eigentliche materielle Realisation der im Design gewählten semiotischen Ressource ausgeführt und durch Distributionstechnologien verteilt (vgl. Kress/van Leeuwen 2001:21). Konkret bedeutet das die materielle Produktion des Artikels, also das Schreiben, Bearbeiten und Drucken und die darauffolgende Distribution von diesem (vgl. Dicerto 2018:25). Durch diese vier Dimensionen kann die funktionale Interaktion zwischen semiotischen Ressourcen und ihrer Realisation besser begriffen werden. Das Konzept der sozio-kulturellen Einbettung ermöglicht es außerdem, die immerwährende Veränderlichkeit von Prozessen zu verstehen, da sie nicht willkürlich, sondern nach sozial-etablierten Regeln ablaufen (vgl. Jewitt 2014:17).

Was Multimodalitätsforschung schlussendlich anstrebt und was Kress und van Leeuwen aufzeigen wollen, ist die Tatsache, dass verschiedene Arten von Bedeutungskonstruktion meistens zusammen geschehen und nicht strikt voneinander getrennt werden können. Das wird auch deutlich, wenn sie betonen, dass Strata in ihrem Konzept keiner hierarchischen Ordnung unterliegen und multimodale Texte in ihren Augen Bedeutung durch „multiple articulations“ konstruieren (vgl. 2001:4). Auch Jewitt et al. sind der Ansicht, dass verschiedene Arten von Bedeutungskonstruktion nicht in einzelnen, separaten Disziplinen wie der Linguistik (gesprochene und geschriebene Sprache) oder Semiotik (Bild und Film) betrachtet werden sollten, sondern aus dem Blickwinkel der Multimodalität, die diese verschiedenen Arten von Bedeutungskonstruktion als ein multimodales Ganzes versteht, indem sich verschiedene semiotische Ressourcen und ihre Modi gegenseitig beeinflussen (vgl. Jewitt et al. 2016:3). Im nächsten Abschnitt wird gezeigt, dass auch die Translationswissenschaft versucht, solche multimodalen Ansätze mit translationswissenschaftlichen zu verbinden. Immerhin versuchen beide Disziplinen, ihre Untersuchungsgegenstände in ihrem sozialen und kulturellen Kontext und nicht als abstrakte oder statische Einzelheiten zu betrachten (vgl. Kaindl 2020:64).

1.2.2 Multimodale Ansätze in der Translationswissenschaft

In vielen Bereichen wird die Multimodalitätstheorie bereits intensiv behandelt, egal ob in der Psychologie, Werbung, Social Media, beim Storytelling, der Diskursanalyse, Literaturkritik oder auch in der Videospielbranche. Trotz der Verbreitung multimodaler Kommunikation wurde aber vergleichsweise noch wenig Aufmerksamkeit darauf gerichtet, welche Auswirkung diese auf die Theorie und die Praxis der Translation hat bzw. zukünftig haben könnte (vgl. Jewitt et al. 2016:1). Die Sichtweise auf das Konzept der Bedeutungskonstruktion ist in der

Translationswissenschaft noch immer sehr sprachzentriert, was nach Pérez-González nach wie vor auf den Einfluss der Linguistik auf die Translationswissenschaft zurückgeführt werden kann. Außerdem würde Sprache noch immer die vorherrschende Form unter zahlreichen bedeutungskonstruierenden Ressourcen darstellen (vgl. Pérez-González 2020a:346).⁶

Eine Ausnahme bildet hierbei der Forschungsbereich der audiovisuellen Translation, dessen Forschungsgegenstand seit Beginn verschiedene semiotische Ressourcen wie Bilder, Ton und Bewegungen miteinschließt. Pérez-González fasst diese Transferprozesse passend zusammen, wenn er schreibt, audiovisuelle Translation „focuses on the practices, processes and products that are involved in or result from the transfer of multimodal and multimedial content across languages and/or cultures“ (2020b:30). Rege Forschung im Bereich der audiovisuellen Translation begann erst in den 1990er Jahren, als auch die Übersetzung von Videospielen immer bedeutender wurde und die allgemeine Produktion von audiovisuellen Inhalten exponentiell anstieg. Das spiegelt auch die vorhandene Literatur wider, auf die unter anderem Pérez-González (2019) und Gottlieb (2018) verweisen. Andere mediale Phänomene, wurden bzw. werden immer noch in den Medienwissenschaften oder *Adaptation Studies* bearbeitet, weil sie nicht in das definitorische Spektrum von Translation passen, so wie Gentzler (2017) weiter oben schon angemerkt hat. Einer der Gründe dafür könnte sein, dass nonverbale Aspekte von Untersuchungsgegenständen im Rahmen der Translationswissenschaft oftmals als Hürden und weniger als integrative Komponenten eines multimodalen, funktionalen Ganzen angesehen werden (vgl. Kaindl 2020:55). Wenn Übersetzer*innen mit audiovisuellen bzw. multimodalen Inhalten arbeiten, dann müssen sie laut Pérez-González (2014:122) nicht nur den Modus Sprache richtig erfassen können, sondern sich auch über die Zusammenhänge der Kinematografie, der Handlung und des Dialogs bewusst sein, egal ob das die Lichtverhältnisse, die Farbgestaltung oder die Kamerabewegungen betrifft. Die Übersetzung der Sprache ist lediglich ein Teil bei der Übertragung eines semiotischen Ganzen, welches wiederum das Fundament für die verschiedenen semiotischen Komponenten darstellt. Die Annahme, dass nur audiovisuelle Translation mit multimodalen Phänomenen zu tun hätte, finden auch Boria und Tomalin veraltet und überholt (vgl. 2020:5). Das Feld der audiovisuellen Translation könnte ein Sprungbrett für die gesamte Disziplin in Richtung der Integration von Multimodalität in der Translationswissenschaft darstellen. Wenn Translation als multimodal begriffen werden soll, ist es notwendig, nicht nur die Funktion von Sprache, die lediglich einen Modus eines

⁶ Auch in Kress (2020:27).

funktionalen Textes darstellt, zu verstehen, sondern auch die anderen Modalitäten wie Musik, Bild, Bewegung, Gestik etc. und ihre verschiedenen Submodalitäten (vgl. Kaindl 2020:55).⁷

Auch wenn sich die allgemeine Translationswissenschaft nur sehr vorsichtig mit multimodalen Ansätzen auseinandersetzt, so werden sie doch als relevant anerkannt, was sich nicht zuletzt durch etwaige Einträge in Handbüchern und Enzyklopädien (z.B. Kaindl 2013).⁸ Kaindl (2020:52) vermutet, dass die vermehrte Auseinandersetzung mit Multimodalität damit zu tun haben könnte, dass sich die Translationswissenschaft etwa zeitgleich mit der Entstehung der Multimodalitätsforschung in eine kultursensible, soziologisch motivierte und medienbewusste Richtung entwickelt hat. Beispielsweise wenden Jiménez und Seibel (2012) eine multimodale Korpusanalyse für Audiodeskription an, Feng und Espindola (2013) kombinieren systemische, funktionale und kognitive Ansätze in einer multimodalen Diskursanalyse und O'Sullivan (2013) hält fest, dass die Integration von Multimodalität in der Translationswissenschaft Herausforderungen darstellt, gleichzeitig aber eine Vielzahl an Ressourcen bieten kann. Andere Arbeiten analysieren Translation von Plakatwerbung (Pan 2015) und Webcomics und GIFs (El Farahaty 2018) aus einer multimodalen Perspektive oder versuchen eine multimodale Konversationsanalyse in Bezug auf einen Teamübersetzungsprozess anzuwenden (Hirvonen/Tiitula 2018). Obwohl diese und einige andere Arbeiten⁹ versuchen, multimodale Ansätze auf translatorische Phänomene anzuwenden und dadurch die Literatur in diesem Bereich erweitern, was natürlich erfreulich ist, ergeben sich ähnliche Hürden wie auch in der Multimodalitätsforschung, die Wildfeuer et al. (vgl. 2020:1f.) und Dicerto (vgl. 2018:7) beschrieben haben. Oft würde es an einem theoretischen Grundgerüst fehlen, mit dem verschiedene Arten von Multimodalität betrachtet und untersucht werden können. Viele Ansätze würden vorgefertigte Kategorien anbieten, die für ein spezifisches Beispiel funktionieren, sich aber nicht auf komplexere Fälle von Untersuchungsobjekten umlegen ließen.

So kritisiert Kaindl (vgl. 2020:56), dass viele Arbeiten den Begriff *Modus* nur verwenden würden, um das veraltete Zeichenkonzept zu ersetzen. Er befürchtet, dass eine solche Konzeption und Anwendung von *Modi* dazu führen könnten, dass andere Dimensionen von *Modi* sowie ihre soziale Bedingtheit unbeachtet bleiben und das zu einem ungenügenden Verständnis der multimodalen Kommunikationstheorie in der Translationswissenschaft beiträgt. Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch Pérez-González, der bedauert, dass die

⁷ Auch in Boria/Tomalin (2020:3).

⁸ Auch in Pérez-González (2020a).

⁹ Unter anderem Gambier (2006); de Pedro Ricoy (2020); Borodo (2015); Cross (2016) und Oittinen et al. (2017).

Möglichkeiten, die Beziehung und Interaktion zwischen verschiedenen semiotischen Modi zu beschreiben, so vernachlässigt würden (vgl. Pérez-González 2020a:347). In seinem Werk *Multimodality in Translation and Interpreting Studies: Theoretical and methodological perspectives* (2014) plädiert er dafür, Multimodalität in der Translations- und Dolmetschforschung ganzheitlich zu integrieren, anstatt sich vorwiegend auf die semiotische Natur von Modi zu konzentrieren. Die meisten Arbeiten scheinen sich exklusiv mit ihrem Forschungsgegenstand und der Frage zu beschäftigen, wie man diesen aus einer multimodalen Perspektive betrachtet könnte, weniger aber mit der Besprechung einer grundlegenden multimodalen Theorie, die auf verschiedene Themenbereiche in der multimodalen Translationsforschung anwendbar wäre (vgl. Kaindl 2020:56).¹⁰ Für die Verortung des vorliegenden Forschungsgegenstands von Neuverfilmungen als Translation greifen solche Arbeiten ebenfalls zu kurz. Durch die selektive Zuschreibung multimodaler Konzepte würden nur Teilbereiche von Multimodalität angesprochen werden. Erfreulicherweise gibt es einige Ausnahmen, die in ihren Arbeiten versuchen, grundlegende Rahmenbedingungen zu schaffen, die jenseits der Einbettung eines einzelnen Forschungsgegenstands blicken.

Einen solchen Versuch stellt zum Beispiel Ketola (2012) in ihrer Arbeit vor, in welcher sie einen theoretischen Rahmen für die kognitive Dimension multimodaler Translation konzipiert und dafür plädiert, die traditionellen Grenzen der Disziplin zu erweitern und Bilder als berechtigten Untersuchungsgegenstand in die Translationswissenschaft aufzunehmen. Lee (2013) untersucht andererseits Modi in Bezug auf ihren technologischen Vernetzungsgrad. Er selbst nennt auch einige Werke, die sich mit translatorischen Phänomenen aus der multimodalen Perspektive beschäftigt haben (vgl. 2013:244). Anders als diese Arbeiten jedoch, die sich lediglich darauf konzentrieren zu zeigen, wie visuelle und aurale Bedeutungskonstruktionen die Texterfahrung zusätzlich zur verbalen Bedeutungskonstruktion verbessern können, arbeitet er heraus, auf welche Art und Weise Translation „[...] performs biliteracy across both linguistic and semiotic boundaries, thus becoming an integral component in the entire meaning-making process“ (2013:245). Diese Arbeiten erkennen die Komplexität und Vielfalt des multimodalen Gegenstands an und versuchen, Multimodalität ganzheitlich mit translatorischen Theorien zu verbinden.

Dicerto (2018) geht sogar einen Schritt weiter und stellt einen theoretischen Rahmen für multimodale Translation vor, mit welchem multimodale Texte in der Translationswissenschaft unabhängig ihres Genres analysiert werden können. In ihrer Arbeit entwickelt sie eine Methode

¹⁰ Auch bei Dicerto (2018:7).

für eine Ausgangstextanalyse aufbauend auf theoretischen Grundlagen der Soziosemiotik und Pragmatik für statische Texte, die Bilder und geschriebene Sprache inkludieren, sowie dynamische Texte, die sich bewegender Bilder, gesprochener Sprache und/oder Ton bedienen. Den Forschungsgegenstand dieser Arbeit, also (Neu-)Verfilmungen, sieht Dicerto als einen solchen dynamischen Text und damit auch als Translation bearbeitbar. Das verdeutlicht sie, wenn sie Filme als das Ergebnis aus einem Zusammenspiel semiotischer Modi beschreibt, welche visuelle, verbale und aurale Zeichen benutzen, um Narrative zu erzeugen und zu artikulieren (vgl. Dicerto 2018:33). In einem ersten Schritt beschränkt sie ihre Analyse aus Platzgründen zwar auf statische multimodale Texte, die sich nicht wie dynamische Texte über Raum und Zeit, sondern nur Raum erstrecken. Danach bespricht sie aber ebenso die temporale Komponente, da ihr Modell sowohl für die Untersuchung von statischen als auch dynamischen Texten angewendet werden soll (vgl. 2018:10). Dicertos Versuch, eine Methode zur Ausgangstextanalyse zu konzipieren, die für alle Arten von multimodalen Texten gelten soll, ist ein vielversprechender Ansatz, dessen Anwendbarkeit auf dynamische Texte in zukünftigen Arbeiten jedenfalls überprüft werden sollte. Im nächsten Abschnitt werden zwei Werke vorgestellt, die zwei der vielversprechendsten Versuche darstellen, Translation aus einer semiotisch multimodalen Perspektive zu betrachten.

1.2.3 Multimodale Translationstaxonomien bei Gottlieb und Kaindl

In *A theoretical framework for a multimodal conception of translation* (Kaindl 2020) und *Semiotics and translation* (Gottlieb 2018) stellen beide Autoren eine Klassifizierung vor, in der keine fixen Zusammenhänge zum Ausgangstext in Bezug auf Äquivalenz oder Gleichwertigkeit hergestellt werden können, weil Sprache nicht länger als zentraler Modus verstanden wird. Stattdessen wird sie als eine von vielen semiotischen Ressourcen angesehen, die durch verschiedene Modi dargestellt und durch das Wirken von anderen semiotischen Ressourcen und deren Modi unterstützt werden kann. Die Ansätze von Kaindl und Gottlieb erkennen an, dass sich Translation sowie auch Kommunikation stetig wandeln. Beispielsweise schreibt Gottlieb, dass Texte, vor allem Onlinetexte oder digitale Medienprodukte, semiotisch komplexe Einheiten darstellen, die sich ständig verändern und deswegen eine Kategorisierung nicht immer selbstverständlich sei. Vielmehr müsse sich diese Kategorisierung immer auf den Text selbst und seinen Kontext beziehen (vgl. Gottlieb 2018:60).

Gottlieb baut seine Klassifizierung auf der Annahme auf, dass Translation schon immer semiotischer Natur ist. Texte sind für ihn natürlicherweise komplex und infolgedessen

polysemiotisch – sie benutzen also verschiedenste semiotische Kanäle gleichzeitig, um Bedeutung zu konstruieren. Dabei würden Ausgangs- und Zieltexte nicht immer dieselben semiotischen Kanäle verwenden. Diese würden sich im Translationsprozess verändern, und für diese Veränderungen versucht er sich an einer umfassenden Klassifizierung mit 34 verschiedenen Translationstypen (vgl. Gottlieb 2018:46). Diese Typen können intra- oder intersemiotischer Natur sein, je nachdem, ob sich Ausgangs- und Zieltext in ihrer semiotischen Zusammensetzung unterscheiden oder nicht. Eine Übersetzung aus dem Deutschen ins Englische wäre eine intrasemiotische Translation, da sie im selben semiotischen System „Sprache“ bleibt. Intersemiotische Translation erfolge beispielsweise, wenn (gehörlose) Gebärdensprachler*innen mit (hörenden) Sprecher*innen von Vokalsprachen kommunizieren, also das semiotische Zeichensystem gewechselt wird (vgl. 2018:46).

Außerdem kann Translation nach Gottlieb adaptiv oder konventionell sein. Mit diesen Begriffen möchte er beschreiben, dass es für einige Arten von Translation teilweise „formelhafte“ Umwandlungskonventionen gibt, z.B. unterliegt die Verschlüsselung von Morsecode strengen Konversionsalgorithmen. Die direkte Verbindung zwischen Ausgangs- und Zieltext ist hier offensichtlicher als bei der adaptiven Translation, bei der die Produktion eines Textes auf der Rezeption eines anderen Textes basiert. Der Zieltext ist deshalb losgelöst und eine Rekonstruktion des Ausgangstextes aus dem Zieltext ist mit hoher Wahrscheinlichkeit nur schwer möglich. Gottlieb stellt diese beiden Begriffe gegenüber, um einen breiteren Raum für die Auslegung des Begriffs Translation zu ermöglichen, da für ihn Translation und Adaptation nicht zwei Polaritäten darstellen, sondern als sich gegenseitig ergänzende Konzepte fungieren und sich lediglich in ihrem Freiheitsgrad bei der Ausführung unterscheiden (vgl. Gottlieb 2018:52).

Da seine Klassifizierung für alle Arten von Translation gelten soll, nennt er neben verbalisierter Translation auch nonverbale und deverbalisierte Typen. Er beschreibt ebenso, inwiefern sich die Übersetzung in der Anzahl an Ausdruckskanälen vom Ausgangstext unterscheiden kann, und bezeichnet diese als iso-, dia-, ultra- und infrasemiotisch. Das heißt, sie benutzen entweder die gleichen, verschiedene, mehrere oder weniger Ausdrucksmittel als der Ausgangstext. Dabei ist intrasemiotische Translation per definitionem immer isosemiotisch, da sie dieselben Kanäle wie der Ausgangstext verwendet (vgl. Gottlieb 2018:50). Eine solche Klassifikation würde es möglich machen, (Neu-)Verfilmungen als Translation einzustufen. Gottlieb bezeichnet Remakes von ausländischen Filmen in seiner Typologisierung explizit als intrasemiotische, adaptive, interlinguale Translation. Er geht davon aus, dass die

Neuverfilmung dieselben Kanäle wie die Originalverfilmung benutzt und stuft sie deswegen als intrasemiotisch ein (vgl. 2018:52).

Er differenziert die Unterkategorien der intrasemiotischen Translation weiters sehr detailliert, auf welche wir aber nicht näher eingehen werden. Eine detaillierte Besprechung seiner Ausführungen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und ist für unsere Zwecke auch nicht zwingend notwendig. Allein die Tatsache, dass Gottlieb Texte als polysemiotisch bezeichnet und versucht, alle Typen gegenwärtiger und zukünftiger translatorischer Phänomene unabhängig ihrer medialen Ausführung in seiner Translationstypologie unterzubringen, ist vielversprechend. Es gibt jedoch auch einige Schwachstellen. Zwar ist ein Klassifikationsversuch, der alle Arten von Translation explizit in 34 Typen beschreibt, insofern praktisch, als dass man seinen Forschungsgegenstand gleich richtig einordnen kann. Andererseits führt eine solche, in gewisser Weise „vorgefertigte“ Klassifizierung dazu, dass Formen, welche noch nicht aufgetreten sind, wieder als Randerscheinungen betrachtet werden könnten und in seiner Translationstaxonomie keinen Platz finden. Wie weiter oben aber schon angemerkt wurde, erkennt Gottlieb an, dass hybride Formen auftauchen könnten, und ist sich bewusst, dass seine Kategorisierung nicht in Stein gemeißelt ist, sondern verändert werden kann (vgl. 2018:61). Was er in seiner Typologisierung ebenfalls nicht explizit anspricht, sind die sozialen und kulturellen Komponenten von Translation, und wie sich diese auf die Translationspraktik und infolgedessen auch auf die Konzipierung einer Translationstaxonomie auswirkt.

Kaindls Versuch einer multimodalen Translationstaxonomie ist im Gegensatz dazu etwas offener und legt die einzelnen Translationstypen nicht detailliert aus. Sein Vorschlag für eine ganzheitliche, multimodale Klassifizierung von Translation baut in erster Linie auf dem multimodalen Ansatz von Kress und van Leeuwen (2001) auf, der die handlungsorientierte, soziale, kulturelle und historische Konditionalität von Transfer über modale Grenzen in den Vordergrund stellt. Kaindl sieht einige Parallelen und Überschneidungen zu ihren Ausführungen in der handlungsorientierten, soziologischen und deskriptiven Translationswissenschaft, allen voran die Theorie des Translatorischen Handelns von Holz-Mänttari (1984). So wie Kress und van Leeuwen betont Holz-Mänttari den Designcharakter von Translation und macht explizit auf ihren multimodalen Charakter aufmerksam, wenn sie schreibt, dass Translation über kulturelle Barrieren hinweg geschieht und die Personen, die an der Erstellung von multimodalen Texten gemeinsam arbeiten, „Botschaftsträger-im-Verbund“ nennt (vgl. Holz-Mänttari 1984:76). Sowohl Kress und van Leeuwen als auch Holz-Mänttari beschreiben, dass die einzelnen Schritte der Textproduktion, also von Diskurs zu

Design über Produktion bis hin zur Rezeption, bestimmen, welche Modi verwendet und gegebenenfalls kombiniert werden, um ein kommunikatives Ziel zu erreichen. Texte, die als Grundlage für Übersetzungen herangezogen werden, sind dann solche, die verschiedene Modalitäten kombinieren und verbinden. Solche Modalitäten kommen in unterschiedlichen Diskursen vor und werden aufgrund spezifischer Designs produziert, verteilt und rezipiert (vgl. Kaindl 2020:58). Da Kress und van Leeuwen den transkulturellen Aspekt dieses Prozesses nicht explizit erwähnen, könnten die Ausführungen von Holz-Mänttari zu multimodaler Textproduktion über Sprach- und Kulturbarrieren hinweg nach Kaindl dazu beitragen, Translation durch Kombination dieser beiden Theorien aus einer multimodalen Perspektive zu betrachten (vgl. Kaindl 2020:54–55).

In ihren Ausführungen distanzieren sich sowohl Kaindl als auch Gottlieb von Jakobsons (2000/1959) Klassifizierung von Translation, da sie konzeptuelle Schwächen aufweisen würde, wie weiter oben schon erläutert wurde (vgl. Abschnitt 1.1.1). Kaindl kritisiert zwar nicht direkt Gottliebs Ausführungen und seine Kategorisierung, schreibt aber, dass er die Disziplin der Semiotik aufgrund der großen Vielfalt an Bedeutungen des Begriffs für keine gute Basis hält, um eine Translationstaxonomie zu erstellen (vgl. Kaindl 2020:60). Statt Translation in intra- und intersemiotisch zu unterteilen und so zu riskieren, Ambiguität zu erzeugen, stellt Kaindl basierend auf Kress und van Leeuwens Multimodalitätstheorie die drei Dimensionen des Modus, des Mediums und des Genres vor. Alle Dimensionen unterteilen sich weiter in Subkategorien intra- und intermodaler, intra- und intermedialer sowie intra- und intergenerischer Translation, die das Übersetzen im selben Modus, Medium oder Genre und das Übersetzen über Modus-, Medium- und Genregrenzen hinaus beschreiben sollen (vgl. 2020:59). Die Veränderung einer Dimension betrifft dabei immer das (multimodale) funktionale Ganze. Mit dieser Kategorisierung stellt er sicher, dass Modi nicht isoliert als semiotische Komponenten betrachtet werden, da sie auch auf ihre Verbindung zu Medium und Genre hin analysiert werden. Medien, wie auch Modi und Genres, stellen kulturell konstruierte Vermittlungsträger dar, und beeinflussen so die Wahl und Funktion verschiedener Modi.

Wie oben schon mehrfach besprochen wurde betont auch Kaindl, dass für ein multimodales Verständnis von Translation neben Sprache als semiotische Ressource auch die anderen semiotischen Ressourcen, wie Musik oder Gestik, und ihre Modi und Submodi auf ihre Funktion und ihre sozio-kulturelle Einbettung hin untersucht werden müssen (vgl. 2020:55). Er beschreibt weiters, dass die materielle Dimension des Mediums, z.B. die Verwendung von Hochglanzpapier für qualitative Broschüren oder Prospekte, gewisse Erwartungen bei den Rezipient*innen wecken und so die Bedeutungskonstruktion beeinflussen kann. Die

raumzeitlichen und sensorischen Unterschiede zwischen den Medien Buch und Theater beispielsweise beeinflussen ebenso, welche Modi gewählt, arrangiert und wie sie wahrgenommen werden. Kaindl sieht Medien also als Ressourcen, die materielle, soziale, aber auch semiotische und kulturelle Aspekte miteinschließen können (vgl. 2020:56). In weiterer Folge ist das Genre auch eng mit dem Medium verbunden. Genres legen fest, wie Leser*innen an einen Text herantreten und diesen interpretieren. Wie Modi und Medien haben sie einen konstruktiven Charakter und sind kulturspezifisch. Im Medium „Film“ können beispielsweise die Genres Komödie oder Thriller gefunden werden (vgl. 2020:57).

Kaindl illustriert die komplexen Zusammenhänge zwischen Modus, Medium und Genre mit dem Beispiel der Opernübersetzung von *Carmen* aus dem Französischen ins Deutsche, in der eine Vielzahl an Veränderungen in allen drei Bereichen vorgenommen werden mussten und in weiterer Folge dazu geführt haben, dass „a realistic chamber play“ in eine „bourgeois Romantic opera“ verwandelt wurde (Kaindl 2020:58). *Carmen* wurde für eine Aufführung in der *Opéra comique* komponiert und erfuhr eine Vielzahl an Änderungen, als sie in der Wiener Staatsoper aufgeführt werden sollte. Da das Original eher für kleine Bühnen gedacht war, war es für die Aufführung auf einer großen Bühne wie der Wiener Staatsoper von Bedeutung, das Stück genrespezifisch anzupassen. Der Übersetzer änderte den Text also so ab, dass er den Konventionen einer romantischen Oper gerecht wurde. Die größeren Dimensionen führten auch dazu, dass beispielsweise mehr Requisiten verwendet und das Bühnenbild umgestaltet wurde. Auch das Orchester wurde vergrößert und der Gesangsstil auf die Erfordernisse einer romantischen Oper angepasst (vgl. Kaindl 2020:58).

Dieses Beispiel zeigt, dass Transfer also nicht nur über Modusgrenzen, sondern auch Medien- und Genregrenzen hinweg geschieht. Die Differenzierung zwischen den drei Komponenten kann dabei helfen, bestimmte Übersetzungsprobleme zu identifizieren, welche nach Kaindl von modal-kommunikativ-funktionalen Aspekten über medial-technisch-soziale Implikationen zu allgemeinen text-konventionellen Problemen reichen (vgl. 2020:61). Im Kontext einer multimodalen Translationsklassifikation müssen Modus, Medium und Genre aber immer zusammenhängend und keinesfalls einzeln betrachtet werden, weil die Veränderung eines Bereiches unweigerlich auch die anderen Bereiche beeinflusst, wie am Beispiel der Opernübersetzung von *Carmen* gezeigt wurde (vgl. 2020:60).

In Gottliebs Ausführungen hingegen fehlt eine detaillierte Auseinandersetzung mit Medium und Genre und reduziert den „Ausdruckskanal“ auf seine semiotische Natur. Nichtsdestotrotz können seine Ausführungen in Bezug auf semiotische Kanäle die Taxonomie von Kaindl sicherlich ergänzen und Lücken füllen, indem sie die einzelnen Schritte im

Translationsprozess genauer beschreiben. Wenn Kaindl beispielsweise von intermodaler Translation spricht, könnte Gottliebs Klassifizierung der dia-, ultra- und infrasemiotischen Translation dazu beitragen, eine genauere Kategorisierung ins Spiel zu bringen. Es wäre sofort klar, dass man es bei der Übersetzung eines geschriebenen Texts aus dem Deutschen ins Englische mit einer intramodalen, diasemiotischen Übersetzung zu tun hat, weil sie im selben semiotischen System (Vokalsprache) stattfindet und mehrere Ausdruckskanäle (geschriebene deutsche Sprache und geschriebene englische Sprache) verwendet werden. Inwiefern eine Kombination von Kaindls und Gottliebs Ausführungen möglich bzw. zielführend ist, kann und soll in dieser Arbeit jedoch nicht beantwortet werden. Diese Aufgabe bleibt zukünftigen Forschungsarbeiten erhalten. Für die Zwecke dieser Arbeit ist es wichtig zu betonen, dass eine Betrachtung von Translation aus einer solch erweiterten Sichtweise das Feld bereichern und neue Möglichkeiten für inter- und transdisziplinären Austausch bieten kann. Interdisziplinäre und holistische Ansätze wie die von Dicerto (2018), Gottlieb (2018) und Kaindl (2020), die wichtige Komponenten für die multimodale Bedeutungskonstruktion in einen translatorischen Kontext betten, konkrete methodische Werkzeuge liefern und interdisziplinäre Brücken bauen, könnten die Art und Weise, wie wir Translation definieren, grundlegend verändern.

1.3 Zusammenfassende Schlussbetrachtungen

Ziel dieses Kapitels war es, Translation in einen breiteren definitorischen Kontext zu setzen und zu eruieren, ob und inwieweit unser Forschungsgegenstand der Neuverfilmung als Translation eingestuft und bearbeitet werden kann und wie Multimodalität in der Translationswissenschaft Anwendung finden könnte. Auch wenn die Ansätze, die im ersten Teil dieses Kapitels besprochen wurden, mediale oder audiovisuelle Phänomene nicht explizit als Translation beschreiben oder einstufen, so weisen ihre Ausführungen doch alle in eine gemeinsame Richtung: die Notwendigkeit der Translationswissenschaft, das Konzept der Translation in einen breiteren sozialen und kulturellen Kontext zu setzen und, so wie Bassnett schreibt, hinter die „selbsternannten Grenzen der traditionellen Translationswissenschaft“ (Bassnett 2017:ix) zu blicken. Lefevere und Gentzler (2017) begrüßen mit ihren Konzepten eine erweiterte Betrachtung von Translation. Innerhalb der Wissenschaft werden immer mehr Stimmen laut, die Inter- und Multidisziplinarität verlangt. Wie in der Besprechung zur Anwendung multimodaler Theorien in der Translationswissenschaft gezeigt wurde, wird dies bereits rege praktiziert. Auch wenn ganzheitliche Klassifizierungen oder Translationstaxonomien multimodaler Translation noch

in ihren Kinderschuhen stecken, so bieten die bisher konzipierten Ansätze eine solide Grundlage, auf denen weiter aufgebaut werden kann. Multimodalität und Translation verbindet viel: beide Disziplinen beschäftigen sich mit Texten aus einer medialen, modalen und generischen Perspektive, wie in Kaindls Ausführungen deutlich geworden ist. In beiden Bereichen sind Transformation und Relationalität zentrale Konzepte, die auch Gottlieb in seiner Ausarbeitung zur semiotischen Natur von Translation erkannt hat. Außerdem streben beide Disziplinen an, ihre Untersuchungsgegenstände in einem sozialen und kulturell eingebetteten Kontext zu betrachten. Wenn Kommunikation schon immer multimodal ist, dann muss auch die Praxis der Translation immer schon multimodal gewesen sein. Auch Kaindl ist der Ansicht, dass Translation als multimodal, und translatorisches Handeln als eine semiotische, multimodale Handlung angesehen werden sollte (vgl. Kaindl 2020:65). Aus der Perspektive der Multimodalität können alle semiotischen Ressourcen sowie ihre verschiedenen Modi, ihre mediale und genrespezifische Realisation und ihre soziale und kulturelle Einbettung – jedes einzelne davon ein bedeutungskonstruierendes Element – in einen gemeinsamen Kontext gebettet werden und so eine umfassende Betrachtung moderner Kommunikation und Translation erreichen. Besonders die Ansätze von Dicerto, Gottlieb und Kaindl zeigen, dass (Neu-)Verfilmungen in einer multimodalen Translationswissenschaft als nur eine von vielen möglichen Translationstypen betrachtet und mit den von ihnen vorgestellten Ansätzen untersucht und interpretiert werden können.

2 Translation und Adaptation – zwei Seiten derselben Medaille?

Wie im vorangehenden Kapitel ausgeführt wurde, kann eine multimodale Perspektive in der Translationswissenschaft dazu beitragen, interdisziplinäre und methodische Türen zu öffnen, die bisher verschlossen schienen. Mit den vorgeschlagenen Ansätzen von Gottlieb (2018) und Kaindl (2020) könnten (Neu-)Verfilmungen oder allgemein Adaptations durch verschiedene multimodale Ansätze in einem translationswissenschaftlichen Rahmen bearbeitet werden.

Um eine Untersuchung des Forschungsgegenstands aus allen Perspektiven zu ermöglichen, scheint es sinnvoll, sich auch mit der Disziplin genauer zu beschäftigen, in der Adaptations bisher vorwiegend bearbeitet wurden und im nächsten Schritt festzustellen, inwiefern Potential und Möglichkeiten für eine interdisziplinäre Zusammenarbeit bestehen. Dass Adaptation und Translation ähnliche Phänomene darstellen und sich mit ähnlichen Fragestellungen beschäftigen, wurde von einigen Forschenden schon erkannt.¹¹ Im Zuge dieses Kapitels sollen ihre Ansätze und Annahmen zur Vergleichbarkeit der Konzepte der Translation und Adaptation näher besprochen werden. Solche Arbeiten bilden in der Disziplin der Adaptation Studies jedoch nach wie vor eher die Ausnahme: die Vorstellung, Translationswissenschaft würde sich lediglich mit linguistischen Phänomenen beschäftigen, ist unter den meisten Forschenden dieser Disziplin nach wie vor dominant (vgl. Doorslaer/Raw 2016:194). Dass sich die Translationswissenschaft aber schon längst in andere Richtungen weiterentwickelt hat, wurde im theoretischen Rahmen bereits besprochen.

Wie die folgenden Ausführungen zeigen werden, sind die Parallelen zwischen den beiden Disziplinen nicht nur auf ihre ähnliche Entstehungsgeschichte, sondern auch auf ihre Forschungsgegenstände und die Art ihrer Bearbeitung zurückzuführen. Um den theoretischen Kontext dieser Arbeit um eine zusätzliche Perspektive zu erweitern, soll nachfolgend eine Gegenüberstellung der Adaptation Studies und der Translationswissenschaft im Hinblick auf ihre Ähnlichkeiten, Unterschiede und ihr interdisziplinäres Potential hin erfolgen. Es geht dabei jedoch nicht darum, Adaptations in translatorische Kategorien zu pressen und schlussendlich zu behaupten, Adaptation Studies wären ein Teilbereich der Translationswissenschaft, um somit die Bearbeitung von (Neu-)Verfilmungen aus einer translationswissenschaftlichen Perspektive im Rahmen dieser Masterarbeit zu rechtfertigen. Ziel der nachfolgenden Ausführungen ist ein Vergleich der beiden Phänomene, der Unterschiede anerkennt, die vorhandenen Gemeinsamkeiten jedoch ebenso hervorhebt und so dazu beitragen soll,

¹¹ Siehe dazu Raw (2012), Cattrysse (1992&2014), Doorslaer/Raw (2016), Venuti (2007) und Krebs (2012&2014).

verschiedene Schlüsselpunkte herauszuarbeiten, die einer interdisziplinären Zusammenarbeit und den Ausführungen dieser Arbeit dienlich sein können. Dazu soll die Disziplin der Adaptation Studies kurz umrissen werden und im weiteren Schritt das Verhältnis von Translation und Adaptation beziehungsweise der Translationswissenschaft und den Adaptation Studies zueinander diskutiert werden. Es stellt sich die Frage, inwiefern sich die Adaptation Studies von den Translationswissenschaften abgrenzen, wenn es durchaus Forschende gibt, die beide Disziplinen als „fundamentally different yet interrelated“ (Raw 2012:3) bezeichnen.

2.1 Adaptation Studies

Vor allem im 21. Jahrhundert mangelt es den Adaptation Studies nicht an Forschungsgegenständen. Menschen sind quasi umgeben von digitalen Medien und Adaptations, wie auch Cutchins anmerkt:

[...] half the shows on Broadway or the West End are adaptations. More than half the films produced by Hollywood are adaptations. At least half the shows on television are either adaptations, or are based on a true story. The literature we read and the music to which we listen constantly adapts texts, as well as genre and style. (Cutchins 2014:41)

Die Zahl der Adaptations hat sich in den letzten Jahren vervielfacht, das Interesse an der Bearbeitung oder Veränderung von Texten besteht aber schon seit dem Altertum. Chinesische Dichter*innen, Dramatiker*innen und Geschichtenerzähler*innen haben lange verschiedene Methoden verwendet, um literarische Werke zu adaptieren. Viele bekannte Werke¹² basieren auf vorangegangenen Werken, die den Autor*innen als Inspiration oder Basis dienten. Erst in den letzten zwei Jahrhunderten beschäftigt sich die Forschung vermehrt mit der Frage, „[how] adaptations serve as carriers of cultural subjects and formations that are transmitted through various media“ (Chan 2012:412). Die wissenschaftliche Untersuchung von Adaptations in verschiedensten Kontexten hat seit der Etablierung der Adaptation Studies als Disziplin stetig zugenommen. Einen genauen Beginn dafür festzulegen, stellt sich jedoch als schwierig heraus.

2.1.1 Die Anfänge der Adaptation Studies: Treue als Kategorie

In dem 2017 erschienenen Werk *Oxford Handbook of Adaptation Studies* stellt der Herausgeber Thomas Leitch den Versuch an, ein umfassendes Werk anzubieten, das die Vergangenheit,

¹² Der Roman *Pamela* von Samuel Richardson aus dem Jahr 1740 kann als eine Inspiration für Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847) oder für den neueren Roman *Take a girl like you* (1960) von Kingsley Amis gesehen werden.

Gegenwart und Zukunft der Disziplin beleuchten soll. Im ersten Entwicklungszeitraum, den Leitch die Adaptation Studies 0.0 nennt, ging es ihm zufolge nicht direkt um die Untersuchung von spezifischen Adaptations, sondern vielmehr um die Diskussion über die Möglichkeit, Romane und Theaterstücke überhaupt zu verfilmen (2017:2). Wann dieser Zeitraum begonnen hat, bleibe unklar, sein Ende könne aber zielgenau mit der Publikation von George Bluestones *Novels to Film* im Jahr 1957 bestimmt werden. Leitch (2017:2) und auch Raw (Doorslaer/Raw 2016:191) sehen diesen als den Beitrag an, der die akademische Disziplin der Adaptation Studies ins Leben rief. Cattrysse hingegen kritisiert diese Annahme und macht darauf aufmerksam, dass Arbeiten zu Medienspezifität, auf die Bluestone in seinem Werk eingeht, schon davor bestanden haben. Außerdem hätten die Kino-Debatte um 1910 in Deutschland und die *Film d'Art*-Bewegung in Frankreich zu einer ernsthaften akademischen Auseinandersetzung mit Verfilmungen geführt.¹³ Auch russische Formalisten wie Viktor Shklovsky oder Yuri Tynjanov beschäftigten sich schon in den 1920ern in ihren Publikationen mit Themen rund um Literatur und Kino (vgl. Cattrysse 2014:21f.). Leitch sieht die Monographie von Bluestone als Versuch an, grundlegende Prinzipien vorzustellen, die für die Bearbeitung von Adaptations von Bedeutung wären. Sein wichtigster Argumentationspunkt: Romane unterscheiden sich deswegen grundlegend von Filmen, weil sie sich mit zeitlichen und intrinsisch motivierten Problemen beschäftigen. Filme hingegen hätten von vornherein nicht die richtigen Mittel zur Verfügung, um mit solchen Qualitäten zufriedenstellend umgehen zu können. Sie wären eher dazu geeignet, Handlung und Bewegungen abzubilden (Bluestone 1957:16).

Bluestones Vorstellung von der Überlegenheit literarischer Werke gegenüber ihren Verfilmungen prägte die Adaptation Studies und ihre Arbeiten für lange Zeit. Der Erfolg von Adaptations wurde auf Basis ihrer Treue zu ihren Ausgangstexten gemessen (vgl. Leitch 2017:3). Seine Ansichten spiegelten sich auch in den Beiträgen des *Literature/Film Quarterly* wider, eines der ersten akademischen Journals in diesem Bereich. Diese Vorgehensweise und die Wichtigkeit, die das Treuekonzept innehatte, wurden und werden heute noch kritisiert: Adaptation Studies würden sich demnach lediglich mit Fallstudien von kanonischen Texten¹⁴ und ihren Verfilmungen beschäftigen und andere Forschungsbereiche ausschließen (vgl. Cattrysse 2014:23). In den weiteren Ausführungen dieses Kapitels wird aber deutlich, dass sich die Adaptation Studies grundsätzlich für interdisziplinäre Arbeit interessieren und versuchen, verschiedenste Arten von Adaptations zu bearbeiten, weswegen diese Kritik aus heutiger Sicht

¹³ Er nennt hier allen voran Lester Asheims unveröffentlichte Doktorarbeit „From Book to Film“ aus dem Jahr 1949 oder Kaes (1978) zur Kino-Debatte; für weiterführende Literatur siehe auch Cattrysse (2014:21).

¹⁴ Kanonische Literatur bezeichnet Bücher, Erzählungen oder auch andere Texte, welche in einer bestimmten Zeitperiode als die wichtigsten und einflussreichsten betrachtet wurden.

nicht mehr gerechtfertigt werden kann. Dass aber trotz der hohen Anzahl an Fallstudien nach wie vor theoretische Grundlagenarbeit und meta-theoretische Reflektion fehlt, kritisieren einige Wissenschaftler*innen nach wie vor (Hutcheon 2006: XXVI).¹⁵

2.1.2 Adaptation und Intertextualität

Dieser vorangegangenen Diskussion rund um Medienspezifität und Ausgangstexttreue folgte die Debatte rund um Einbettung der Intertextualität in die Adaptation Studies. In den späten 1990er und frühen 2000er Jahren plädierten einige Forschende dafür, Intertextualität stärker in den Forschungsgegenstand miteinzubeziehen. Brian McFarlane machte in seinem Werk 1996 zum Beispiel darauf aufmerksam, dass Intertextualität eine differenzierte Auseinandersetzung mit Adaptations ermöglichen könne und auch Cardwell (2002:67f.) merkte an, dass mehr Fokus auf intertextuelle Referenzen anstatt nur des Ausgangstextes gesetzt werden sollte. Cartmell und Whelehan forderten in ihrem Werk *Adaptation: From text to screen, screen to text* (1999) ebenfalls, neue Denkweisen zu begrüßen. Die Annahme, nur kanonische Literatur wäre es wert, untersucht zu werden, wurde hinterfragt. Adaptations populärkultureller Literatur wären beispielsweise in gleichem Maße profitabel wie kanonische und auch besonders wert, untersucht zu werden. Das Verständnis davon, was eine Adaptation ausmache, sollte ausgeweitet werden: ein Film konnte in einen Roman verwandelt werden und umgekehrt, ein Comic in einen Film aber auch ein Film in ein Theaterstück, und so weiter. Cattryse nennt hier auch andere Arten, unter anderem Neuverfilmungen, die den Forschungsgegenstand dieser Arbeit darstellen, oder auch die Verfilmung von Radiosendungen und Ähnlichem (vgl. 2014:23). Die zentralsten Werke für die Einbettung des Intertextualitätskonzepts¹⁶ geprägt von Julia Kristeva (1972) und diskutiert nach Überlegungen von Mikhail Bakhtin (1986) und Gérard Genette (1993/2021), waren die Werke *Literature and film* (2005) und *A companion to literature and film* (2004), herausgegeben von Robert Stam und Alessandra Raengo, sowie die Monographie *Literature through film* (2004) von Stam. Für Stam und Raengo sollte das Konzept der Adaptation nicht länger ein isoliertes Phänomen darstellen, sondern ein Teil eines intertextuellen Zusammenspiels sein, in welchem Texte aus vorhandenen Texten entstehen und gleichzeitig neue Texte erschaffen. Durch diese Erkenntnisse war es Forschenden wie Linda Hutcheon, Sarah Cardwell oder Kamilla Elliot nun möglich, Adaptation als einen dynamischen Prozess zu betrachten und sich Fragen zu stellen, die ihren Kolleg*innen entgangen waren, weil

¹⁵ Auch in Venuti (2007:25) oder Cattryse (2014:11).

¹⁶ Für eine detaillierte Einführung siehe Ternès (2016) – *Intertextualität: Der Text als Collage*.

sie sich zu sehr auf die Übertragung von medienspezifischen Zeichen von einem Modus in den anderen konzentriert hatten (vgl. Leitch 2017:4).

2.1.3 Holistische Ansätze

Besonders Linda Hutcheons Monographie *A theory of adaptation* (2006) war ein unverzichtbares Handbuch für Forschende der Adaptation Studies dieser Zeit. In ihrem Werk betrachtet sie das Konzept der Adaptation aus verschiedenen Perspektiven und versucht, eine theoretische Grundlage für die Untersuchung von Adaptations zu schaffen, die nicht auf der Treuedebatte aufgebaut ist. Sie definiert Adaptations aus drei verschiedenen Perspektiven: Adaptation als Produkt, als kreativen Prozess und als rezeptiven Prozess (2006:8). Diese Doppeldefinition als Prozess und Produkt wäre näher an der allgemeinsprachlichen Verwendung des Begriffs und würde es erlauben, verschiedenste Phänomene als Adaptation zu behandeln. Also nicht nur Filme, sondern auch „stage productions [...], musical arrangements and song covers, visual art revisitations of prior works and comic book versions of history, poems put to music and remakes of films, and videogames and interactive art“ (2006:9). Obwohl eine solche Erweiterung der Forschungsgegenstände einerseits viele Möglichkeiten aufzeigen kann, hat sie andererseits auch Konsequenzen für die konzeptuelle Kohärenz der Disziplin. Wenn Adaptations in einem so breiten Kontext situiert werden, steigt gleichzeitig auch die Bandbreite an Texten, die in der Forschung berücksichtigt werden können, wie auch Cardwell beschreibt:

‘Adaptation studies’ today is a massively expanded and proliferating field. From medium-specific versus comparative approaches, to intertextuality and metatextuality, onwards to intermediality and transmediality, twenty-first-century adaptation studies has broadened its original scope from literary/theatrical adaptations on screen to innumerable permutations and degrees of adaptation and related practices. (Cardwell 2018:7)

Vor diesem Hintergrund wäre es jedoch schwierig, Adaptations von anderen Disziplinen oder Subdisziplinen, wie beispielsweise der Intertextualitätsforschung, abzugrenzen und Adaptations nicht bloß als eine besondere Form von Intertextualität zu betrachten (vgl. Leitch 2017:5). Das könnten Gründe dafür sein, dass sich Forschende mit der Frage um die Abgrenzung von Adaptation und Intertextualität oder der theoretischen Definition von Adaptation an sich wenig beschäftigen oder sich nicht trauen, in diese Richtung zu arbeiten. Aus Angst, die Erkenntnisse könnten dazu führen, dass Adaptation Studies von der anderen Disziplin sozusagen geschluckt werden:

The implication is that intertextuality has made adaptation studies redundant – that we may as well allow it to be subsumed within cultural studies (which is where it seems currently to sit most comfortably), completing the movement away from those awkwardly medium-specific (or, more accurately, art form-specific) collegiate fields of literary, film, television and new media studies. (Cardwell 2018:9)

Die Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen wird für die Zukunft der Adaptation Studies sicherlich eine große Rolle spielen, aber sie nicht obsolet machen. Cardwell scheint es wichtig zu sein, die Disziplin konzeptuell neu zu überdenken. Anstatt also immer mehr Begriffe für die Unterscheidung von verschiedenen Konzepten einzuführen¹⁷, wäre es ihrer Meinung nach effizienter, bereits vorhandene Konzepte einer kritischen Analyse zu unterziehen und so „die Spreu vom Weizen zu trennen“ und Schlüsselbegriffe herauszufiltern, die in der Praxis tatsächlich von Nutzen sein können.¹⁸

We could seek a working vocabulary to delimit and explore adaptation from a conceptual point of view, simultaneously valuing the process, the journey, the discussions, rather than expecting or hoping that we will ultimately concur on a fixed set of terms. An agreed-upon definition of adaptation is neither a realistic aim nor necessary to justify a delimited field of adaptation studies. [...] Keeping sight of the core question „What is (an) adaptation?“ (Cardwell 2002: 9–30) and grasping that some closely related, apparently homologous practices/texts are *not* adaptation(s) is key to the future of adaptation studies. (Cardwell 2018:11)

Ebenso wie Cardwell sieht Leitch die Notwendigkeit, sich mit definitorischen und konzeptuellen Fragen zu Adaptation auseinanderzusetzen. Weiters sollte sich die Disziplin mit der Debatte rund um das Treuekonzept beschäftigen. Obwohl dieses von einigen Forschenden oft kritisiert wird und als „überholt“ gilt (vgl. Hutcheon 2006:XXVI)¹⁹, taucht es doch immer wieder auf und wird nicht nur von Forschenden innerhalb der Disziplin, sondern auch Reviewer*innen oder Journalist*innen verwendet, um Adaptations zu evaluieren. Die Frage, ob *adaptors* ihren Ausgangstexten „treu“ bleiben sollten und wer darüber entscheidet, ob diese Treue auch eingehalten wurde, konnte bisher sowohl von Forschenden innerhalb der Disziplin als auch von Außenstehenden nicht zufriedenstellend beantwortet werden. Schlussendlich scheint es auch für Leitch notwendig, die methodischen Grundlagen in Bezug auf vergleichende Fallstudien genauer zu untersuchen und sich damit zu beschäftigen, ob analytische oder evaluative Herangehensweisen für die Bearbeitung der Forschungsgegenstände eingesetzt werden sollen (vgl. Leitch 2017:7ff.).

¹⁷ Damit meint sie unterschiedliche Bezeichnungen für „ähnliche“ Begriffe wie zum Beispiel Original, Ausgangstext, Urtext oder Inter- oder Transmedialität.

¹⁸ Für ein detailliertes Beispiel zu ihrem Vorschlag der konzeptuellen Sichtweise siehe Cardwell (2018:12ff).

¹⁹ Auch in Sanders (2015:9).

Wie es scheint, befinden sich die Adaptation Studies an einer Weggabelung, die in viele verschiedene Richtungen weist. Die Herausforderungen, die die Debatte um die Integration bzw. Abgrenzung zu Intertextualität mit sich bringt, lassen sich auch in der Debatte um die Unterschiede zur Translationswissenschaft erkennen und lassen vermuten, warum bisher kein fundierter Dialog zwischen den beiden Disziplinen stattgefunden hat. Einer der Gründe ist wohl die Angst, von anderen Disziplinen und Forschungsrichtungen einverleibt zu werden. Deshalb halten einige Forschende der Adaptation Studies noch immer an dem Glauben fest, Translation würde sich nur mit linguistischen Phänomenen auseinandersetzen. Ihre Methoden würden sich demnach für die Bearbeitung von Adaptations sowieso nicht eignen (vgl. Doorslaer/Raw 2016:194) und eine kritische Auseinandersetzung mit der Disziplin würde sich so erübrigen. Raw (2012:13) und auch Cardwell (2018:15) hoffen aber, dass sich die Adaptation Studies nicht von ihrer Angst leiten lassen, sondern mit den Translationswissenschaften und auch anderen Disziplinen in Austausch treten und dadurch einen gemeinsamen Dialog starten können. Das findet auch Cardwell:

It is crucial to recognise that fundamentally underpinning the recent transformation of adaptation studies is a radically amended notion of what (an) adaptation is, and a greater recognition of its connectedness with other cultural practices, such as borrowing, remaking, translating and so on. (Cardwell 2018:7).

In der weiteren Bearbeitung wird klar, dass all diese kulturellen Handlungen mehr gemeinsam haben, als auf den ersten Blick zu erkennen ist.

2.2 Translation oder Adaptation? – Alles eine Frage des Kontexts

Wie bei der Debatte rund um Intertextualität im Bereich der Adaptation Studies scheint es in Bezug auf die Translationswissenschaft eine ähnliche Dynamik zu geben. Wie bereits erwähnt sind einerseits die Tatsache, dass die Translationswissenschaft bereits länger als wissenschaftliche Disziplin etabliert ist und andererseits einen breiteren Forschungsgegenstand aufweist Raw zufolge Gründe, warum innerhalb der Adaptation Studies die Angst herrscht, von der Translationswissenschaft „geschluckt“ zu werden (vgl. Doorslaer/Raw 2016:193f.). Den meisten Forscher*innen, die sich mit beiden Disziplinen auseinandersetzen, geht es aber nicht darum, Adaptations als eine Subkategorie von Translation zu betrachten. Laurence Raw beschreibt das Verhältnis der beiden Disziplinen in seiner Einleitung zu dem Sammelband *Translation, Adaptation and Transformation* (2012) als grundlegend verschieden, aber doch zusammenhängend (2012:3). Auch Katja Krebs (2012) sieht Translationswissenschaft und

Adaptation Studies als interdisziplinäre Bereiche, da sie einige Gemeinsamkeiten aufweisen würden, vor allem in der Übersetzung bzw. Adaptation von Theaterstücken. Für sie beschäftigen sich beide Disziplinen mit dem Phänomen der Konstruktion von Kulturen durch *rewriting*, sowie der kollaborativen Natur dieser Handlungen und der Kritik von Autorschaft. Daneben haben die Disziplinen auch die Emanzipation von ihren Mutterdisziplinen gemeinsam, die Loslösung der Translationswissenschaft von den Disziplinen der Linguistik und der komparativen Literaturwissenschaft und der Adaptation Studies von der Anglistik (vgl. 2012:42).

2.2.1 Das Spannungsfeld Translation – Adaptation

Obwohl es einige Vergleichspunkte gibt und translatorische sowie adaptive Produkte unter dem Urheberrechtsgesetz als „derivative“ Werke angesehen werden und allein schon in Bezug auf diesen Aspekt einander gegenübergestellt werden können, versuchen nicht nur Verlage, aber auch Übersetzer*innen, Bühnenautor*innen und Filmemacher*innen, selbst penibel zwischen den beiden Handlungen zu unterscheiden. Meist geschieht das anhand des Treueparadigmas: die Unterscheidung von Translation als treue und fixierte Übertragung des Originals in einen Zieltext im Gegensatz zur Adaptation, die als freier und kreativer Kommentar auf jenen verstanden wird (vgl. Krebs 2012:50). Wie weiter oben schon erwähnt wurde, hat sich die Translationswissenschaft aber in eine Richtung gewandelt, die soziologische und kulturelle Dimensionen von Texten miteinschließt und versucht, Übersetzungen aus allen Blickwinkeln zu beleuchten. Postkoloniale Sichtweisen von Translation betonen beispielsweise den Aspekt der Macht, die Übersetzer*innen innehaben. Soziologische Herangehensweisen andererseits konzentrieren sich darauf, Übersetzer*innen als aktive Handlungsträger*innen in größeren sozialen Netzwerken zu beschreiben und dekonstruktivistische Ansätze reflektieren zudem philosophische und ethische Aspekte, die bei translatorischen Handlungen von Übersetzer*innen nicht außen vor gelassen werden dürfen (vgl. Doorslaer/Raw 2016:194).

Es ist aber noch immer schwierig, die Auffassung von Translation als rein linguistischen Transfer im Bereich der Adaptation Studies zu erweitern (vgl. Doorslaer/Raw 2016:194). Linda Hutcheon aber erkennt die neue Perspektive einer solchen Translationswissenschaft an und versteht, dass Translation nicht nur die treue Wiedergabe oder Abbildung des Ausgangstextes darstellt, sondern vielmehr eine Transaktion zwischen Texten und Sprachen (und somit auch Medien und Modi) ist. In ihren Augen würde die Integration dieser Erkenntnisse den Adaptation Studies und ihrer Suche nach einer Definition zugutekommen:

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)

Mit dieser Definition scheint Hutcheon Adaptations als eine Art von Translation zu sehen. Generell scheint es darauf anzukommen, in welchem Kontext und aus welcher Perspektive beide Konzepte betrachtet werden. Immerhin hat auch Gottlieb (2018) Remakes als eine „freie“ Art der Translation beschrieben und Krebs (2012) sieht Translation und Adaptation beide als eine Form des *rewriting*. Kann es also sein, dass nicht die Natur der beiden Konzepte diese trennt, sondern ihre definitorische Unterscheidung? Translationswissenschaftler*in Riitta Oittinen bringt es auf den Punkt, wenn sie schreibt: „The main difference between translation and adaptation lies in our attitudes and points of view, not in any concrete difference between the two“ (2000:80). Cattrysse sieht dies ebenfalls als eine der größten Herausforderung für die Disziplinen: „If there is one issue most adaptation and translation scholars agree on, it is that many users have used and continue to use the words ‚adaptation‘ and ‚translation‘ in many different ways“ (2019:209). Ein erster Schritt, um die vermeintlichen Unterschiede offenzulegen führt wohl zurück zum Anfang: Was ist denn überhaupt Adaptation?

2.2.2 Was Translation und Adaptation verbindet – und trennt

Um dieser Frage nachzugehen, sieht Krebs den ersten Schritt in einer Gegenüberstellung. Um ein Konzept definieren zu können, müsse zuerst das gegenüberliegende Konzept definiert werden. Wenn man also Translation als Praxis definiert, die „Gleichheit“ anbietet und „nach Äquivalenz strebt“, die Sichtweise auf Translation, die innerhalb der Adaptation Studies noch vorherrschend ist, gleichzeitig Adaptation und Translation aber verschiedene Konzepte darstellen sollen, müsste die logische Konsequenz sein, dass Adaptation also grundlegend anders definiert werden muss (vgl. Krebs 2012:44). Für die Veranschaulichung ihrer Hypothese zieht Krebs die Definition für Adaptations nach Julie Sanders (2006) heran um einen Vergleich anzustellen. Adaptations wären demnach „reinterpretations of established texts in a new generic context or [...] with relocations of [...] a source text’s cultural and/or temporal setting, which may or may not involve a generic shift“ (Sanders 2006:19 zitiert nach Krebs 2012:44). In ihren Arbeiten zu Theaterübersetzungen würde Krebs jedoch nicht nur *reinterpretation* beobachten, sondern auch die Konzepte der *relocation* und der *generic shifts*, wie bei Sanders beschrieben.

Stellt man also die Praxis der Theaterübersetzungen der Definition von Sanders gegenüber, wären Translation und Adaptation definitorisch nicht unterscheidbar (vgl. Krebs 2012:45).

Hängt es also davon ab, welche Definitionen für eine Gegenüberstellung zweier Konzepte herangezogen werden? Cattryse beobachtet in seinen Untersuchungen, dass für Translation und auch Adaptation im allgemeinen Sprachgebrauch eine andere Definition gilt als im akademischen Bereich, was aber im Grunde den Normalfall darstellt und auch in anderen Disziplinen häufig beobachtet wird. Er beschreibt das Phänomen wie folgt:

In current Western common parlance, the word “translation” signifies “to render the accurate meaning of a verbal expression in another natural language.” Some people may admit that occasionally “translation” is used in a larger, metaphorical sense, but they will typically add that this is not translation “proper.” On the other hand, current Western translation scholars point to the cultural turn that took place in the 1970s and 1980s and inflated the concept “translation”, sometimes to the point of making it synonymous with “culture” [...], or even with “semiosis” [...]. Hence, one may say that while common parlance applies a narrower conceptualization of translation-N, academic discourse alternates, often implicitly, between “translation-N” and a much wider conceptualization of “translation-W”. (2020:25)

Diese Sichtweise würde auch erklären, wieso manche Translationswissenschaftler*innen argumentieren, dass Adaptation in Translation vorkommen kann (z.B. Venuti 2007:28).²⁰ Übersetzer*innen würden also Textstellen, die sie nicht „eng“ (translate-N) übersetzen können „weit“ (translate-W) übersetzen. Adaptations wären demnach „(part of) translation-W, because in translations-W adaptation and translation-N alternate as two distinct phenomena“ (Cattryse 2020:26). In der Tat erkennt Milton (2009a) verschiedene Bereiche der Translationswissenschaften, deren Forschungsgegenstände auch den Adaptation Studies zugeordnet werden könnten. Beispielsweise nennt er Übersetzer*innen in der Lokalisierungs- und Werbebranche oder Kinderbuchübersetzer*innen, die die zu übersetzenden Inhalte stark verändern oder bearbeiten müssten, um sie adressatengerecht für die Zielkultur zu gestalten, sie also in der Tat adaptieren. Auch Wissenschaftler*innen, die bearbeitete Versionen von Theaterstücken oder Romanen untersuchen, würden dazu zählen. In seinen eigenen Arbeiten (Milton 2001&2002) untersuchte er die Schreibprozesse des brasilianischen Buchclubs *Clube do Livro* und stellte auch dort fest, dass Übersetzungen teilweise gekürzt, zensiert oder adaptiert wurden, um den Anforderungen des Zielpublikums gerecht zu werden (vgl. Milton 2009a:47ff.). Auch Krebs (2012&2014) beobachtet in ihrer Arbeit mit Theaterübersetzungen ein ähnliches Phänomen. Besonders in Fallstudien zu Theaterübersetzungen würden die Grenzen zwischen Adaptation- und Translationsprozessen stark verschwimmen.

²⁰ Ähnliche Ansichten finden sich auch in Chan (2012) und Milton (2009b).

The dramaturgical processes necessary, the practices employed by directors, writers, and actors, and the nature of theatre that destabilizes notions of single authorship and ‚originality‘ in the first place, disallows a distinction between adaptation and translation more decisively than other acts of writing. (2012:45)

Es wäre in Großbritannien beispielsweise gang und gäbe, Texte für dramaturgische Inszenierungen vorerst übersetzen zu lassen. Dieser Text wird normalerweise an eine Person in Auftrag gegeben, welche beide betreffenden Sprachen perfekt beherrscht und einen translatorischen oder linguistischen Hintergrund hat. Der Ausgangstext wird angepasst, in einen Entwurfszielttext umgewandelt und in der Folge von einer/m besser bezahlten und besser bekannten Bühnenautor*in nochmals überarbeitet (vgl. Krebs 2012:46). Zur Veranschaulichung beschreibt Krebs als Beispiel die Inszenierung des griechischen Dramas *The Persians* von Mike Pearson. Aufgeführt an einem Militärstandort im Brecon Beacons Nationalpark in Wales, nutzte Pearson eine Version des klassischen Dramas von Aeschylus, das von Kaite O'Reilly verfasst wurde. In der Broschüre beschreibt O'Reilly ihren Schreibprozess als „treu“ gegenüber dem Original und versucht ihr Werk soweit möglich vom Konzept der Adaptation abzugrenzen:

I chose not to reinvent. I chose to be as faithful as far as I could perceive it, to that ‚initial‘ voice and to trust that the extraordinary location in which the performance takes place would create a context with more resonance than anything I could ever fabricate. (O'Reilly 2010 zitiert nach Krebs 2012:47)

Sie versucht „*reinvention*“ zu vermeiden und dem Text „treu“ zu bleiben. Ideale, die an ein früheres Konzept von „äquivalenter“ Translation erinnern. Nichtsdestotrotz kann in ihrem Bearbeitungsprozess und ihrem endgültigen Werk aber die Definition zu Adaptations von Sanders wiedergefunden werden. Die Entscheidung, das Stück in einer militärischen Anlage aufzuführen *relocates* und *reinterprets* den kulturellen und zeitlichen Rahmen des Textes. Für Krebs wirft die Produktion des Stücks einige interessante Fragen zum Prozess des *rewriting* und der *reinterpretation* auf.

Is this a performance of a ‚translation‘, so long as the audience does not read O'Reilly's program notes? Or is it an ‚adaptation‘, even though it labels itself a ‚version‘, which seems to be a term used by rewriters who have no access to the source text's language yet claim to have been ‚faithful‘ to their source? How can distinctions be drawn and what would their consequences be? Does the experience of the performance change according to the nomenclature used by the rewriter? (Krebs 2012:47)

Krebs sieht in dem Aufkommen dieser vielen Fragen ein eindeutiges Zeichen der symbiotischen Beziehung zwischen Adaptation und Translation. *The Persians* ist nur ein Beispiel von vielen²¹, in denen keine klare Trennlinie zwischen den beiden Konzepten gezogen werden kann (vgl. 2012:48). Hier stellt sich die Frage: wo fängt das eine an, wo hört das andere auf? Ab welchem Zeitpunkt oder durch welche Handlung wird die Grenze zwischen den beiden Konzepten gezogen? Sie vermutet, dass die Unterschiede “simply a question of nomenclature” sein könnten und schlussfolgert schließlich: „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). Raw sieht den Grund für die vermeintlichen Unterschiede der beiden Disziplinen und die Art, wie sie dargestellt werden, ebenfalls kulturell und historisch bedingt.

Im Gegensatz zu Translation, welche schon seit dem Mittelalter vor allem durch die Bibelübersetzungen weitgehend bekannt war, rückte Adaptation erst mit der Einführung von Urheberrechtsgesetzen in den Vordergrund, damit Autoren ihre Werke schützen konnten. Vor der Einführung dieses Gesetzes wurde zwischen originalen und adaptierten Texten nicht wirklich unterschieden und sie konnten für verschiedene Zwecke umgestaltet werden (vgl. Raw 2012:4). Krebs nennt in diesem Zusammenhang John Polidoris Kurzgeschichte *The Vampyr*, welche 1820 von Planche in das Melodrama *The Vampire or the Bride of the Isle* und 1829 in eine deutsche Oper mit dem gleichen Titel transformiert wurde. Sie inspirierte auch zahlreiche Theaterfiguren, in denen der Hauptcharakter der Geschichte, Lord Ruthven, wiedererkannt werden konnte. Nur wenige von diesen Werken hätten Polidoris Arbeit als Original genannt und die Urheberrechtsgesetze zu dieser Zeit hätten solche umfassenden textuellen und genrehaften Transformationen nicht anerkennen können. In diesem Kontext wäre es unmöglich gewesen, zwischen Original und Adaptation zu unterscheiden oder festzustellen, welche Texte als Übersetzung gegolten hätten (vgl. Krebs 2012:49).

2.3 Untersuchung von Adaptations mithilfe translatorischer Methoden

Obwohl die Grenzen so sehr verschwimmen und das Verständnis der beiden Konzepte stark von den lokal-temporalen, kulturellen und sozialen Faktoren abzuhängen scheint, versuchen vor allem die akademischen Wissenschaften und besonders die Adaptation Studies an einer rigorosen Trennung von Translation und Adaptation festzuhalten, als wäre sie, in Krebs Worten

²¹ Weitere Beispiele in Krebs (2012:48ff.).

„some sort of discursive safety blanket“ (2012:50). Dabei wäre es in ihren Augen für beide Disziplinen weitaus bereichernder, die Ähnlichkeiten zwischen translatorischen und adaptiven Prozessen sowie Produkten zu beleuchten. Auch Raw plädiert dafür, einen umfassenden Rahmen zu schaffen, der beiden Disziplinen ihre Einzigartigkeit zugesteht, aber in dem auch gezeigt wird, wie eng verstrickt die verschiedenen Arbeitsprozesse in Wirklichkeit sind (vgl. Raw 2012:3). Auch wenn es noch wenige Arbeiten in diese Richtung gibt, zeigen beispielsweise Catrysse (1992/2014) und Venuti (2007) mit ihren Ansätzen auf wunderbare Weise, wie translatorische Theorien und Methoden für die Untersuchung von Adaptations angewendet werden können.

2.3.1 Die Vergleichbarkeit von translatorischen und adaptiven Prozessen bei Venuti

Venuti (2007) sieht die Anwendung von translatorischen Theorien für die Untersuchung von Adaptations als ein Schritt in die richtige Richtung, um dem Fehlen einer kritischen Methodologie in der Disziplin entgegenwirken zu können. Sein Ansatz beschreibt die Beziehung von Ausgangs- und Zieltext bzw. Material nicht als kommunikativ, sondern hermeneutisch, abhängig von der Anwendung des *interpretants* von Übersetzer*innen oder Filmemacher*innen (2007:31). Er erkennt in seinem Artikel „Adaptation, Translation, Critique“ (2007) die Ähnlichkeiten und Überschneidungen zwischen translatorischen und adaptiven Prozessen. Für ihn sind sie beide eine Form der De- und Rekontextualisierung des Ausgangstexts. Venuti beschreibt diesen Prozess wie folgt:

Translating rewrites a source text in terms that are intelligible and interesting to receptors, situating it in different patterns of language use, in different literary traditions, in different cultural values, in different social institutions, and often in a different historical moment. [...] The translator develops an interpretation in the translating language that ultimately proliferates cultural difference so that that the translation can signify in the receiving situation. Although these differences undoubtedly relate to features of the source text, they work only in the translating language and culture and therefore release different effects. (Venuti 2007:30)

(Film-)Adaptations würden die gleichen Prozesse aufweisen, nur in einem komplexeren Ausmaß, da die Übertragung multimodaler Natur ist. Neben filmischen Aspekten wie Montage oder Genre, tragen auch andere Aspekte wie wirtschaftliche und politische Faktoren, der Schauspielstil der Schauspieler*innen oder die Karriere der Drehbuchautor*innen dazu bei, verschiedene Kontexte zu erschaffen, die alle für sich einen wesentlich unterschiedlichen Signifikationsprozess schaffen. Um diese Prozesse holistisch analysieren zu können schlägt er vor, Adaptations nicht nur aus den Blickwinkeln der Intertextualität und Treue zu betrachten

und konzentriert sich auf die Frage, wie Interpretation im translatorischen Kontext überhaupt funktioniert. Er kommt zu dem Schluss, dass Interpretation immer dann entsteht, wenn verschiedene Kategorien angewendet werden, die zwischen Ausgangs- und Zielsprache oder Ausgangs- und Zielkultur (bzw. Ausgangs- und Zielmedium) vermitteln. Die Kategorien würden aus *interpretants* bestehen, die formal oder thematisch organisiert sind. Ein formaler *interpretant* könnte beispielsweise einen bestimmten Stil, wie die Syntax eines bestimmten Genres, darstellen und ein thematischer *interpretant* könnten verschiedene Werte oder Glaubenssätze sein, die mit einer bestimmten sozialen Gruppe in Verbindung gebracht werden. In jedem Fall würden diese *interpretants* den Prozess der De- und Rekontextualisierung der Translator*innen leiten und es ihnen ermöglichen, intertextuelle Bezüge des Ausgangsmaterials mit einem Intertext für die Zielkultur auszutauschen (vgl. Venuti 2007:31). Diese *interpretants* könnten in gleicher Weise auf die Untersuchung von Adaptations angewendet werden:

Interpretants enable the film to inscribe an interpretation by mediating between its prior materials, on the one hand, and the medium and its conditions of production, on the other – by providing, in other words, a method of selecting those materials and transforming them into the adaptation through the multimedial choices made by the filmmakers. (Venuti 2007:33)

Wie bei der Translation können hier ebenfalls formale und thematische *interpretants* vorkommen. Als formalen *interpretant* nennt er zum Beispiel Äquivalenzbeziehungen, wie die strukturellen Eigenschaften, welche zwischen dem adaptierten Werk und dem Film beibehalten werden, oder ein gewisser Stil, der einem bestimmten Studio inhärent ist. Thematische *interpretants* wären wiederum Werte oder Ideologien, zum Beispiel moralische oder kulturelle Vorlieben von bestimmten Regisseur*innen, um damit ein bestimmtes Publikum anzusprechen. „[*Interpretants* can] elucidate the interpretive operation performed by the film, allowing it to expose significant formal and thematic features of the materials, both those features that the filmmakers have chosen to adapt in some way and those that they have omitted or replaced“ (Venuti 2007:33). Venutis Vorschlag wäre eine Möglichkeit, bereits bestehenden Analysekonzepten in den Adaptation Studies durch die zusätzliche Anwendung translatorischer Theorien eine fundierte Basis zu verleihen.

2.3.2 Descriptive Adaptation Studies bei Catrysse

Einen ähnlich ambitionierten Versuch einer Diskussion rund um eine theoretische Grundlage für Adaptations bietet Patrick Catrysse. Er machte schon früh darauf aufmerksam, dass sich Translationswissenschaften und Adaptation Studies in ihrem Forschungsvorhaben

überschneiden könnten, vor allem in den Bereichen der audiovisuellen Translation und der multimedialen Kommunikation von Adaptations. In seinen Forschungsarbeiten beschäftigt er sich schon seit den 1990er Jahren mit der Frage, inwieweit Adaptations und Translation sich ähneln bzw. unterscheiden und wo es Überschneidungspunkte zwischen den beiden Disziplinen geben könnte.²² Er schlägt in seinem Artikel *Film (adaptation) as translation* (1992) konkret vor, die Bearbeitung von Adaptations im Kontext der Polysystemtheorie (PST) zu betrachten.

Die Polysystemtheorie wurde Mitte der 1970er Jahre von Itamar Even-Zohar im Zuge seiner Dissertationsarbeit entwickelt, um sich bestimmten Problematiken in translatorischen Theorien widmen zu können. Er stützte sich dabei auf die Arbeiten der russischen Formalisten Roman Jakobson, Yury Tynyanov und Boris Eikhenbaum und entwickelte auf deren Basis ein theoretisches Modell, um literarische Übersetzungen zu untersuchen (vgl. Shuttleworth 2020:419). Ein Polysystem ist nach Evan-Zohars Definition ein heterogenes, hierarchisiertes Konglomerat (oder System) von Systemen, die miteinander interagieren. Zum Beispiel interagiert das Polysystem der Nationalliteratur mit dem Polysystem der Politik, Kunst oder Wirtschaft. In einem literarischen Polysystem ist Literatur nicht nur eine Ansammlung von Texten, sondern ein zentraler Faktor, der die Produktion, Promotion und Rezeption dieser Texte bestimmt (vgl. Evan-Zohar 1990:9ff.). Für Cattrysse ist die PST für die Besprechung von Adaptation als Translation insofern interessant, als sie Translation als ein inhärent semiotisches Phänomen ansieht und davon ablässt, Translation nur als ein linguistisches Konzept zu betrachten. Demnach findet Kommunikation nicht willkürlich statt, sondern folgt bestimmten Regeln in einem bestimmten Polysystem (vgl. 1992:54). Für die Anwendung und Besprechung von Translation und Adaptation ist der Ansatz deswegen so vielversprechend, weil er nicht wie bisherige Ansätze ausgangstextorientiert ist, sondern sich am Zieltext und seiner Einbettung in der Zielkultur orientiert (vgl. Cattrysse 1997a:68). Hier wird der Zieltext als eine eigständige Einheit betrachtet, die im Zielpolysystem existiert und nicht lediglich aus einer Auswahlmöglichkeit an vorgefertigten linguistischen Optionen produziert wurde, sondern vielmehr systemischen Einschränkungen unterliegt (vgl. Shuttleworth 2020:421). Anders als bei ausgangstextbasierten Konzepten wird angenommen, dass auch andere Normen und Modelle abseits des Ausgangstextes (bei Lefevere (2017/1992) stellt das z.B. die Patronage dar) die Produktion und Rezeption der Translation/Adaptation beeinflusst haben könnten (vgl. Cattrysse 1997a:71).

²² Siehe in Cattrysse (1992/1997a/1997b/2001/2014/2019/2020).

Diese Ideen konsolidiert er später in der Monographie *Descriptive adaptation studies: Epistemological and methodological issues* (2014), in der er auf Grundlage der *Descriptive translation studies* (Toury 1995) versucht, ein umfassendes theoretisches Grundlagenwerk für die methodische Bearbeitung von Adaptations zu schaffen. Obwohl seine Arbeit in den frühen 90er Jahren dazu beigetragen hat, einige Forschende dazu zu bewegen, die PST für die Untersuchung von Adaptations anzuwenden²³, bedauert er, dass es in der Disziplin zu keiner allgemeinen kritischen Besprechung dieser kam, die die Diskussion rund um eine *theory of adaptation* hätte vorantreiben können (vgl. 2014:14). In seiner Monographie führt er die Ansätze der PST und der *Descriptive translation studies* nochmals detailliert aus und versucht ebenso Erkenntnisse aus anderen Disziplinen, wie der Wissenschaftsphilosophie, Wahrnehmungspsychologie oder den Kognitionswissenschaften, miteinfließen zu lassen. Er betont, dass es sich bei seiner Arbeit nicht um „a study of adaptations“, sondern einer Untersuchung *über* die Untersuchung von Adaptations handelt.

I try to discover to what extent know-how borrowed from these and other disciplines could be used to update the original PS approach as presented in the 1990s. [...] The focus will be on conceptual tools that serve the descriptive study of adaptations. (2014:17)

Damit überlässt er die Anwendung und Überprüfung seiner theoretischen Ausführungen seinen Kolleg*innen. So wie bei Kress und van Leeuwen (2001) fehlt es an praktischen Fallbeispielen, die einen Leitfaden für die Anwendung seiner Ausführungen darstellen könnten. Er wurde auch für die abstrakte und terminologisch dichte Beschreibung seiner Konzepte kritisiert (vgl. Cardwell 2018:11) und an anderer Stelle darauf aufmerksam gemacht, dass deskriptive Ansätze in verschiedenen Untersuchungen zu Adaptations durchaus Anwendung finden würden, auch wenn sie nicht direkt als solche benannt werden (vgl. Raw 2015). In Anbetracht der Tatsache, dass bisher nur zögerlich versucht wurde, ein grundlegendes theoretisches Gerüst für die Bearbeitung von Adaptations zu schaffen, erscheinen diese Kritikpunkte aber unhaltbar. Cattrysse ist sich bewusst, dass sich die Untersuchung von Adaptations aus ihrer theoretischen und ihrer praktischen Perspektive stark unterscheiden. Aus diesem Grund plädiert er für eine Zusammenarbeit von Praxis und Theorie und einen gemeinsamen Dialog, um festzustellen „how putting theory into practice and how adapting theory to practice is advantageous to all parties involved“ (2014:341). Seine Arbeit trägt ungemein dazu bei, die Trennlinie zwischen den Adaptation Studies und nicht nur den Translationswissenschaften, sondern auch allen anderen Disziplinen, welche für eine Zusammenarbeit relevant sein könnten, verschwimmen

²³ Siehe dazu Remael (2000), Dovey (2005), Pardo García (2005).

zu lassen. Für eine interdisziplinäre Betrachtung von Translation und Adaptation und der Etablierung einer gemeinsamen Diskussionsebene sind seine Arbeiten ein wichtiger Schritt in die richtige Richtung.

2.4 Zusammenfassende Schlussbetrachtungen

Dieses Kapitel sollte Klarheit darüber schaffen, inwiefern sich Adaptation und Translation konzeptuell unterscheiden bzw. ähneln und ob translationswissenschaftliche Ansätze tatsächlich für die Untersuchung von Adaptations geeignet sind. Wie dargelegt wurde, scheint die strikte Trennung der beiden Konzepte nicht auf ihrer tatsächlichen Unterschiedlichkeit zu beruhen. Aus einer (translationswissenschaftlich) deskriptiven Perspektive betrachtet stellen Übersetzungen und Adaptations ähnliche Prozesse dar, durch die ein Produkt auf Basis seines Ausgangsmaterials durch sprachliche, mediale und modale Transferprozesse entsteht. Wie dieses Produkt dann bezeichnet wird, egal ob Translation, Adaptation, Version, etc., hängt schlussendlich von der Rezeption des Zielpublikums ab. Daraus ergibt sich wiederum, dass es eigentlich keine essentialistischen Kategorien von Translation und Adaptation geben kann, da die Kategorisierung von bestimmten kulturellen und historischen Kontexten abhängt. Krebs ist sich sicher, dass ein Ideenaustausch zwischen Translationswissenschaftler*innen und Forschenden der Adaptation Studies dazu führen würde, ein besseres Verständnis für „contemporary as well as historic constructions of culture through the rewriting of source texts“ (2012:50) zu erzeugen.

Translation und Adaptation als eine Form des *rewriting* zu betrachten, situiert beide Handlungen natürlich in einem breiten Feld und macht es möglich, viele verschiedenen Phänomene als Translation oder Adaptation einzustufen. Das bedeutet aber nicht zwangsläufig nur Schlechtes, wie es teilweise von Forschenden der Adaptation Studies befürchtet wird. Was wäre, wenn Forschende versuchen würden zu erkennen, dass sie zwar unterschiedlich arbeiten (vgl. Doorslaer/Raw 2016:202) und verschiedene Ideen zur Diskussion beitragen, sich aber in bestimmten Bereichen genauso ergänzen und so Lösungen für bis dato ungelöste Probleme finden könnten? Die Wissenschaften werden sich in den nächsten Jahren sicherlich allgemein in eine multimodale Zukunft bewegen. Es wird nötig sein, sich nicht nur mit verschiedenen Disziplinen auszutauschen und neue Herangehensweisen zu begrüßen, sondern diese auch kritisch zu analysieren und gegebenenfalls in die eigene Disziplin zu integrieren. Was Cattrysse und Krebs mit ihren Beiträgen leisten kann durchaus als eine Art Pionierarbeit angesehen werden, die die ideologisch gezogenen Grenzen immer mehr verschwinden lässt und eine

offene und respektvolle Zusammenarbeit über verschiedenste Perspektiven und Meinungen hinweg ermöglicht. Diese Bemühungen sollen in dieser Masterarbeit fortgesetzt werden und neue Wege aufzeigen, auf denen bereits bekannte Phänomene aus einem anderen Licht beleuchtet werden, die möglicherweise zu Erkenntnissen führen, mit denen man anfangs nicht gerechnet hätte.

3 Neuübersetzung und Remake

Die bisherigen Ausführungen haben einen Rahmen für die Bearbeitung von Remakes (Neuverfilmungen)²⁴ aus einer translationswissenschaftlichen Perspektive diskutiert und aufgezeigt, dass die Trennung von verschiedenen Phänomenen wie Translation und Adaptation oft auf arbiträren Vorstellungen beruht und diese kontextabhängig aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden können. Im letzten Abschnitt soll nun auch eine Auseinandersetzung mit Neuübersetzungen und Remakes erfolgen, um eine Brücke zwischen den Themengebieten zu schlagen und in weiterer Folge herauszufinden, ob diese beiden Phänomene, die in verschiedenen Disziplinen bearbeitet werden, nur der Blickwinkel trennt.

Der erste Teil dieses Kapitels soll neben einem knappen Forschungsüberblick in erster Linie dazu dienen, die besonderen Merkmale von Neuübersetzungen, so wie sie in der Neuübersetzungsforschung besprochen werden, herauszufiltern. Es wird deutlich, dass das Phänomen der Neuübersetzung eine ähnliche Komplexität wie die bisher besprochenen Themen aufzeigt und nicht immer klar definierten Linien folgt. Die Vielschichtigkeit solcher Phänomene ist aber gleichzeitig auch ihre größte Stärke. Gerade weil Neuübersetzungen aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden können, sind sie für diese Arbeit besonders vielversprechend. So wie auch für die Konzeption einer multimodalen Translationswissenschaft verschiedene Denkweisen und interdisziplinäre Ansätze notwendig sind, braucht es auch eine erweiterte Perspektive, um Neuübersetzungen aus einem holistischen Blickwinkel betrachten zu können.

Im zweiten Teil des Kapitels soll schließlich eine Brücke zur Thematik der Remakes geschlagen werden. Nachdem ein kurzer Forschungsüberblick zur Bearbeitung dieser in der Translationswissenschaft gegeben wurde, erfolgt im Anschluss ein Versuch, Remakes und Neuübersetzungen in einen gemeinsamen Kontext zu betten und sichtbar zu machen, in welchen Themenbereichen sie sich überschneiden oder womöglich unterscheiden. Die Erkenntnisse dieses Kapitels leisten einen wichtigen Beitrag für die in Kapitel 5 folgende Analyse und letztendlich für die Beantwortung der Forschungsfrage, indem sie die translationswissenschaftliche Auseinandersetzung von Neuübersetzungen der Auseinandersetzung von Remakes in den Adaptation Studies gegenüberstellen und die beiden aus einer multimodalen, translationswissenschaftlichen Perspektive sogar vergleichbar machen können. Zunächst soll sich das folgende Kapitel jedoch mit Neuübersetzungen aus einer

²⁴ Die Begriffe Remake und Neuverfilmung sind als Synonyme zu verstehen. In dieser Arbeit werden sie daher dem Kontext entsprechend beide verwendet.

translationswissenschaftlichen Perspektive beschäftigen, um den Grundstein für dieses Unterfangen zu legen.

3.1 Neuübersetzungsforschung

Eine Suche nach dem deutschen Begriff Neuübersetzung bei Google ergibt 283.000 Treffer, für den englischen Begriff *retranslation* gibt es sogar unglaubliche 642.000 Einträge. Obwohl das den Anschein erweckt, der Begriff sei gut bekannt und würde breit verwendet werden, wird das Phänomen der Neuübersetzung in der Forschung erst seit kurzem intensiver untersucht. Bis auf die 1990 erschienene Zeitschrift *Palimpsestes* 4 (Bensimon/Coupaye 1990), die sich in der Spezialausgabe „Retraduire“ mit dem Phänomen der Neuübersetzung beschäftigt, bedauert Susam-Sarajeva in ihrem Artikel „Multiple-entry visa to travelling theory: Retranslations of literary and cultural theories“ aus dem Jahr 2003 noch, dass theoretische Grundlagenarbeit weitestgehend fehlt. Neuübersetzungen würden oft lediglich als Fallstudien herangezogen werden, um andere Aspekte der Translationsforschung zu beleuchten, und meistens nicht als eigenständiges Thema und Untersuchungsgegenstand wahrgenommen. Ähnlich wie in den Adaptation Studies wurde der Fokus bisher eher auf die Untersuchung von literarisch-kanonischen Werken gesetzt (vgl. 2003:2). Die Auseinandersetzung mit philosophischen, historischen oder sozialwissenschaftlichen Texten, populärer Musik und Lyrics, Opern und Libretti sowie audiovisuellen, naturwissenschaftlichen, wirtschaftlichen oder technischen Texten sei nach wie vor wenig erforscht (vgl. Alvstad/Assis Rosa 2015:10). Das ist nicht verwunderlich, da in der bisherigen Forschung zu Neuübersetzungen hauptsächlich literarische Texte bearbeitet wurden. Wie auch in der Translationswissenschaft oder den Adaptation Studies, scheint das Fehlen dieser Untersuchungsgegenstände im Bereich der Neuübersetzungsforschung wohl ebenfalls definitorischer Natur zu sein.

3.1.1 Die Schwierigkeit einer eindeutigen Definition

Auf den ersten Blick scheint der Begriff Neuübersetzung klar verständlich. Um was anderes könnte es sich handeln als eine neue Übersetzung eines Textes? Der Duden definiert den Begriff jedenfalls ähnlich: „neue Übersetzung [eines literarischen Werkes]“ (vgl. Duden). In der Translationswissenschaft findet sich eine etwas breitere Definition: Allgemein hätte man es mit einer Neuübersetzung zu tun, wenn ein Ausgangstext übersetzt wird, von dem in der

Zielsprache bereits eine Übersetzung vorliegt (vgl. Deanne-Cox 2014:1).²⁵ Geht man aber etwas weiter ins Detail, findet man eine etwas differenziertere Definition. Tahir Gürçağlar (1998) und Koskinen/Paloposki (2010b) beschreiben das Phänomen beispielsweise gleichzeitig als Prozess und Produkt.

The term 'retranslation' most commonly denotes either the act of translating a work that has previously been translated into the same language, or the result of such an act, i.e. the retranslated text itself. (Tahir Gürçağlar 1998:233)

Retranslation (as a product) denotes a second or later translation of a single source text into the same target language. Retranslation (as a process) is thus prototypically a phenomenon that occurs over a period of time, but in practice, simultaneous or near-simultaneous translations also exist, making it sometimes hard or impossible to classify one as a first translation and the other as a second translation. (Koskinen/Paloposki 2010b:294)

Die in der Definition verwendeten Begriffe scheinen aber einige Interpretationen zuzulassen. Beispielsweise würde die Phrase „over a period of time“ nicht klar definieren, um welchen konkreten Zeitraum es sich handelt oder ob es überhaupt einen konkreten Zeitraum gibt, der für die Bestimmung eines Textes als Neuübersetzung herangezogen werden kann. „Same (target) language“ ist ebenso ein diffuses Konstrukt, wenn davon ausgegangen wird, dass sich Sprachen immer verändern. Entsteht zum Beispiel eine französische Übersetzung für den kanadischen Markt ins Kanadisch-Französische, obwohl gleichzeitig eine französische Version in Frankreich existiert, ist es schwer festzustellen, ob in diesem Fall also eine Neuübersetzung vorliegt (vgl. Koskinen/Paloposki 2010b:294), oder ob die kanadisch-französische Neuübersetzung lediglich eine andere Version darstellt.

Da Neuübersetzungen mit ihren Erstübersetzungen und dem Ausgangsmaterial eng verwoben sind, müssten auch „possible relations between the retranslated text and one or several pre-existing translations, which may have been used or (in)voluntarily ignored“ (Avlstad/Assis Rosa 2015:9) bei ihrer definitorischen Kategorisierung berücksichtigt werden. Es scheint nämlich nicht einfach, Neuübersetzungen von anderen Handlungen des *reprocessing* (Koskinen 2019:317), wie zum Beispiel des Revidierens, abzugrenzen.²⁶

[W]hile we may tend to expect revision to be a more subtle way of reworking the text than retranslation, and the revisions to be minor, and assumedly mainly focused on improving specific elements such as correcting errors or replacing outmoded language, empirical studies of revised versions reveal a world of textual practices that is just as complex as that of retranslations. (Koskinen 2019:316)

²⁵ Auch in Koskinen/Paloposki (2010b:294).

²⁶ Für detaillierte Lektüre zu Differenzierungsschwierigkeiten zwischen Neuübersetzung und Revision siehe auch Gambier (1994), Koskinen/Paloposki (2010a) und Koskinen (2019).

Es wäre ebenso schwer zu entscheiden, ob ein Text tatsächlich neu übersetzt wurde, oder die neue Version so viele identische Elemente enthält, dass sie eigentlich als eine plagiierte Version einer früheren Übersetzung eingestuft werden sollte. Alsina (vgl. 2011:6ff.) macht in ihrer Untersuchung von Jane Austens Roman *Persuasion* genau darauf aufmerksam: Von den ersten sechs Versionen, die zwischen 1919 und 1958 veröffentlicht wurden, wären fünf davon plagiierte Versionen²⁷ (wenn auch in unterschiedlichem Maß) der Übersetzung von 1919 (Crespo Allué 1981:454 zitiert nach Alsina 2011:8). Natürlich stellt sich hier wiederum die Frage, welches „Maß“ der Ähnlichkeit dabei über die Zielgerade hinausschießt, und nach welchen Kriterien dies entschieden wird.

Eine pauschale Kategorisierung von Neuübersetzungen scheint also schwierig, da das Konzept so wie die Translation selbst komplexer Natur ist und mit anderen Arten von *text reprocessing* eng verwoben zu sein scheint. Koskinen und Paloposki (2010a) kommen in ihrer Arbeit zu einem ähnlichen Schluss.

Researchers often want neat categorizations, but our extensive data show these categorizations do not arise out of reality. Binary categorization into first and retranslations is not always helpful; neither is the categorization into revisions and retranslations. It is more a question of a continuum where different versions seamlessly slide together or even coalesce. (Koskinen/Paloposki 2010a:47)

Wenn Neuübersetzungen tatsächlich verschiedene Versionen sind, die „seamlessly slide together or even coalesce“, scheint es sinnvoll, nicht nach einer endgültigen Definition zu suchen oder den Begriff in eine vorgefertigte Kategorie zu pressen, sondern die verschiedenen Beweggründe miteinzubeziehen, die Neuübersetzungen bedingen. Historischer und kultureller Kontext scheinen dabei eine große Rolle zu spielen.

3.1.2 Die Frage nach dem Warum? – Motive und Gründe für Neuübersetzungen

In der Forschungsliteratur werden die Gründe für die Entstehung von Neuübersetzungen intensiv behandelt und sollen im nächsten Abschnitt kurz umrissen werden. Alvstad und Assis/Rosa (2015) versuchen, die bisherige Neuübersetzungsforschung mit verschiedenen Fragen zusammenzufassen. Neben der Frage, was eine Neuübersetzung ausmacht, wird klar, dass die Fragen nach dem Warum, dem Wer, dem Wann und dem Wo des

²⁷ In einem anderen Zusammenhang untersuchen Xu und Tian (2014) den Neuübersetzungsboom in China in den 1990er Jahren und finden, dass unter den Neuübersetzungen auch viele Plagiate von früheren Versionen identifiziert werden konnten, weil viele Verlage nur auf die wirtschaftlichen Erträge fokussiert waren (vgl. 2014:253f.).

Neuübersetzungsprozesses alle eine entscheidende Rolle spielen und darüber hinaus stark miteinander verzweigt sind.

Die nachstehenden Ausführungen sollen Neuübersetzungen in einen breiteren Kontext setzen und aufzeigen, dass „die eine“ Neuübersetzung nicht existiert. Vielmehr ist sie ein Phänomen, dass aus diversen Gründen und Bedürfnissen heraus entsteht, und durch verschiedene Zielsetzungen, Akteure und Institutionen beeinflusst wird.²⁸ Die 2010er Jahre sehen eine Vielzahl an Publikationen, welche versuchen, ein neues Bewusstsein für die Komplexität des Gegenstands zu schaffen und genau diese Einflüsse näher zu untersuchen, beispielsweise die Monographien von O’Driscoll (2011) oder Deane-Cox (2014).²⁹ Durch die Untersuchung von verschiedenen Texttypen, historischen Epochen und der genaueren Betrachtung der Handlungsfähigkeit von Neuübersetzer*innen wird nach und nach aufgedeckt, wie vielfältig die Motivationen für die Schaffung von Neuübersetzungen sein können (vgl. Albachten/ Tahir Gürçağlar 2019:1). Zunächst scheint es aber sinnvoll, sich mit den Anfängen der Neuübersetzungsforschung zu beschäftigen. Wie auch die Adaptation Studies und die Translationswissenschaft, waren auch die ersten Werke in der Neuübersetzungsforschung oft der Treue am Ausgangstext verschrieben.

3.1.2.1 Alternde Übersetzungen und die Neuübersetzungshypothese

Einer der wohl am häufigsten genannten Gründe für die Notwendigkeit von Neuübersetzungen ist der des Alterns. Sprache veraltet – und so auch der Standard und die Genauigkeit von Übersetzungen (Koskinen/Paloposki 2010a:29).³⁰ Schon 1990 fasst Berman diese Gedanken in der Spezialausgabe „Retraduire“ der Zeitschrift *Palimpsestes* zusammen, die spätere Arbeiten zu Neuübersetzungen nachhaltig beeinflussen. Für Berman sind erste Übersetzungen von vornherein mangelhaft. Sie würden sich immer an die Zielkultur anpassen und könnten das Original gar nicht in seiner vollen Schönheit wiedergeben (vgl. 1990:1). Deswegen wären Neuübersetzungen notwendig, um den Text kontinuierlich zu verbessern. Auf Basis dieser neuen Übersetzungen, welche durch genügend vergangene Zeit, mehr Erfahrung und Wissen über den Ausgangstext selbst sowie den Übersetzungsprozess mit sich bringen, könnte eines Tages eine „grande traduction“ (Berman 1990:2) verfasst werden, welche dem Original am

²⁸ Ähnlich sehen das unter anderem auch Susam-Sarajeva (2003), André (2003) und Brownlie (2006).

²⁹ Ebenso Sammelbände von Enrico Monti und Peter Schnyder (2011), Robert Kahn und Catriona Seth (2010) sowie Susanne M. Cadera und Andrew Walsh (2017).

³⁰ Auch in Gambier (1994:413).

nächsten kommt und in weiterer Folge dann auch keinem Alterungsprozess mehr unterworfen sei (vgl. Berman 1990:5).

Gambier scheint in seiner Reflektion zu Neuübersetzungen (1994) im Artikel „La retraduction, retour et détour“ mit Bermans Ansichten übereinzustimmen. Auch er geht davon aus, dass erste Übersetzungen dazu neigen, die Fremdheit des Textes zu eliminieren und ihn durch die Anpassung textueller und kultureller Aspekte vertraut zu machen (vgl. 1994:413f.). Er bestätigt auch die Hypothese der „grande traduction“, wenn er schreibt, dass nicht alle Übersetzungen auf die gleiche Weise altern oder verfallen und manche, also die „grande traductions“, ihre Historizität überwinden (vgl. 1994:415). Es sei aber erwähnt, dass Gambier die Problematik der isolierten Betrachtung von Texten in Bermans Annahmen durchaus anspricht: Neuübersetzungen, auch „grande traductions“, und Übersetzer*innen könnten sich nie den ideologischen und kulturellen Gegebenheiten einer Zeitperiode entziehen.³¹

Auch in Vanderscheldens (2000) Arbeit werden Bermans Annahmen teilweise aufgegriffen. Sie konzentriert sich dabei auf die Frage der Qualitätssteigerung, die Neuübersetzungen mit sich bringen sollen (2000:1). Obwohl sie zum Schluss kommt, dass Qualität tatsächlich schwer messbar ist, da es für die Entstehung von Neuübersetzungen zahlreiche Motive gibt, und Qualität vor allem bei Übersetzungen schwer objektiv messbar sei (2000:6), schließt sie sich Bermans Aussagen insoweit an, als dass sie die verstrichene Zeit zwischen der Erst- und Neuübersetzung als Wissens- und Erfahrungsgewinn für nachfolgende Übersetzungen ansieht (2000:8f.). Die verschieden lang verstrichenen Zeitperioden erklärt sie durch „heiße“ und „kalte“ Übersetzungen (*hot and cold translations*). Heiße Übersetzungen würden kurz nach der Veröffentlichung des Ausgangstextes entstehen, im Gegensatz zu kalten Übersetzungen, bei denen zwischen den Veröffentlichungen mehr Zeit verstreichen würde. Durch diese gewonnene Zeit unterlägen Neuübersetzungen weniger Einschränkungen und könnten sich mehr auf den Stil und die Struktur des Ausgangstextes konzentrieren, anstatt auf die Lesbarkeit oder die Anpassung kulturspezifischer Elemente, auf die heiße Übersetzungen eingehen müssten (vgl. 2000:10f.).

Diese Unterteilung von Übersetzungen in erste und neue und die Annahme, dass nur erste Übersetzungen domestizierend bzw. mangelhaft wären und ausschließlich durch neue Übersetzungen verbessert werden könnten, ist in der Literatur als Neuübersetzungshypothese³² bekannt und dominierte vor allem in den 2000er Jahren die wissenschaftliche Untersuchung zu

³¹ In einer aktuelleren Publikation (2011) reflektiert Gambier erneut über Bermans Aussagen und lehnt in dieser die Hypothese des „Fortschritts“ ab und erkennt, dass verschiedene Faktoren abseits des Alterns Neuübersetzungen beeinflussen (vgl. 2012:57f.).

³² Dieser Begriff wurde in der Arbeit von Chesterman (2000:23f.) geprägt.

Neuübersetzungen. Die verschiedenen Arbeiten, die sich mit der Untersuchung der Neuübersetzungshypothese beschäftigen, können die Hypothese teilweise bestätigen, machen aber im selben Zug darauf aufmerksam, dass mehrere Faktoren die Entstehung von Neuübersetzungen bedingen (z.B. Paloposki/Koskinen 2004)³³, seien dies sozio-kulturelle Begebenheiten, vorherrschende politische Ideologien oder die Textinterpretation der Übersetzer*innen selbst.

3.1.2.2 Neuübersetzung als Neuinterpretation und die Rolle der Übersetzer*innen

Es scheint nicht verwunderlich, dass auch in der Neuübersetzungsforschung, so wie auch in anderen Disziplinen, Originalität und Ausgangstexttreue anfangs einen hohen Stellenwert innezuhaben schienen. Nach dieser Einstellung scheinen nur jene Neuübersetzungen „grande traduction“ als Titel zu verdienen, welche sich dem Ausgangstext anpassen und ihn „unverfälscht“ wiedergeben. Wenngleich diese Forderung in den Arbeiten von Berman (1990) und Gambier (1994) indirekt zu erkennen ist, beschäftigt sich jedoch keine davon mit der konkreten Operationalisierung dieses Unterfangens. Um diese vermeintliche Qualitätsverbesserung messen zu können, müssten Kriterien festgelegt werden. In Bezug auf Neuübersetzungen halten Koskinen & Paloposki (2010a/2010b) fest, dass in wissenschaftlichen Publikationen für den Vergleich von Ziel- und Ausgangstext bisher unter anderem die Syntax, lexikalische Entscheidungen, kulturspezifische Gegenstände, Formen der Adressierung, Maßeinheiten, gesprochene Sprache oder Dialekte sowie Slang herangezogen werden (vgl. Koskinen/Paloposki 2010b:296). Diese vor allem linguistisch orientierten Vergleichsinstrumente sind aber nur bedingt sinnvoll. Wie Vanderschelden schreibt, folgt Qualität in Übersetzungen nicht „objective universal criteria, and those involved in literary translation have different priorities, let alone their own personal convictions on what constitutes a good literary translation“ (2000:6). Außerdem hätten die eigentlichen Leser*innen ganz andere Bewertungskriterien, da sie den Ausgangstext nicht kennen und eher auf Aspekte wie Lesbarkeit und Verständlichkeit achten, anstatt Ausgangstexttreue in den Vordergrund zu stellen, zumal sie diese im Normalfall auch nicht bewerten könnten (2000:7). Aus diesem Blickwinkel sollte auch hinterfragt werden, wie sinnvoll eine Hinwendung zum Original und dessen Hochhaltung ist, wenn diese dem Zweck der gegenwärtigen Übersetzung gar nicht dient.

³³ Siehe auch Susam-Sarajeva (2003), Brisset (2004) oder Brownlie (2006).

Vielmehr als die Ausgangstexttreue in den Vordergrund zu stellen, schlägt Vanderschelden (2000:12f.) vor, die zahlreichen Interpretationsmöglichkeiten des Ausgangstextes als einen der Gründe zu sehen, die Neuübersetzungen bedingen. Sie beschreibt den Neuübersetzungsprozess als synchron, in dem verschiedenen Versionen des gleichen Textes existieren und sich gegenseitig ergänzen könnten, indem sie verschiedene Funktionen für das Zielpublikum erfüllen. Dieses *plural reading* würde die historische, temporale und synchrone Komponente des Neuübersetzungsprozesses miteinschließen und „the [infinite] potential for interpretation’s and the possible renderings in translation [...]“ (2000:13) anerkennen und zur erweiterten Sichtweise von Neuübersetzungen „as another reading of the ST, with another potential interpretation, another readership, another function in the TL“ (2000:13) beitragen. Massardier-Kenney (2015) möchte Neuübersetzungen auch aus einer holistischeren Perspektive betrachten:

[A] retranslation does not necessarily stem from a weakness, deficiency, inadequacy in previous translations or in the source text but from the often unacknowledged power of translation to constitute a text as literature and to make visible the process through which literature is constituted as such. (Massardier-Kenney 2015:73)

Neuübersetzungen würden das Potential von literarischen Texten verwirklichen und außerdem, wie auch Neuinterpretationen von Originalen, ihre eigene Präsenz in einer Kultur widerspiegeln (vgl. 2015:73f.). Auch Deane-Cox (2014) ist ähnlicher Meinung: „With each reading and each (re)translation, the source text is pluralized and one new and possible text comes to light“ (2014:191). Im Gegensatz zur Unbeständigkeit der Übersetzungen werden hier die Unbeständigkeit der Ausgangstexte und ihre zahlreichen Interpretationsmöglichkeiten als Ausgangspunkt für die Entstehung von Neuübersetzungen angesehen. Eng verbunden mit der Interpretation von Texten sind natürlich die Übersetzer*innen selbst, die den Texten ebenfalls eine bestimmte Bedeutung zuschreiben.

So betont Venuti (vgl. 2004:29) die Rolle von Neuübersetzer*innen in diesem Prozess. Neuübersetzungen wären ein „purposeful act of differentiation which seeks to (re)inscribe particular cultural, religious, economic and so on values into a selected work“ (2004:25) und Übersetzer*innen würden mit Neuübersetzungen die Absicht verfolgen, sie „spürbar unterschiedlich“ (2004:29) zu übersetzen, um eine neue Rezeption des Textes in der Zielkultur zu erreichen. Neuübersetzer*innen wären sich in diesem Zusammenhang also nicht nur der „competing interpretations inscribed in the foreign text by a previous version and by the retranslation“ (2004:29) bewusst, sondern auch der linguistischen und kulturellen Translationsnormen, welche diese Interpretationen hervorbringen. Neuübersetzer*innen

könnten sich aber auch bewusst dafür entscheiden, solchen Normen nicht zu folgen und sich gegen politische Ideologien auszusprechen. Ihnen stehe es offen, „to maintain, revise, or displace norms and the institutions in which they are housed“ (2004:29). Wie Werke übersetzt werden und welche Auswirkungen und Reichweite sie erlangen, hängt also neben extratextuellen Faktoren auch stark von den individuellen Übersetzer*innen ab.³⁴

3.1.2.3 Sozio-kulturelle Faktoren und ökonomische Interessen

Neben dem Einfluss, den Übersetzer*innen selbst auf Neuübersetzungen haben können, werden in der Literatur vermehrt auch die sozio-kulturellen Begebenheiten als ein wichtiger Einflussfaktor genannt (vgl. Venuti 2004).³⁵ Die Betrachtung von Neuübersetzungen aus einer sozio-kulturellen Perspektive findet sich bereits früh in den Arbeiten von beispielsweise Du-Nour (1995) und Kujamäki (2001), in denen sie vor allem sich ändernde Normen und verschiedene Ideologien als Hauptgründe für die Entstehung von Neuübersetzungen identifizieren können.

Du-Nour (1995) untersucht die Übersetzung von Kinderbuchliteratur in das Hebräische im frühen 20. Jahrhundert bis in die 1990er Jahre. Zu Beginn der Untersuchungsperiode ist die Übersetzungskultur stark von den ideologischen Motiven der Sprachwiederbelebung des Hebräischen geprägt (vgl. 1995:328). Auftraggeber*innen, wie Lehrer*innen, Autor*innen, Gelehrte, Journalist*innen und Mitglieder des Sprachkomitees, erstellten Richtlinien und führten Normen ein, die gewisse Werke und die Art der Übersetzung vorgaben. Viele Pädagog*innen befanden einen biblischen Stil als „rein, schlicht und unschuldig“ (1995:329), weswegen dieser bei der Übersetzung von Kinderbüchern besonders empfohlen wurde. Die Aufgabe der Autor*innen und Übersetzer*innen war es, die Reinheit der zukünftigen Sprache durch diesen „klassischen“ Stil des alten hebräischen zu sichern, und so das hebräische Kulturerbe weiterzugeben (vgl. Du-Nour 1995:329). Mit dem Sprachwandel änderten sich auch die vorherrschenden Normen, weswegen Neuübersetzungen ab den 1970er Jahren einen einfacheren Stil verwendeten, der vor allem die Lesbarkeit für das Zielpublikum in den Vordergrund stellte (vgl. 1995:342).

³⁴ Übersetzer*innen können auch noch weit mehr Einfluss auf die Entstehung von Neuübersetzungen haben. Im Rahmen der *Translator Studies* erfahren sie in den letzten Jahren mehr Beachtung. Einen guten Überblick in die Materie liefert die kürzlich erschienene Monographie von Kaindl et al. (2021).

³⁵ Siehe auch Brownlie (2006) und Deane-Cox (2014).

Kujamäki (2001) kommt in seiner Untersuchung von acht Neuübersetzungen des finnischen Werks *Seitsmän veljestä* von Aleksis Kivi ins Deutsche ebenfalls zum Schluss, dass Neuübersetzungen stark durch den Kontext zeitgebundener, normativer Konditionen beeinflusst werden (2001:65). Die erste Übersetzung des Werks entsteht um 1921, als Finnland seine Unabhängigkeit von Russland erlangt. Durch Übersetzungen soll die finnische Identität und das Unabhängigkeitsgefühl gestärkt werden, weswegen die Regierung Übersetzungen finnischer Literatur fördert. In den Fußnoten dieser ersten Übersetzung erkennt man dies sehr deutlich, da teilweise ausführliche Erklärungen zur finnischen Kultur gegeben werden, oder die Verbindung zum westlichen Europa betont wird (vgl. 2001:54f.). Die Übersetzung 1935 hingegen wird von der Nordischen Gesellschaft in Auftrag gegeben, welche für den kulturellen Austausch zwischen dem 3. Reich und den nördlichen Staaten zuständig war. Das dritte Reich sah die nordische Kultur als überlegen, sogar als Vorvater der Deutschen an. Dies wird in der Neuübersetzung deutlich, da jegliche negativen Kommentare über Finnen oder Finnland entweder heruntergespielt oder gänzlich entfernt werden. Szenen, die beispielsweise Streit, Alkoholkonsum oder Suizidversuche beinhalten, werden gestrichen (vgl. 2001:57).

Brownlie (2006) zeigt ebenso, wie Neuübersetzungen dazu verwendet werden können, sich ändernde ideologische Strömungen in einer Zielkultur aufzuzeigen. In ihrer Fallstudie untersucht sie die fünf Neuübersetzungen von Émile Zolas Roman *Nana* ins Britische. Sie sieht eine klare Überschneidung von sozialen Ideologien und literarischen Normen: Kontemporäre soziale Normen würden bestimmen, welche literarischen Texte veröffentlicht werden dürfen, und welche nicht (vgl. 2006:161). Zur Zeit des Viktorianismus wurden rohe und sinnliche Schriften von den herrschenden Mächten verpönt. So auch die Romane von Zola, die der moralischen Biederkeit und dem Anstand der viktorianischen Zeitperiode nicht gerecht wurden (vgl. 2006:157). Die erste Übersetzung war also stark zensiert und versuchte, profane Sprache zu vermeiden.

Brownlie erkennt zwar die heuristische Macht der Untersuchung von Ideologien und Normen an, macht aber darauf aufmerksam, dass „more complex workings in the surrounding context“ (2006:155) übersehen werden könnten. So wie auch Venuti (vgl. 2004:29) und Koskinen/Paloposki (2010a:34) betont auch sie die Handlungsfähigkeit der Übersetzer*innen oder der Auftraggeber*innen, die sich gegen normative und ideologische Ansichten aussprechen könnten. In diesem Zusammenhang meint sie auch, dass verschiedenen Normen und Ideologien auch zur gleichen Zeit existieren können (vgl. 2006:156). Ein gutes Beispiel dafür sind die ersten beiden Übersetzungen des Werks *Nana*. Obwohl die erste Übersetzung 1884 und ihre Neuübersetzung 1895 in der gleichen Epoche entstanden, scheut die

Neuübersetzung nicht davor, sexuelle oder religiöse Themen anzusprechen. Das wäre deshalb möglich gewesen, weil die Neuübersetzung von einer privaten Institution³⁶ in Auftrag gegeben wurde (2006:164). Diese konnten ihren Mitgliedern unzensierte Werke anbieten, welche den geltenden Normen des Anstands nicht unterlagen. Für Brownlie (2006) ist klar, dass Neuübersetzungen durch “bestimmte kontextuelle Gegebenheiten” (2006:166) entstehen.

Neuübersetzungen, so wie auch Übersetzungen, geben also kontemporäre kulturelle, soziale und religiöse Werte ihrer Kultur wieder und versuchen teilweise, diese zu verfestigen (vgl. Venuti 2004:26). Außerdem können sie, wie in Kujamäkis Beispiel, dazu verwendet werden, die Autorität von bestimmten Institutionen zu untermauern, die die Auslegung bestimmter Texte beeinflussen können. Gleichmaßen können sie aber auch neue Interpretationsmöglichkeiten anbieten, um Veränderung und Innovation voranzutreiben (vgl. Venuti 2004:27). Einer ideologischen Motivation für die Kommission von Neuübersetzungen folgt im Anschluss auch oft eine kommerzielle (vgl. Du-Nour 1995:330). Dabei wären vor allem Übersetzungen von kanonischen Texten für Verlage „einfacher“ zu handhaben, da sie durch ihren hohen Bekanntheitsgrad auch mehr Profit einbringen würden (vgl. Venuti 2004:29f.).³⁷ Da keine neuen Autor*innen akquiriert werden müssten, und neue Versionen immer beliebt wären (vor allem an Universitäten), könnte man einerseits Kosten sparen und sich andererseits eine stetige Einkommensquelle sichern (Abrams 2013 n.p. zitiert nach Deane-Cox 2014:14). Xu und Tian (2014) beobachten genau diese Motivationen hinter dem Neuübersetzungs-Boom in China in den 1990er Jahren. Nach den politischen Umbrüchen um 1978 entstand eine neue Leserschaft, welche für neue Ideen und Literatur offen war. Verlage, wie das People’s Literature Publishing House oder das Yilin Publishing House, produzierten viele hochqualitative Übersetzungen von bekannten Klassikern. Da der Markt groß war und die Nachfrage stetig stieg, produzierten aber auch weniger qualifizierte Verlage, die keine fremdsprachigen Editoren angestellt hatten, Neuübersetzungen, um Profit zu generieren (vgl. Xu/Tian 2014:243).

3.1.2.4 Synchronizität und intertextuelle Verwobenheit von Neuübersetzungen

Neben den oben besprochenen Faktoren, die die Entstehung von Neuübersetzungen beeinflussen und bedingen können, gibt es einen weiteren Punkt, der in der Literatur (vgl.

³⁶Diese war die *Lutetian Society*, nur eine von vielen Gruppen, die sich gegen die vorherrschenden Normen des viktorianischen Zeitalters stellten und ungekürzte Übersetzungen von Werken ausländischer Autoren anfertigten.

³⁷ Auch in Xu/Tian (2014:256).

Deane-Cox 2014:189)³⁸ im Zusammenhang mit der Neuübersetzungshypothese und Bermans Annahmen oft kritisiert wird: ihre historische Linearität. Nach Bermans Logik entsteht durch Neuübersetzungen mehr Erfahrung und Wissen, das in spätere Übersetzungen einfließen kann und so diese „verbessert“, um schließlich eine endgültige Version zu produzieren. In diesem Fall müssten sich Neuübersetzungen gezwungenermaßen immer aufeinander beziehen und chronologisch nacheinander (am besten mit längeren Zeitabständen) entstanden sein. In vielen Fällen beziehen sich Neuübersetzungen und deren Übersetzer*innen aber nicht auf die früheren Versionen und in einigen Konstellationen kann es sogar vorkommen, dass Neuübersetzungen teilweise fast zeitgleich oder in der gleichen Zeitperiode entstehen, was Bermans Ansatz der historischen Linearität entkräftet.

Früh schon versucht Pym (1998) das Aufkommen von Neuübersetzungen in einem kurzen Zeitabstand zueinander mit dem Konzept der „aktiven“ und „passiven“ Neuübersetzungen zu erklären. Er geht davon aus, dass Erst- und Neuübersetzung immer in einem rivalisierenden Verhältnis stehen. Passive Neuübersetzungen wären zeitlich voneinander getrennt und hätten „a relatively wide expanses of time or geography between them and would seem to be responding to long-term processes of linguistic or cultural change in the target community“ (1998:82). So hätten sie keinen störenden Einfluss aufeinander, im Gegensatz zu „aktiven“ (synchronen) Neuübersetzungen, welche natürlicherweise immer in einem Konkurrenzkampf zueinander stehen würden (vgl. 1998:83), da sie durch die zeitliche oder geographische Nähe die Validität der vorherigen Versionen infrage stellen. Darauf macht auch Venuti (2004) aufmerksam:

Because retranslations are designed to challenge a previous version of the foreign text, they are likely to construct a more dense and complex intertextuality so as to signify and call attention to their competing interpretation. (Venuti 2004:32)

Wenngleich diese Auffassung der Neuübersetzung als Rivalin in einigen Fallstudien durchaus bestätigt werden kann ³⁹, und auch von Avlstad/Assis Rosa (2015:10) als „konfrontierende“ Übersetzungsstrategie beschrieben wird, macht Deane-Cox (2014:17f.) darauf aufmerksam, dass es Fälle gibt, bei denen sich Neuübersetzungen durchaus an früheren Werken orientieren. Bei den Neuübersetzungen von Jonathan Swifts *Gullivers Reisen* ins Türkische war dies zum Beispiel der Fall. Die Neuübersetzer*innen entschieden sich dabei, keine neuen Übersetzungsstrategien anzuwenden, sondern dem Stil des/der ersten

³⁸ Auch in Paloposki/Koskinen (2004:34f.) oder Massardier-Kenney (2015:77).

³⁹ Einige Beispiele finden sich bei Deane-Cox (2014:16f.).

Übersetzers/Übersetzerin zu folgen und fertigten Zieltexte mit vielen Auslassungen an, um diese besser als klassisches Kinderbuch vermarkten und verkaufen zu können (vgl. Tahir Gürçağlar 2008:295f.).

In manchen Fällen beziehen sich Neuübersetzungen auch gar nicht auf die vorhergehenden Versionen und entstehen völlig unabhängig voneinander (vgl. Deane-Cox 2014:5). Beispielsweise stand es für ein Team von französischen Übersetzer*innen, die an einer neuen Version von Cervantes *Don Quichotte* arbeiteten, sogar außer Frage, sich auf Jean Cassous Werk zu beziehen:

[C]learly, his edition was an important moment in the history of the French translations of Cervantes masterpieces and it was appropriate to leave it untouched, out of respect for both its memory and its heirs. (Canavaggio 2010:159 zitiert nach Deane-Cox 2014:18)

Auch in der oben besprochenen Fallstudie von Brownlie zu den Neuübersetzungen von Émile Zolas *Nana* entstehen zwei verschiedene neu übersetzte Versionen in derselben Zeitperiode (1884/1895). Jedoch nicht aus rivalisierenden Gründen, sondern weil verschiedenste gesellschaftliche Einschränkungen und die Erwartungshaltung des Publikums dazu geführt haben (vgl. Brownlie 2006:165).⁴⁰ Ebenso entstehen zahlreiche Neuübersetzungen von Roland Barthes Werken ins Türkische zwischen 1975 und 1990 aus dem Bedürfnis heraus, einen Diskurs für die Einbettung seiner Schriften in der Zielkultur zu erschaffen (vgl. Susam-Sarajeva 2003). Dem türkischen Zieldiskurs fehlte es an Terminologie in den Bereichen der Semiotik, des Strukturalismus, der Linguistik, des Marxismus oder der Psychoanalyse, welche Barthes in seinen Werken verwendete. Susam-Sarajeva (2003:6) beschreibt die Etablierung dieses Diskurses, in den die Übersetzungen eingebunden werden konnten, als ein „spiral-like and vertiginous ‚evolution‘ pattern of the indigenous literary critical discourse“ (2003:5).

In all diesen Beispielen kann die Beziehung zwischen den Erst- und Neuübersetzungen sicherlich nicht als linear beschrieben werden. Außerdem scheint die binäre Kategorisierung von rivalisierenden und assimilierenden Neuübersetzungen ebenfalls zu kurz zu greifen. Diese kritisieren beispielsweise Zhang & Ma (2018) in einer kürzlich erschienenen Publikation:

[This classification] fails to accomodate the complexity and diversity of the phenomenon of retransaltion, for the forms of this particular intertextual relationship vary with the number, degree and consistency of instances of IR (Anmerkung: intertextuality in retranslation) identified between the retranslation and its predecessor. (2018:577)

⁴⁰ Ähnliche Phänomene lassen sich auch in den Arbeiten von Puurtinen (1995), Susam-Sarajeva (2003&2006) und Paloposki/Koskinen (2004) beobachten.

In ihrer Fallstudie betonen sie, dass intertextuelle Beziehungen über narrative und linguistische Faktoren hinaus reichen und auch extratextuelle Faktoren, wie die Subjektivität der Übersetzer*innen und sozio-kulturelle Normen, wie weiter oben bereits besprochen, eine große Rolle spielen. Mehr als die intertextuelle Beziehung zwischen Erst- und Neuübersetzungen aber binär zu kategorisieren, wäre es wichtig zu verstehen, dass Konfrontation und Assimilation auch gleichzeitig vorkommen und die Texte in eine symbiotische Beziehung treten können.

The inheritance and imitation of past translations ensures the continuation of good practices, while the competitive reaction against them helps to inspire retranslators' creativity and release the source texts' boundless potential. (2018:590)

Auch O'Neill (2005) sieht die intertextuelle Beziehung zwischen Erst- und Neuübersetzungen als eine sich ergänzende, bei denen die verschiedenen Versionen im Dialog zueinander sowie neben- und miteinander existieren. In seiner Untersuchung von James Joyces Werken wählt er einen eher unkonventionellen Zugang. Anstatt die Originale und Übersetzungen isoliert zu untersuchen, möchte er den gesamten textuellen Korpus der Joyce (Neu)-Übersetzungen als ein zusammenhängendes Untersuchungsobjekt betrachten. In diesem multi- und translingualen Konzept der Textualität könnten alle Übersetzungen und Originale als ein „single polyglot macrotext“ (2005:3) betrachtet werden, in dem der translatorische Prozess als ein „process of gain, [a] continuation and extension [...] of the original text“ (2005:12/13) definiert werden kann.

Dieser holistischen Perspektive möchte sich auch die folgende Arbeit anschließen und Neuübersetzungen nicht nur als multilinguale, sondern auch multimodale Phänomene betrachten, die Remakes miteinschließen. Ähnlich sehen das auch Albachten & Tahir Gürçağlar (2020) in ihrer Einleitung zu dem kürzlich erschienen Werk *Retranslation and mutlimodality*:

Retranslation operates on a range of different levels and confining its study to interlingual translation and to the printed page denies its potential to offer greater understanding of processes of meaning-making in our contemporary world, where we are surrounded by images and sounds travelling in multiple directions. (Albachten/ Tahir Gürçağlar 2020:3)

Es wäre nötig, hinter die selbst ernannten textuellen Grenzen der Neuübersetzungsforschung zu blicken und zu erkennen, dass der Neuübersetzungsprozess ein hypermedialer ist, in dem verschiedenste Prozesse und Handlungsträger*innen miteinander interagieren (vgl. 2020:3). Dass viele dieser Prozesse ebenso auf multimodale Phänomene, also auch Remakes, zutreffen, wird im nächsten Kapitelabschnitt erläutert.

3.2 Remakes (Neuverfilmungen)

Die nachfolgenden Ausführungen sollen dazu dienen, einen kurzen Überblick über die Auseinandersetzung mit Neuverfilmungen in der Translationswissenschaft zu geben und im Anschluss auf Basis der bisherigen Erkenntnisse der Adaptation Studies, des multimodalen translationswissenschaftlichen Ansatzes und der Neuübersetzungsforschung einen Versuch anzustellen, Remakes im Kontext von Multimodalität als eine Form der Neuübersetzung zu verorten. Wie schon im Kapitel zu den Adaptation Studies erwähnt, werden Remakes wie auch Adaptations vorwiegend aus einer medien- und filmwissenschaftlichen Perspektive⁴¹, weniger aber aus translationswissenschaftlicher Sicht untersucht. Wenn eine Untersuchung im Rahmen der Translationswissenschaft stattfindet, dann meistens im Bereich der audiovisuellen Translation, welche sich meist auf die sprachspezifischen Teile der Verfilmungen wie Untertitelung und Synchronisation fokussiert, und multimodale Aspekte oder die verschiedenen Modi von Filmen weitgehend ausklammert (vgl. Wehn 2001:70). In der Besprechung zu den Adaptation Studies (vgl. Kapitel 2) konnten bereits einige Parallelen zu den Translationswissenschaften aufgedeckt werden, was eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Remakes aus einer solchen Perspektive befürworten würde. Aber auch wenn Forschende wie Cattrysse (2014), Venuti (2007), Raw (2012) und Krebs (2012) sich für die Betrachtung von Adaptations aus einem translationswissenschaftlichen Blickwinkel aussprechen, beschäftigen sich nur sehr wenige Arbeiten speziell mit Remakes und wie diese mit translationswissenschaftlichen Methoden bearbeitet werden könnten. Wenn es diese gibt, dann stützen sich diese oftmals auf eine translationswissenschaftliche Perspektive, in der die Treue zum Ausgangstext und die Hochhaltung des Originals im Vordergrund steht.

3.2.1 Frühe Ansätze: wieder einmal auf den Spuren der Treue

Wehn (2001) versucht ihre Analyse des amerikanischen Remakes *Three men and a baby* von Leonard Nimoy⁴² in einer größer angelegten Diskussion rund um audiovisuelle Formen der Translation zu situieren. Ihre einleitenden Gedanken beschäftigen sich mit dem Einfluss von Multimedia auf die Translationswissenschaft. Ebenso wie Kaindl (2020) oder Gottlieb (2018) ist Wehn (2001) der Meinung, dass sich die Translationswissenschaft zukünftig mit mehr als nur dem verbalen Code auseinandersetzen müssen wird, wenn sie ihre Position im Feld der Kommunikation halten und ausbauen will (Wehn 2001:65). Sie spricht zum Beispiel davon,

⁴¹ Siehe dazu Forrest/Koos (2001), Verevis (2006), Smith/Verevis (2017), Cuelenaere et al. (2021).

⁴² Basierend auf der französischen Verfilmung *Trois hommes et un couffin* von Coline Serreau.

dass viele translatorische Prozesse, wie beispielsweise Untertitelung und Synchronisation⁴³, streng genommen gar nicht mehr als Translation eingestuft werden könnten, weil mehr als nur der verbale Code übertragen werden muss. Vor allem kritisiert sie die Tatsache, dass sich translatorische Theorie nach wie vor zu wenig mit der Klassifizierung von multimedialen Objekten auseinandersetzen würde und plädiert für mehr interdisziplinären Austausch.

[I]ssues such as whether translation needs to be extended to the transfer of the other codes, for instance the questions whether images can be and need to be translated in multimedia texts, and if so, how that is to be done, have hardly been tackled at all. [...] In order to achieve a more maximalistic approach, translation theory will have to become more interdisciplinary. [...] [F]urther impetus could come from disciplines such as semiotics, concerning the relations between the different codes and media studies. (Wehn 2001:70f.)

Ihre Kritik ist durchaus berechtigt, vor allem in Bezug auf die Ausweitung des Forschungsgegenstands über den verbalen Code hinaus. Sie versäumt jedoch, die Arbeiten von beispielsweise Cattrysse (1992&2001) zu erwähnen, welche sich früh mit der Einbindung multimedialer Phänomene in translatorische Theorien beschäftigt haben oder auch Lefeveres (2017/1992) Theorie des *rewriting*, bei der Translation in einem diskursiven Netz aus sozio-kulturellen und ideologischen Faktoren betrachtet wird. Auch wenn sie keine multimediale Taxonomie der Translation hervorgebracht haben wie später Gottlieb (2005), sind vor allem Cattrysse's Arbeiten einige der wenigen in den 1990er Jahren, die erste Versuche anstellen, Translation und mediale Phänomene zu verbinden. In ihrer kurzen Diskussion zu Remake und Erstverfilmung beschreibt Wehn den Prozess des *remaking* wahrscheinlich sehr bewusst als Transformations- und nicht Translationsprozess (vgl. 2001:68), da sie in den damaligen translatorischen Ansätzen keinen Platz für multimediale Phänomene wie Remakes findet. Ihr Anliegen, die interdisziplinäre Zusammenarbeit zu stärken, um den translationswissenschaftlichen Blickwinkel auf multimediale Phänomene zu erweitern, lässt aber vermuten, dass sie es schon damals für durchaus möglich hielt, Remakes als eine Form von Translation zu untersuchen.

Die Filmkritikerin Laura Grindstaff (2001) erwähnt in ihrem Artikel ebenfalls, dass eine translatorische Konzeption von Remakes durchaus sinnvoll wäre, vor allem im Hinblick darauf, Remakes nicht nur als ähnliche Version eines früheren Films zu betrachten, sondern die strukturellen Wiederholungen aus verschiedenen Blickwinkeln zu beleuchten (vgl. 2001:277). Wenn Grindstaff schreibt „[A]daptations of foreign films certainly raise many of the same concerns about fidelity, superiority, and appropriation as do literary translations of foreign

⁴³ Daneben meint sie auch internationale Versionen von Filmen oder Remakes.

texts“, ist deutlich zu erkennen, dass sie Translationswissenschaft aus einer traditionellen Sichtweise betrachtet, in der „the status and fate of the original text“ (2001:277) ein großes Anliegen zu sein scheint. Obwohl sie Remakes am Beginn ihrer Arbeit noch als „a species of intertextual interpretation and translation“ (2001:275) beschreibt, kommt sie später doch zum Schluss, dass Remakes nicht Translation „in any conventional sense“ (2001:277) wären. Ihre weitere Analyse (vgl. 2001:278ff.) fokussiert sich folglich stark auf die Treuedebatte. Diese treuezentrierte Betrachtungsweise von Translation erkennt Evans (2014) auch in der Einleitung zum Werk *Dead Ringers: The remake in theory and practice* (2001) von Jennifer Forrest und Leonard Koos wieder und übt Kritik daran, da sie „more complex theoretical understandings of translation in the discipline of translation studies“ (2014:302) übersehen würde. So wie Forschende in der Translationswissenschaft (vgl. Kapitel 1), in den Adaptation Studies (vgl. Kapitel 2) und auch in der Neuübersetzungsforschung (vgl. Kapitel 3.1.2) erkannt haben, betont auch Evans, dass „more complex issues [are] at play in remakes than fidelity to the source (film)“ (Evans 2014:302).

Dies versteht auch Lucy Mazdon (1996/2000a) und übt ebenfalls Kritik an der Hochhaltung des Originals, besonders in Bezug auf amerikanische Remakes und ihre französischen Originale.⁴⁴ Sie sieht translationswissenschaftliche Theorien, besonders die Konzepte des *rewriting* von Lefevere (2017/1992) und *The translator's invisibility* von Venuti (1995/2008), als eine Möglichkeit, Remakes aus einem anderen Blickwinkel zu untersuchen. Sie setzt dabei den Prozess des *remaking* dem des Übersetzens und anderen Formen des *rewriting* gleich, welche den Ausgangstext unter bestimmten formalen und ideologischen Bedingungen manipulieren und so kulturelle und ideologische Veränderungen bedingen können (vgl. Mazdon 1996:51). Diese Ansicht erlaubt es ihr, Hollywood Remakes aus einer holistischen Perspektive zu betrachten und nicht nur zu untersuchen, wie sie mit ihren Erstverfilmungen, sondern auch mit der amerikanischen Filmtradition in Verbindung stehen (vgl. Evans 2014:302). In ihrem Werk *Encore Hollywood* (2000b) erweitert Mazdon ihre Analyse und schreibt über die Geschichte von Remakes und ihre Beziehung zu nationaler Identität und Filmgenres. Auch wenn sie keine endgültige Theorie von Remakes als Translation aufstellt, bieten ihre Werke Evans zufolge eine nuancierte Herangehensweise zu Remakes als Translation, da sie in ihren Untersuchungen die Ähnlichkeiten der beiden Prozesse offenlegt (vgl. Evans 2014:302).

⁴⁴ Ähnlich wie das heilige Original in der Literaturwissenschaft würde der französische Film oft hochgehalten werden, während neue Verfilmungen (vor allem jene aus Hollywood) lediglich als kommerzialisierte Produkte abgestempelt wurden. Siehe Mazdon (1996:48f.) und Grindstaff (2001:282ff.) für weiterführende Lektüre.

3.2.1.1 Konkrete Konzeptualisierung von Remakes als Translation

Im Gegensatz zu Wehn (2001), Grindstaff (2001) oder Mazdon (1996&2000a) beschreiben Gottlieb (2005&2018), Mandiberg (2008) und Evans (2014&2019) Remakes explizit als eine Form der Translation. Für Henrik Gottlieb (vgl. 2005:10) stellen Remakes eine Art von Translation dar, da sie anders als Untertitel nicht nur verbale Aspekte, sondern den ganzen Film, also verschiedene mediale Modi, in eine andere Zielkultur übertragen. Wie im theoretischen Rahmen (vgl. Kapitel 1.2.2) bereits besprochen, sind für ihn Remakes nur eine von vielen Arten der Translation, in diesem Fall eine intrasemiotische, da die Übersetzung im selben Zeichensystem stattfindet (vgl. 2018:52).

Mandiberg (2008) beschreibt ebenfalls, dass Sprache im Film nicht auf den Dialog reduziert werden könne, sondern das ganze semiotische Spektrum kulturell spezifischer Zeichen anwendet (vgl. 2008:35ff.). Um Remakes als Translation zu konzipieren, verwendet er Delabastitas Modell (1990), dass die verschiedenen Translationsebenen von Film und Medien erklären soll. Es ähnelt den Ausführungen von Kaindl (2020), Dicerto (2018) und Gottlieb (2018), da es nicht nur verbale, sondern auch visuelle und akustische Kanäle miteinbezieht. Bei einer medialen Übersetzung wären demnach vier zentrale Elemente zu übertragen: verbale Zeichen, die akustisch übertragen werden (Dialog), nonverbale Zeichen, die akustisch übertragen werden (Hintergrundgeräusche- und musik), verbale Zeichen, die visuell übertragen werden (Nachspann, Buchstaben) und nonverbale Elemente, die visuell übertragen werden (Gestik). Diese Übertragung könnte durch *repetition*, *addition*, *detractio*n, *substitution* oder *transmutation* erfolgen. Untertitelung wäre dann die *addition* von visuellen/verbalen Zeichen und Synchronisation die *substitution* von akustischen/verbalen Zeichen. Delabastitas Konzeption zufolge kann ein Remake also als eine „complete media translation“ (Mandiberg 2008:36) betrachtet werden. Während Synchronisation also nur die originale Dialogspur adaptiert, würde ein Remake nicht nur einzelne, sondern alle Zeichenebenen adaptieren: „The remake replaces visually and acoustically transmitted verbal and non-verbal signs with local sign layers: it is a full filmic translation method based in substitutio“ (Mandiberg 2008:36).

Auch Evans (2014) setzt sich in seinem Artikel *Film remakes, the black sheep of translation* konkret mit dieser Thematik auseinander, in dem er sich auf die Konzeption und theoretischen Einbettung von Remakes als Translation fokussiert. Wie auch Kaindl (2020), Gottlieb (2018) oder Mandiberg (2008) und die vorliegende Arbeit schlägt er vor, Remakes als eine multimodale und adaptive Form der Translation zu betrachten, da sie die verschiedenen Modi des Ausgangsfilms übertragen, egal ob visuelle, akustische oder verbale bzw. nonverbale

Elemente (vgl. 2014:310). In seinen Ausführungen versucht er, die Parallelen zwischen Remakes und Translation und folglich auch Neuübersetzungen deutlich zu machen. Seine Erkenntnisse sollen für die anschließende Gegenüberstellung der Merkmale von Neuübersetzungen und Remakes als roter Faden dienen.

3.2.2 Was das Remake zum Remake und mit Neuübersetzungen vergleichbar macht

Ähnlich zur Abgrenzung von Neuübersetzungen von beispielsweise Revisionen scheint die Eingrenzung des Forschungsgegenstands auch bei Remakes schwierig. Neuübersetzungen und Remakes scheinen sich aber in der Hinsicht auf die Unzulänglichkeit einer textuellen Definition zu ähneln. Oft werde nämlich versucht, Remakes auf eine textuelle Ebene oder einen textuellen Korpus zu reduzieren, nur um „a stable and easily identifiable [set of] objects of analysis“ (Verevis 2006:1) zu erhalten.⁴⁵ Das spiegelt sich beispielsweise auch in dem Versuch wider, Remakes zu kategorisieren. Das vierteilige Modell von Leitch (2002)⁴⁶ unterscheidet beispielsweise zwischen *readaptations*, *updates*, *homages* und *true remakes*. *Readaptations* wären Verfilmungen, bei denen beide Filme auf demselben literarischen Werk basieren. *Updates* würden eine Erzählung kontemporär zugänglich machen, *homages* einen respektvollen Umgang mit der Erstverfilmung anstreben und *true remakes* würden versuchen, die Erstverfilmung zu ersetzen und sich dem Original anzunähern (vgl. 2002:45-50). Vor allem die Kategorien *update* und *true remake* erinnern stark an die Neuübersetzungshypothese und Bermans Ansichten, laut denen die neue Version versuchen würde, die wahre Essenz des Originals zu übertragen. Wie auch bei Neuübersetzungen stellt sich hier aber wieder einmal die Frage, wie diese Annäherung zum Original gemessen werden soll. Solche Kategorisierungen scheinen nicht hilfreich zu sein, um zu verstehen, „[how remakes] become accessible for (and are understood by) both audiences and critical reception“ (Cuelenaere 2021:43). Außerdem würden sie den komplexen Produktionsprozess von Remakes außer Acht lassen. Auch Verevis (2006) merkt in diesem Zusammenhang an, dass die Produktion von Remakes nicht nur von „audience activity, knowledge of previous texts and intertextual relationships“ abhängig wäre, sondern auch von „a series of historically specific institutional factors, such as copyright law, canon formation and film reviewing“ (2006:2).

⁴⁵ Koskinen/Paloposki (2010a) machen weiter oben in Bezug auf Neuübersetzungsforschung eine ähnliche Beobachtung.

⁴⁶ Andere Versuche einer Taxonomie finden sich bei Maes (2005) oder Rosewarne (2020).

3.2.2.1 Legitimierung durch rechtliche Aspekte

Der rechtliche Aspekt wird in der Literatur (Leitch 2002)⁴⁷ häufig angesprochen, um die Legitimierung von Filmen als Remakes deutlich zu machen. Evans (vgl. 2014:303f.) sieht in den urheber- und filmrechtlichen Ähnlichkeiten von Neuübersetzungen und Remakes ihren Vergleichspunkt. Sowohl bei der (Neu-)Übersetzung von literarischen Werken als auch bei der (Neu-)Verfilmung von verschiedensten Ausgangsmaterialien müssen einerseits das Urheberrecht beachtet und andererseits die Filmrechte erworben werden. Im Fall von Verfilmungen würden Filmemacher*innen die Rechte am Ausgangsmaterial erwerben, auch wenn sie sich nur leicht an der Erstverfilmung orientiert hätten. *Adaptation fees* würden meistens den Urheberrechtsinhaber*innen der Ausgangsmaterialien gezahlt werden, nicht aber den Inhaber*innen der Filmrechte der Neuverfilmung. Remakes wären demnach so wie Adaptations derivative Werke ihrer Ausgangsmaterialien, nicht aber ihrer Erstverfilmungen. Bei diesem Aspekt zieht Evans eine Verbindung zu den urheberrechtlichen Aspekten von Neuübersetzungen: das Urheberrecht läge in diesem Fall auch immer beim Ausgangstext und nicht bei der Erstübersetzung. Diese Tatsache lässt Evans schlussfolgern, dass Remakes als eine Form der intersemiotischen Translation angesehen werden können, weil sie einen geschriebenen Text in einen Film übersetzen: „[Remakes are] retranslations as another film has already performed this translation process“ (2014:304). Wie auch für O’Neill (2005)⁴⁸ nehmen für Evans Remakes auf verschiedene Art Bezug auf ihre vorhergehenden Versionen und „expand the textual experience created by the source text [...] and offer new perspectives on the narrative through their recreation of it in another code“ (2014:310).

3.2.2.2 Wirtschaftliche Aspekte, Publikumsrezeption und Intertextualität

Wenn Remakes also Neuübersetzungen sind, entstehen sie vielleicht sogar noch stärker als Neuübersetzungen aus wirtschaftlichen Interessen.⁴⁹ Oft würden sie als „commercial products that repeat successful formulas in order to minimise risk and secure profits in the marketplace“ (Verevis 2006:37) bezeichnet werden, allen voran Hollywood-Remakes, denen in der Literatur bis dato auch die meiste Aufmerksamkeit zu Teil wurde.⁵⁰ Besonders Hollywood-Remakes, wie auch Remakes allgemein, stehen bei Kritiker*innen oft in einem

⁴⁷ Auch in Verevis (2006) und Evans (2014/2019).

⁴⁸ Auch in Vanderschelden (2000:13) oder Deane-Cox (2014:191).

⁴⁹ Eine gute Übersicht dazu findet sich in Rosewarne (2020) im Kapitel „The economic remake“ (39-79).

⁵⁰ Siehe Forrest/Koos (2001:2f.); Smith/Verevis (2017:3f.); Cuelenaere et al. (2021:2f.).

schlechten Licht. Ihnen wird oftmals vorgeworfen, ihre Erstverfilmungen lediglich nachzuahmen und „pointless, irrelevant or uninspired“ (Rosewarne 2020:2) zu sein. Ihnen wird auch nachgesagt, sie wären „uncreative and [...] signifying Hollywood’s dearth of ideas“ (Rosewarne 2020:173). Aber schon Forrest & Koos (2001:3) wollen mit der Annahme brechen, dass Remakes ihre artistische Integrität für den Kommerz aufgeben würden, und beschreiben Remakes als „[a] significant part of filmmaking both as an economic measure [...] and (Hervorhebung im Original) as an art form“, in denen „a director’s desire to revisit or rework themes because of what has been called ‚generic evolution‘“ (2001:4) erkannt werden kann.⁵¹ Rosewarne (2020) beschreibt genau diesen Wunsch des *reworking* bei Gus Van Sant’s Remake des Films *Psycho*:

[The remake] might have copied nearly all of the dialogue and camera shots from Alfred Hitchcock’s 1960 production, but it’s still not *the same film* (Hervorhebung im Original) [...] In his remake, Van Sant manages [...] to produce a remake that’s more sexual than the 1960 film and which notably incorporates a queer sensibility. [...] [E]ven a film that overtly aims to be a shot-for-shot reproduction still manages creativity, whereby a director’s unique vision injects artistry. (2020:174)

Rosewarne macht darauf aufmerksam, dass Konzepte wie Kreativität und Originalität subjektiver Natur sind und vor allem aus wirtschaftlicher Perspektive oft nicht vorrangig behandelt werden. Auch wenn Filme oder Remakes als kreativ gelobt werden, heißt das nicht, dass sie auch gut an den Kinokassen (vgl. 2020:180) oder beim Publikum ankommen. Für das Publikum wären nämlich vergleichende Elemente durchaus notwendig, um auch als Remake erkannt und legitimiert zu werden (vgl. Evans 2014:304). Das Zielpublikum hätte nur selten Zugang zum eigentlichen Ausgangstext, wenn dieser nicht gerade ein weltbekannter Roman ist, sondern beispielweise ein Drehbuch. So wie auch Leser*innen von Neuübersetzungen, die vorhergehende Übersetzung für einen Vergleich heranziehen und nicht das fremdsprachliche Original (vgl. Vanderschelden 2000:7), orientiert sich das Publikum eines Films genauso eher an der Erstverfilmung als am Ausgangsmaterial (vgl. Evans 2014:304).⁵² Remakes stellen also keine bloßen Wiederholungen ihrer Erstverfilmung dar, genauso wie Neuübersetzungen nicht als Nachahmungen ihrer Erstübersetzung betrachtet werden können (vgl. 2014:309). Vielmehr würden sie ein *reworking* des Ausgangstextes anbieten, ähnlich wie dies (Neu-)Übersetzungen tun, wenn sie den Text mit der Übertragung in eine andere Sprache auch in eine andere

⁵¹ Ähnliche Ansichten finden sich auch in Rosewarne (2020:174f.).

⁵² Siehe dazu auch Verevis (2006:146), der die Produktion des Remakes *The Texas Chainsaw Massacre* als Beispiel nennt.

kulturelle Situation betten (vgl. 2014:305) oder das Ausgangsmaterial mit neuen technischen Errungenschaften neu auslegen wollen (vgl. Forrest/ Koos 2001:4).

3.2.2.3 Extra-textuelle Einflüsse und sozio-kulturelle Faktoren

Remakes erfordern also eine Neukontextualisierung der Ausgangsmaterialien, da sie den Film in eine neue filmische Situation einbetten (vgl. Evans 2014:306). Aber nicht nur intertextuelle Vergleiche und Vorwissen über gewisse Originale oder Erstverfilmungen wären notwendig, um ein Remake als Remake zu erkennen. In manchen Fällen hätte das Zielpublikum zum Beispiel kein Vorwissen, weil es die Erstverfilmung entweder (1) gar nicht kennt, (2) nur davon gehört aber sie nicht gesehen hat, (3) sie gesehen hat aber sich nicht mehr erinnert oder (4) sich im Detail an sie erinnert (Verevis 2006:145). In diesem Fall erkennt das Publikum neue Versionen eher „through its reinscription of generic elements, taking the genre as a whole (rather than a particular example of it) as the film’s intertextual base“ (2006:146). Extra-textuelle Diskurse⁵³ formen hier die Erwartungshaltung des Publikums und machen das Remake als Remake erkennbar (vgl. Verevis 2006:129f.).

Die filmische Situation, in die Remakes übertragen werden und die extra-textuellen Diskurse, die sie beeinflussen, sind wie auch die Produktion von Neuübersetzungen an die kontemporären, historischen, wirtschaftlichen, sozialen und politischen Umstände einer Zeitperiode gebunden (Forrest/Koos 2001:3). Filme, so wie Übersetzungen, würden „through the norms adopted or rejected by the institutions created by filmmakers, critics, official bodies, schools and universities, and the media“ (Yau 2014:501) reguliert, weil sie ebenfalls in einem Polysystem (dem System Film) interagieren, das mit anderen Systemen wie dem politischen oder wirtschaftlichen verwoben ist. Für Evans sind Remakes deswegen „composite translations“ (2014:310), da die Produktion von Remakes einen vielschichtigen Prozess darstellt, in den viele verschiedene Personen involviert sind, welche alle in einem bestimmten kulturellen System miteinander agieren. So wie Übersetzer*innen wären dann auch Filmemacher*innen aktive Entscheidungsträger*innen, die institutionell verankerte Normen und Ideologien entweder befürworten oder sie kritisieren, und die prävalenten Werte einer gewissen historischen Epoche ablehnen (vgl. Yau 2014:501). Beispielsweise hätten die Regisseure*innen der Adaptations und des Remakes von Léon Frapiès Roman *La Maternelle*

⁵³ Verevis (2006:130) meint hier institutionalisierte Diskurse (Presse, Radio), inoffizielle Alltagsdiskurse (Internet, Mundpropaganda) und Filmindustriediskurse (Marketing).

das Werk einerseits historisch aktualisiert (vgl. Forrest 2021:90), gleichzeitig aber auch die Intention der Filmemacher*innen gezeigt:

The last film, taking place in the immediate post World War II period, adds forgiveness for past transgressions and the spirit of inclusiveness as ingredients in a recipe for moving the nation forward. The 1949 remake is a symbol of France in the same way in which the 1925 adaptation was a symbol of the nation as orphan child, a wish-fulfilment dream in which a previously divided country [...] reconciles and reunites. (Forrest 2021:99)

Auch Franks (2021) Untersuchung von Remakes der Nachkriegszeit in Deutschland in den 1950er Jahren zeigt, dass Remakes genauso wie Neuübersetzungen die sozio-kulturellen Gegebenheiten einer Zeitperiode widerspiegeln können. Die meisten Remakes ab Mitte der 50er Jahre hätten viele visuelle und musikalische Referenzen der zeitgenössischen Kultur eingepflegt. Frank versteht die Inklusion von Rock'n'Roll, Jugendkultur und die Veränderung der Körperlichkeit in diesen Remakes als „[a] part of the popular dialogue with the processes of Americanisation and Westernisation“ (Frank 2021:113). Sie schlägt deswegen vor, Remakes als „cultural phenomena of social transition“ zu untersuchen: „At least for as long as cinema was a mass medium in the truest sense, remakes represented a means of expression and negotiation space for social transformation processes“ (2021:114).

3.3 Remakes als multimodale Neuübersetzungen

Dieses Kapitel sollte die Vergleichbarkeit von Neuübersetzungen und Remakes aufzeigen und die Verortung von Remakes als multimodale Neuübersetzungen unterstützen. Sowohl in der wissenschaftlichen Bearbeitung von Remakes aus einer multimodalen Perspektive als auch in der Neuübersetzungsforschung kann beobachtet werden, dass zahlreiche Faktoren die Entstehung und die Sichtweise auf beide Phänomene stark beeinflussen. Neuübersetzungen und Remakes ähneln sich in vielerlei Hinsicht: sie sind urheberrechtlich an ihre Ausgangsmaterialien gebunden, werden durch historische, sozio-kulturelle, wirtschaftliche und politisch-ideologische Gegebenheiten gewisser Zeitepochen beeinflusst, und entstehen aus den verschiedensten Gründen. Außerdem sind sie intertextuell mit ihren Ausgangsmaterialien und Erstübersetzungen bzw. Erstverfilmungen eng verwoben und geben ihren Übersetzer*innen und Filmemacher*innen einen Kanal, um ihren gesellschaftlichen und politischen Standpunkten Ausdruck zu verleihen. Der größte Unterschied zwischen den beiden scheint also lediglich die Übertragung all dieser Bedeutungen und Kontexte durch verschiedene Codes zu sein: durch den verbalen Code bei Neuübersetzungen und den visuellen, akustischen, verbalen

und non-verbalen Code bei Remakes. Die ersten beiden Kapitel haben bereits dargelegt, dass mediale Phänomene jedenfalls eine Form von Translation darstellen, wenn sie aus einem multimodalen Blickwinkel betrachtet werden. Aus diesem Grund können Remakes als eine Form von Translation beschrieben werden: als multimodale Neuübersetzungen. Diese Arbeit soll an den Versuch anknüpfen, statische Definitionen und enge Kategorisierungen zu vermeiden. So wie auch Deane-Cox (2014) den Prozess des Neuübersetzens als „durchgehend inkonsistent“ betrachtet und von seiner „polymorphen Natur“ überzeugt ist, will auch diese Arbeit Neuübersetzungen und Remakes als dynamische Prozesse betrachten, welche sich gegenseitig beeinflussen und bereichern. Auch Cuelenaere (2021) beschreibt, dass es zielführender wäre zu untersuchen, warum und auf welche Weise verschiedene kulturelle Objekte als Remakes (oder Neuübersetzungen) interpretiert werden, anstatt zu versuchen, sie essentiell als solche zu bezeichnen und in vorgefertigte Kategorien zu pressen (vgl. 2021:50). Cuelenaere wünscht sich in diesem Zusammenhang „[an approach that] genuinely connects textual findings to a methodology that employs the analysis of the different (social and industrial) contexts, gatekeepers, cultural intermediaries, and audiences“ (2020:212). Gleichmaßen wünscht die vorliegende Arbeit mehr inter- und transdisziplinären Austausch. Die zahlreichen Parallelen in der Neuübersetzungsforschung und der Untersuchung von Remakes sind deutlich erkennbar und einige Theorien und Ansätze könnten sicherlich für die Untersuchung von Remakes genutzt werden.

4 Die Welle – Vorstellung des Untersuchungsmaterials

Um die bisher besprochenen theoretischen Annahmen und Hypothesen der vorliegenden Arbeit zu überprüfen, werden die Verfilmung *The Wave* (1981, USA) und ihre Neuverfilmung *Die Welle* (2008, Deutschland) herangezogen. Beide Filme basieren auf der Kurzgeschichte *The Third Wave* (1976) von Ron Jones, der im April 1967 mit den Schüler*innen der Cubberley High School in Palo Alto im US-Bundesstaat Kalifornien ein Sozialexperiment durchgeführt hat, um vor der Anziehungskraft faschistischer Bewegungen zu warnen. Wie im vorhergehenden Kapitel bereits erläutert wurde, stehen sowohl Neuübersetzungen als auch Neuverfilmungen immer in einer intertextuellen Beziehung mit ihren Ausgangsmaterialien. Die Analyse nach dem Adaptation Shifts-Modell von Perdikaki (2017b) soll deswegen nicht nur die Adaptation Shifts behandeln, die bei der multimodalen Übertragung der Erstverfilmung in die Neuverfilmung entstanden sind, sondern auch den Vergleich mit der Handlungsstruktur der Kurzgeschichte miteinbeziehen. Aus diesem Grund soll im ersten Schritt die Auseinandersetzung mit dem Ausgangsmaterial erfolgen, auf dem die beiden Verfilmungen basieren. Nach dem Autorenporträt folgt eine grobe Inhaltsangabe der Kurzgeschichte. Anschließend soll ein kurzer Überblick über die Rezeption und mediale Vervielfältigung der originalen Geschichte gegeben werden, die international buchstäblich Wellen geschlagen hat. Schließlich werden die Regisseure der Erst- und Neuverfilmung vorgestellt und im Anschluss die Entstehungs- und Produktionshintergründe sowie ihre Rezeption anhand von Paratexten besprochen, die für die Interpretation der verschiedenen Beweggründe der Shifts eine bedeutende Rolle spielen.

4.1 Ron Jones

William Ronald Judson Jones wurde am 31. August 1940 in San Francisco im US-Bundesstaat Kalifornien geboren. Zu seinem Werdegang vor dem Experiment hat Jones nicht viel preisgegeben. Auf jeden Fall ist aber klar, dass das Experiment schwere Konsequenzen für den damals jungen Lehrer hatte. Nach dem Experiment wurde er von der Cubberley High School in Palo Alto entlassen. Er verlor auch seine nachfolgenden Jobs an der Stanford Universität und dem Mt. Zion Psychiatric Hospital. Erst am Janet Pomeroy Center konnte er angestellt bleiben und war Theater- und Sportlehrer für physisch und psychisch beeinträchtigte Personen. Durch seine Lehrprogramme gab er den Menschen dort Kraft, für sich selbst einzustehen (vgl. ronjoneswriter a).

Er wurde oft gefragt, die Geschehnisse des Experiments zu erklären: wie es geschah und ob der Film 1981 die Begebenheiten richtig wiedergibt. Die meisten Anfragen dazu lehnte er ab, organisierte jedoch eine einmalige Show in San Francisco vor Schüler*innen und einigen Holocaust-Überlebenden, die er später auf DVD veröffentlichte. Die Show sollte seine Seite der Geschichte erzählen und auf etliche Fragen Antwort geben. Auf seiner Website schreibt er dazu:

I'm not proud of The Wave but I can't escape it! It is like a calling that just gets louder! For me The Wave is a story of ghosts. What we can be. The allure of good and evil. Choices. I'm sorry but in the end I can't answer your questions about The Wave. (ronjoneswriter b)

Er wird oft gebeten, eine beratende Position für Theateraufführungen der Welle einzunehmen. Auch bei der deutschen Neuverfilmung war er als eine beratende Instanz vor Ort und war sogar kurz im Film als Statist zu sehen. Mit seinen ehemaligen Schüler*innen spricht er auch in der Dokumentation *Lesson plan* (2010) und der kürzlich erschienenen Dokumentation *The invisible line* (2019) über die damaligen Geschehnisse (vgl. ronjoneswriter b).

Nach der Veröffentlichung der Kurzgeschichte *The Third Wave* schrieb er weiterhin und ist auch immer noch aktiv. Seine Kurzgeschichten *The Acorn People*, *The Third Wave* und *B-Ball* wurden für das Fernsehen verfilmt und gewannen einen Emmy, den Golden Globe Award und ihre Produzent*innen den Peabody Award. Jones Buch *Kids called crazy* wurde für den Pulitzerpreis nominiert und *Say Ray*, die Geschichte eines Mannes mit Behinderung, der nach Mexiko entführt wird, wurde 1985 als *American book of the year* geehrt (vgl. ronjoneswriter c).

Heute lebt Ron Jones nach wie vor mit seiner Frau Deanne in San Francisco. Nach seiner 30-jährigen Anstellung am San Francisco Recreation Center for the Handicapped (heute das Janet Pomeroy Center) ist er pensioniert und trainiert in seiner Freizeit die Basketball-Mannschaft seiner Enkelkinder oder unterrichtet Menschen mit Behinderung in lyrischem Schreiben. Er tritt außerdem regelmäßig in lokalen Bars, Studios und Theatern auf. In Zusammenarbeit mit dem Gitarristen Kenny Martha, dem Grammy-Gewinner David Denny und dem Videofilmer Damon Molloy hat Ron Jones seine Bühnenarbeit in einer Reihe von Erzählvideos festgehalten (vgl. ronjoneswriter a). Er ist auch als öffentlicher Redner tätig. Bei Konferenzen nationaler Organisationen äußerte er sich zu Themen wie Rechte für Menschen mit Behinderung oder machte auf die pädagogischen Probleme aufmerksam, die er bei dem Experiment 1967 erkennen konnte. Daneben ist er auch als Workshop-Leiter zu verschiedenen Themen wie Geschichtenerzählen oder Poesie tätig (vgl. ronjoneswriter d).

4.1.1 *The Third Wave* (1976)

Die Kurzgeschichte *The Third Wave* (1976) basiert auf den wahren Geschehnissen, die sich 1967 an der Cubberley Senior High School in Palo Alto zugetragen haben. Ron Jones beschreibt darin seine Erfahrungen und erklärt den Ablauf des sozialen Experiments, das den Schüler*innen die Anziehungskraft faschistischer Bewegungen näherbringen sollte (vgl. thewavehome a). Es beginnt mit einer simplen Frage seitens der Schüler*innen: „Wie konnte die deutsche Bevölkerung tatenlos zusehen, wie die Nationalsozialisten Gräueltaten verübten und später auch noch behaupten, nichts davon gewusst zu haben?“ (vgl. Jones 1976:6). Im Rahmen seiner Geschichtsstunde beschließt Jones, sich dieser Thematik näher zu widmen. Das Experiment⁵⁴ erstreckt sich über fünf Tage, in denen er verschiedene Themen wie Disziplin und Gemeinschaftssinn behandelt und diese den Schüler*innen durch verschiedene Haltungs- und Konzentrationsübungen näherbringt. Hin zur Mitte des Experiments ist er selbst schockiert, wie fasziniert die Schüler*innen von der Bewegung sind und ist sich selbst nicht mehr sicher, ob er die Rolle des Diktators lediglich spielt oder ob sie ihn bereits vereinnahmt hat. Er merkt auch, dass Schüler*innen ausgegrenzt und gemobbt werden, wenn sie sich der Bewegung (der Welle) gegenüber kritisch äußern. Jones vermutet eine Desorientierung der Schüler*innen, würde er das Experiment abrupt abbrechen, und beschließt deswegen am letzten Tag eine Versammlung einzuberufen, zu der nur Welle-Mitglieder eingeladen sind. Er prophezeit den Schüler*innen, ein Präsidentschaftskandidat würde die weiteren Pläne einer landesweiten Bewegung offenbaren, aber als sie an dem Tag in der Aula sitzen, zeigt sich niemand. Er gesteht den Schüler*innen seine manipulativen Handlungen und zeigt ihnen Filmmaterial vom Reichsparteitag und andere Szenen aus dem Dritten Reich und ihrer damaligen Jugendpartei, um den Schüler*innen die Parallelen zwischen ihren Verhaltensweisen und denen der Bevölkerung des Dritten Reiches zu verdeutlichen.

4.1.2 Mediale Vervielfältigung der Kurzgeschichte

Nach der Veröffentlichung der Kurzgeschichte (1976) entstanden neben der Erst- und Neuverfilmung 1981 und 2008 mehrere literarische und mediale Produktionen mit internationaler Reichweite.⁵⁵ Die Erstverfilmung inspirierte Todd Strasser (alias Morton Rhue), den gleichnamigen Roman *The Wave* zu verfassen. 1984 wurde er von Hans-Georg Noack ins

⁵⁴ Das Experiment ist zu Beginn kein Experiment, sondern nur eine Unterrichtsstunde, die den Schüler*innen den Begriff Disziplin näherbringen soll und so das Thema Faschismus gefühlt erfahrbar zu machen (vgl. Arts&Living 2017).

⁵⁵ Die Erst- und Neuverfilmung werden hier nicht im Detail besprochen, da auf sie später näher eingegangen wird.

Deutsche übersetzt und ist seitdem vor allem in Österreich und Deutschland eine oft gelesene Schullektüre (vgl. Bayan 2015). Das Buch wurde aber auch in viele andere Sprachen übersetzt und ist weltweit millionenfach verkauft worden (vgl. toddstrasser). Basierend auf dem Roman von Strasser erschien 2007 auch eine gleichnamige Graphic Novel von Stefani Kampmann (vgl. thewavehome b). Bei der Produktion der Neuverfilmung hat Jones in Gesprächen mit Dennis Gansel, dem Regisseur der Neuverfilmung, erwähnt, dass er das Buch von Todd Strasser nicht wirklich gemocht hätte. Das Drehbuch von Gansel und Thorwarth für die Neuverfilmung 2008 würde hingegen die damaligen Ereignisse viel treffender beschreiben (vgl. filmportal b).

Philip Neel, ein ehemaliger Schüler von Jones, der an dem Experiment teilgenommen hatte, produzierte 2010 den Dokumentarfilm *Lesson plan*, welcher beim Mill Valley Film Festival prämierte und danach bei über 20 weiteren Filmfestivals gezeigt wurde. Unter anderem zeigt er Interviews mit Ron Jones und den ehemaligen Schüler*innen, die an dem Experiment teilgenommen haben. Auch die damalige Schulleitung, ein Mitglied des Schulrats und Eltern der Schüler*innen sprechen über ihre Erfahrungen. Der Dokumentarfilm gewann Preise wie den CINE Golden Eagle Award im Jahr 2011 und den Bronze Telly Award im Jahr 2012. 2019 produzierte Emanuel Rotstein, Produktionsleiter des A&E/History Channel Germany, einen weiteren Dokumentarfilm zum originalen Experiment: *The Invisible Line – Die Geschichte der Welle*. Wie auch der erste Dokumentarfilm zeigt er Interviews mit Ron Jones und sieben ehemaligen Schüler*innen, aber auch seiner Frau Deanna (vgl. thewavehome c).

Die Geschichte der Welle wird weltweit ebenfalls in zahlreichen Theaterstücken und Musicals behandelt. Ron Jones schrieb zusammen mit Joseph Robinette selbst ein gleichnamiges Theaterstück (*The Third Wave*) und ein Musical (*The Third Wave Musical*), wobei das Musical 2010 im Marsh Theater in San Francisco aufgeführt wurde. Das Theaterstück wurde seitdem von vielen US-amerikanischen Schulen ⁵⁶ und sogar von internationalen Theatergruppen inszeniert, beispielsweise im griechischen Nationaltheater in Athen (vgl. Artbassador 2022). Auch in Spanien wurde *Die Welle* von Regisseur Marc Montserrat-Drukker zweimal als Theaterstück realisiert: 2013 am Teatre Lliure in Barcelona mit dem Titel *L'Onada* und im Februar 2015 am Centro Dramatico Nacional mit dem Titel *La Ola*. Das Stück erntete durchwegs positive Kritik und wurde mehrfach für seine brillante Ausführung gelobt (vgl. marcmonserratdrukker). Zu *La Ola* wurde im April 2015 auch der Dokumentarfilm *La Pregunta* unter Regie von Arturo Villacorta für die RTVE Fernsehsendung *Cronicas* produziert. In Israel und Indien finden sich ebenso zahlreiche Inszenierungen des

⁵⁶ Für eine detaillierte Auflistung aller Schulen siehe <https://www.thewavehome.com/theater/> (2022).

Theaterstücks, beispielsweise vom *Oma Porat Children's Theater* in Tel Aviv oder der *Wings Cultural Society* in Delhi (vgl. thewavehome d).

Olaf Pyttlik schrieb und komponierte 2001 ein rockiges *The Wave* Musical, das auch in den USA, Deutschland und den Niederlanden aufgeführt wurde. Im Landestheater Linz wurde 2020 Or Matias' Musicalversion der Welle aufgeführt, während das College de Heemlanden in den Niederlanden schon im Februar 2020 eine unterhaltsame Inszenierung am Theater Aan de Slinger präsentierte. Es gibt sogar eine Ein-Mann-Show von Logan Kovach (aka Jon Kovach), der sie das erste Mal beim Cincinnati Fringe Festival 2013 uraufführte (vgl. thewavehome d). Das ursprüngliche Experiment war schockierend, inspirierte aber zugleich ein internationales Publikum und viele Künstler*innen, die die Botschaft der Welle bis zum heutigen Tag verbreiten.

4.2 Alexander Grasshoff und *The Wave* (1981)

Alexander Grasshoff war Regisseur, Produzent sowie Drehbuchautor und vor allem für Dokumentar- und Fernsehfilme bekannt. Er wurde am 10. Dezember 1928 in Boston geboren und starb am 5. April 2008 in Kalifornien aufgrund von Komplikationen bei einer Bypass-Operation (vgl. Mc Lellan 2008).

Er besuchte das damalige Tufts College und die University of Southern California (USC) und schloss 1953 ein Bachelorstudium für Filmwissenschaften ab. Seine Karriere begann er 1951 in der Postabteilung der Paramount Studios und wurde dort zuerst Filmeditor (vgl. McLellan 2008). Sein Debüt als Regisseur hatte er 1960 mit dem Film *The Jailbreakers* und produzierte danach größtenteils Fernsehfilme. 1967 war er für einen Oscar in der Kategorie „Best feature documentary“ mit dem Film *The Really Big Family* nominiert, gewann ihn aber nicht (vgl. IMDb). Zwei Jahre später erhielt er einen Oscar für *Young Americans*, musste ihn aber später zurückgeben, da der Film zu früh veröffentlicht worden war, um für die Oscarverleihung 1969 eingereicht zu werden (vgl. Mc Lellan 2008). Für den Film *Journey to the Outer Limits*, einer Dokumentation für die National Geographic Society und Wolper Productions, wurde er 1974 nochmals in derselben Kategorie nominiert. Er gewann keinen Oscar, aber einen Emmy Award als Produzent in der Kategorie „Documentary program achievement“ (vgl. Mc Lellan 2008). In den 1970er und 80ern führte er Regie bei Fernsehserien wie *The Rookies*, *Barbary Coast* oder *ChiPs*. Der Film *The Wave* wurde das erste Mal als Teil der ABC-Reihe *Theater for Young Americans* und zwei Jahre später in der Fernsehfilmreihe *ABC Afterschool Specials* ausgestrahlt. Er gewann den Peabody Award in der Kategorie

„Children’s & Youth“, einen Emmy in der Kategorie „Outstanding Children’s Program“ und den Young Artist Award in der Kategorie „Best Television Special-Family Enjoyment“ (vgl. IMDb). Danach führte Grasshoff bei dem Fernsehdokumentarfilm *Counterattack: Crime in America* und später noch bei vier weiteren Fernsehfilmen für die *ABC Afterschool Specials* Regie (vgl. IMDb).

4.2.1 Produktionskontext

Die Erstverfilmung wurde als ein Fernsehfilm nach dem Drehbuch von Johnny Dawkins unter Regie von Alexander Grasshoff von Fern Field und Virginia L. Carter produziert. Die von Norman Lear 1974 gegründete T.A.T. Communications Company (vor der Auflösung 1998 in ELP Communications umbenannt) war für die Produktion verantwortlich. Norman Lear ist nach wie vor ein berühmter Fernsehautor und Produzent und hat seit den 1970ern zahlreiche erfolgreiche Sitcoms wie *All in The Family*, *One Day at a Time* oder *The Jeffersons* produziert. Seine Sitcoms behandelten meist soziale und politische Themen, die von vielen Sendern in den 1960er und 70er Jahren eher gescheut wurden. Da diese Jahrzehnte politisch und kulturell stark aufgeladen waren, hätten die Sender eher auf humoristische Inhalte gesetzt (vgl. Weinman 2008). Es ist also gut vorstellbar, dass Norman Lear die Produktion der Erstverfilmung unterstützt hat, weil er den Inhalt als interessant und relevant empfand. Ursprünglich sollte *The Wave* erstmals als Teil der Fernsehfilmreihe *ABC Afterschool Specials* des Senders ABC (American Broadcasting Company) gezeigt werden, wurde dann aber doch zur Hauptsendezeit der Reihe *ABC Theater for Young Americans* an einem Sonntag, dem 4. Oktober 1981 ausgestrahlt. Der Website *thewavehome* zufolge wurde der Film mehrere Male wiederholt und von 17 Millionen Zuschauern gesehen, bis er zwei Jahre später bei den *ABC Afterschool Specials* nochmals gezeigt wurde (vgl. *thewavehome* c). Um den Produktionskontext der Erstverfilmung besser zu verstehen ist es notwendig, sich zunächst ein wenig mit dem Fernsehsender und Programm auseinanderzusetzen, bei dem sie produziert bzw. ausgestrahlt wurde.

Wie schon erwähnt war *ABC Afterschool Specials* eine Fernsehfilmreihe des US-amerikanischen Senders ABC und wurde in 25 Staffeln von 1972 bis 1997 ausgestrahlt. Sie entstand aus der Notwendigkeit, neben dem bereits breiten Familien- und Kinderprogramm Inhalte anzubieten, die sich direkt an Jugendliche richteten, nicht zuletzt, um die Zuschauerrate anzuheben (vgl. Garisto 1984). Die *ABC Afterschool Specials* wurden meist Mitte der Woche am Nachmittag ausgestrahlt. Die 50-60 Minuten langen Fernsehfilme, in denen Jugendliche die

Hauptrollen spielten, versprachen diese Lücke zu füllen (vgl. Rossen 2019). Vor allem die ersten Staffeln behandelten teilweise schwierige Themen, wie Teenage-Schwangerschaft oder Alkohol- und Drogenmissbrauch. Sie wurden meist dramatisch dargestellt, fanden aber beim Publikum großen Anklang, vor allem auch, weil sich die Jugendlichen damit identifizieren konnten (vgl. Garisto 1984).

Ideen für die Filme kamen dabei oft von Romanen, später wurden aber auch Zeitschriftenartikel oder Ideen von Filmproduzent*innen herangezogen. In einem Interview erklärt der Langzeitproduzent etlicher *ABC Afterschool Specials* Martin Tahse, wie die Produktion abgelaufen sei. Die Rechte am Ausgangsmaterial für die Verfilmungen lagen in den 1980er Jahren nicht beim Sender ABC, sondern den Produzent*innen selbst. Unabhängige Produzent*innen hätten dem Sender Ausgangsmaterial vorgeschlagen, dass sie für die Afterschool Specials-Reihe als passend empfanden. Wenn der Sender zustimmte, wurden Verträge für die Produktion der Sendung geschlossen, die von ABC finanziert wurde. Den Produzent*innen stand es frei, die 45 Minuten (mit Werbeunterbrechungen 50-60) frei zu gestalten, mit Ausnahme einer Vorgabe. Die Jugendlichen in den Filmen sollten selbst eine Lösung für das Problem finden, anstatt von Eltern oder Aufsichtspersonen darauf hingewiesen zu werden (vgl. Janisse 2022). Die Reihe war so erfolgreich, dass einige Episoden sogar nach Deutschland gebracht wurden. Ab 1997 wurden für die Reihe *Junge Schicksale* vier ausgewählte Filme der *ABC Afterschool Specials* auf Deutsch synchronisiert und zusammen mit acht Folgen der Filmreihe *CBS Schoolbreak Specials* ausgestrahlt (vgl. wikiwand b).

4.2.2 Allgemeine Beweggründe für die Produktion

Zur Rezeption oder der Motivation vom Regisseur und den Produzent*innen der Erstverfilmung konnten keine relevanten Paratexte gefunden werden. Da der Film aber einige Preise gewonnen und auch das Buch von Todd Strasser inspiriert hat, kann auf jeden Fall festgehalten werden, dass die Erstverfilmung enorm erfolgreich war. Außerdem wurde sie bereits am 14. Juli 1982, nicht einmal ein Jahr nach ihrer Erstausstrahlung in den USA, auch im ZDF für ein deutsches Publikum ausgestrahlt (vgl. Bayan 2015). Aufgrund der oben erläuterten Informationen und der Tatsache, dass der Fernsehfilm nicht wie ursprünglich geplant als *Afterschool Special*, sondern zur Hauptsendezeit ausgestrahlt wurde, lassen sich einige Vermutungen über die Beweggründe für diese Verfilmung anstellen.

Alexander Grasshoff war ein bekannter Regisseur von Fernsehdokumentationen und hatte auch vor *The Wave* schon einige Preise gewonnen (s. Abschnitt 4.2). In Hinblick darauf, dass die Geschichte von Ron Jones auf einer wahren Begebenheit beruht, und er zahlreiche Fernsehdokumentarfilme gedreht hatte, scheint Grasshoff für eine solche Verfilmung ein passender Kandidat gewesen zu sein. Das Thema der Kurzgeschichte reihte sich außerdem in das übergeordnete Thema der Fernsehfilmreihe ein und wurde vermutlich zur Hauptsendezeit ausgestrahlt, weil sich der Sender bei einem so kontroversen und schockierenden Thema hohe Einschaltquoten versprach. Abbildung 1 zeigt das Flugblatt, mit dem der Film bei der Ausstrahlung des Afterschool Specials beworben wurde. In der linken Ecke ist eingeblendet, dass der Film einen Emmy gewonnen hat. Das Flugblatt sollte also Aufmerksamkeit erregen, was wiederum die Einschaltquoten erhöht haben dürfte.

Außerdem weicht die Erstverfilmung nicht stark vom linearen Handlungsverlauf der Kurzgeschichte ab. Teilweise finden sich sogar wortwörtlich Sätze aus der Kurzgeschichte im Drehbuch wieder. In dem kurzen, 45-minütigen Format haben Produktion und Regie wohl darauf abgezielt, die Ereignisse der Kurzgeschichte so gut es geht dem Format der *ABC Afterschool Specials* anzupassen. Auf IMDb.com wurde ein Review gefunden, dass von einer der Produzent*innen des Films verfasst worden sein könnte und diese Theorie ebenso untermauern würde. Die Person gibt dort an, dass *The Wave* der erste Film war, den sie produziert hatte. Das träfe auf die ausführende Produzentin Virginia L. Carter zu, da die Produzentin Fern Field davor schon einige Filme produziert hatte (vgl. Ramauras 2003). Dort beschreibt sie einen ähnlichen Prozess wie weiter oben Martin Tahse:

I pitched the project to ABC and plunged forward. As an After School Special it was done on a very low budget, roughly \$250,000 when an average Prime Time hour in those days was done for roughly \$1,000,000. All acting and writing was done for scale fees and the number of shooting days were very few to hold down costs. As I remember it shot in 8 days. When ABC saw the final show they took it out of the After School slot and aired it in prime time against 60 Minutes on Sunday night. (Ramauras 2003)

In jedem Fall stand bei der Erstverfilmung, auch bedingt durch das begrenzte Budget, weniger der Wunsch nach einer kreativen Entfaltung als Motiv im Vordergrund, sondern eher wirtschaftliche, die dem Sender ABC erhöhte Einschaltquoten garantieren sollten.



Abbildung 1: Werbeflyer für ABC Afterschool Specials
(vgl. *thewavehome c*)

4.3 Dennis Gansel und *Die Welle* (2008)

Dennis Gansel wurde am 4. Oktober 1973 in Hannover geboren und studierte nach dem Abitur von 1994 bis 2000 an der Hochschule für Film und Fernsehen in München. Er ist Drehbuchautor, Regisseur und in einigen seiner Filme auch selbst Darsteller (vgl. filmportal a).⁵⁷ In den Jahren an der Filmhochschule hätte er festgestellt, dass er Filme machen wollte, die einen interessanten Inhalt haben, aber auch so gut erzählt werden, dass man sie auch ansehen will. Er sei Fan des amerikanischen Kinos und der Erzählkultur der 1970er und meint, dass diese Form auch in der deutschen Filmlandschaft immer mehr Anklang finden würde (vgl. filmportal b). Diese Haltung lässt sich auch in seinen Produktionen vor *Die Welle* (2008) erkennen.

Am Beginn seiner Karriere führte er bei den Kurzfilmen *The Wrong Trip*, *Im Auftrag des Herren* und *Living Dead* Regie und war bei diesen auch für das Drehbuch verantwortlich (vgl. wikiwand a). Sein erstes größeres und gleichzeitig sein Abschlussprojekt für die Filmhochschule war der TV-Politthriller *Das Phantom*. Es basiert auf dem Buch *Das RAF-Phantom* und ist mit Jürgen Vogel in der Hauptrolle besetzt. Der Film erhielt drei Adolf-Grimme-Preise sowie den 3SAT-Zuschauerpreis und erfuhr eine enorme Presseresonanz. *Mädchen, Mädchen!* war sein erster Kinofilm, der eigentlich thematisch nicht in sein Repertoire passt. In einem Interview meint er, dass der Film eine willkommene Abwechslung gewesen sei und durch den Kinoerfolg auch den Weg für weitere Produktionen geebnet habe (vgl. Cinema World 2020: 00:01:59-00:03:36). Später beschäftigte er sich im Film *Napola – Elite für den Führer* erstmals mit dem Thema Nationalsozialismus. Der Film handelt von zwei Jugendlichen

⁵⁷ In *Die Welle* (2008) ist er bei Minute 08:22 und 25:12 zu sehen.

während ihrer Ausbildung in einer nationalpolitischen Erziehungsanstalt (kurz Napola). Er hätte das Konzept solcher Erziehungsanstalten „unglaublich faszinierend“ gefunden und neben Informationen von Beratern wie Uwe Lamprecht, die solche Napola besucht hatten, auch die Erlebnisse seines Großvaters in die fiktive Geschichte miteinfließen lassen, der selbst zwar „nur“ auf eine Reichskriegsschule gegangen war, aber auch viele Freunde hatte, die eine solche Eliteschule besucht hatten (vgl. Cinema World 2020: 00:03:36-00:05:18). Nach zwei weiteren Kinofilmen *Wir sind die Nacht* und *Die vierte Macht* realisierte er 2016 seine erste internationale Produktion *Mechanic: Resurrection* als Fortsetzung des 2011 erschienenen Films *The Mechanic* von Simon West. Von 2016 bis 2018 arbeitete Gansel an der Realverfilmung des Romans *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* von Michael Ende, der 2018 in die Kinos kam. 2019 produzierte er zusammen mit Christian Becker, Peter Thorwarth und Jan Berger die Serie *Wir sind die Welle* auf Netflix. Lose beruhend auf den Konzepten der Gruppendynamik und der Unzufriedenheit von Jugendlichen, die auch in *Die Welle* (2008) thematisiert wurden, handelt die Serie von einer Gruppe Jugendlicher, die auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam machen will und eine Bewegung, *die Welle*, ins Leben ruft. Einen Anspruch, den Gansel auch für die Produktion des Films 2008 hatte, wie später noch deutlich werden wird, war die thematische und zeitliche Relevanz: die Serie sollte kontemporäre Themen ansprechen die relevant sind, aber dabei auch unterhaltsam sein (vgl. Schultze 2019).

4.3.1 Produktionskontext

Die Welle (2008) ist ein Drama, das unter Regie von Dennis Gansel von der Rat Pack Filmproduktion GmbH in Koproduktion mit Constantin Film gedreht wurde (vgl. Gansel 2008a Abspann). Produziert wurde der Film von Christian Becker, ausführende Produzentin war Nina Maag. Die ersten Drehbuchsreibversuche hätte Gansel schon im Winter 2005 gestartet, später dann aber seinen ehemaligen Schulkollegen Peter Thorwarth dazu geholt, der ihn als Koautor bei der Drehbucharbeit unterstützte (vgl. Gansel 2008b: 00:04:38). Die beiden stützten sich sowohl auf Originalprotokolle des Versuchs von Ron Jones und das Drehbuch der Erstverfilmung von Johnny Dawkins, und nicht auf den Roman von Morton Rhue, wie oft fälschlich angenommen wird. Die Rechte für den Film wurden Gansel von Sony überlassen (vgl. Becker 2008: 01:40:14). Deswegen erhielten Morton Rhue, durch dessen Roman die Geschichte vor allem in Deutschland bekannt wurde, und der Ravensburger Verlag keine Vergütung aus dem Filmprojekt (vgl. Kothenschulte 2008). Ursprünglich sollte das Projekt in Bayern gedreht werden, aber die bayerische Filmförderung lehnte es zunächst ab, da ihnen in

der Lehrerfigur eine klare Haltung gegen autoritäres Denken fehlte (vgl. Becker 2008: 00:26:56). Das Projekt konnte dann aber doch fortgeführt werden, als das Medienboard Berlin-Brandenburg bei der Förderung einstieg. Danach entschieden sich auch die Filmförderungsanstalt und der Deutsche Filmförderfonds das Projekt zu unterstützen. Neben einigen anderen Koproduzenten stieg auch Constantin Film ein und übernahm auch den Verleih. Mit einem Budget von 4,5 Millionen Euro kam das Projekt auf 38 Drehtage (vgl. Becker 2008: 00:26:56). Der Film prämierte im Jänner 2008 beim Sundance Film Festival in der Kategorie „World Cinema – Dramatic“, gewann aber nicht den Jurypreis. Er erhielt aber den Deutschen Filmpreis in Bronze in der Kategorie „Bester deutscher Spielfilm“ (vgl. wikiwand a). Der Film erreichte ein Einspielergebnis von 32,3 Millionen Dollar weltweit (vgl. Box Office Mojo) und wurde in über 40 Ländern gezeigt (vgl. filmportal b).

4.3.2 Beweggründe und Konzept

Anders als bei der Erstverfilmung konnten für die Neuverfilmung zahlreiche Paratexte gefunden werden. Neben dem Audiokommentar, Making-Of und dem Bonusmaterial auf der Premium-Edition der DVD standen auch etliche Interviews und Rezensionen in Zeitungsartikeln zur Verfügung. Dabei scheinen in diesem Fall kreative und soziale Faktoren die primären Beweggründe hinter den Adaptation Shifts zu sein.

Für das Konzept der Neuverfilmung haben sich Gansel und sein Team eine zentrale Frage gestellt: Wie wäre der Versuch abgelaufen, wenn ihn ein charismatischer Lehrer im heutigen Deutschland wiederholt hätte? (Gansel 2008b: 00:05:52). Es war also nicht Ziel, die Erlebnisse oder die Kurzgeschichte von Jones eins zu eins nachzuerzählen, sondern zu zeigen, dass die Thematik der Gruppendynamik heute so wie damals gleichermaßen aktuell und daher zeitlos ist (vgl. Gansel 2008b: 00:16:20). Der Ort wurde deswegen bewusst fiktiv gelassen, der sich an einer Kleinstadt wie Hannover orientiert, die nicht durch soziale oder politische Themen vorbelastet ist. Als Drehort der Schule kam für Gansel nur ein modernes Schulgebäude infrage, damit nicht der Eindruck erweckt werde, dass dort schon Nationalsozialisten unterrichtet hätten (vgl. Gansel 2008b: 00:05:52). Um die Verfilmung so real wie möglich darzustellen, wurden als Komparsen für die Klassenszenen die Schüler*innen der Schule, an der gedreht wurde, herangezogen. Dadurch würde die Klasse „unheimlich natürlich“ erscheinen und Glaubwürdigkeit ausstrahlen (vgl. Gansel 2008b: 00:15:06). Außerdem hätte der Blick ins wahre Leben geholfen. Gansel und Thorwarth hätten die Schule und Mitschüler*innen beschrieben, mit denen sie selbst zur Schule gegangen waren (vgl. Gansel 2008b: 00:01:22).

Aus diesem Grund basieren auch die meisten Figuren im Film auf realen Vorbildern. Gansel und sein Team wären an Schulen gegangen und hätten sich dort mit Lehrpersonen ausgetauscht, um einen besseren Blick auf die schulische Umgebung des Jahres 2008 zu bekommen. Auch die Elternhäuser der Figuren wären der Realität nachempfunden. Das liberale Elternhaus von Karo, einer der Hauptprotagonist*innen in der Neuverfilmung, wäre beispielsweise von Gansels früheren Nachbarn inspiriert (vgl. filmportal b).

Diese Echtheit und Glaubwürdigkeit zu vermitteln, scheint ihnen gelungen zu sein. Bei Schulaufführungen hätten um die 80% der Schüler*innen zugestimmt, dass der Versuch auch an ihrer Schule so ähnlich wie in dem Film hätte ablaufen können (vgl. Thorwarth 2008b: 01:28:15). Auch Jones selbst meint, dass der Film den tatsächlichen Begebenheiten unglaublich nahekommt. Bei den Dreharbeiten stand er dem Team als Berater zur Seite und hatte in einer Szene sogar einen kurzen Gastauftritt (vgl. Gansel 2008b: 00:49:44). Wie weiter oben bereits erwähnt (s. Abschnitt 4.1), hätte Jones das Buch von Morton Rhue nicht gemocht, aber wäre von Gansels und Thorwarts Drehbuch begeistert gewesen (vgl. Jones 2008a: 00:01:57). Für Jones wäre der Film „näher an dem dran, was damals passiert ist, als alles, was bislang dazu geschrieben wurde“ (vgl. filmportal b). Er wäre außerdem sehr froh, dass die Neuverfilmung in Deutschland spielt, da die Deutschen seiner Meinung nach die Vergangenheit äußerst kritisch reflektieren könnten (vgl. filmportal b).

4.3.3 Der sozio-historische Hintergrund im deutschen Raum

Dass Jones das Gefühl hat, in Deutschland könnte anders mit dem Stoff umgegangen werden, ist wahrscheinlich nicht nur ein Gefühl. Im Vergleich zu anderen Ländern setzt sich der deutsche Raum sehr intensiv mit den Themen Zweiter Weltkrieg und Holocaust auseinander. Die Aufarbeitung war aber keineswegs linear und bis Ende der 70er Jahre eher stockend. Auswirkung auf die öffentliche Auseinandersetzung zu den Verbrechen des Nationalsozialismus und dem Holocaust hätten beispielsweise der Eichmann- und Auschwitz-Prozess gehabt, oder die Film-Serie *Holocaust* von NBC (vgl. theholocaustexplained). Erst in den 1980er Jahren wurden verstärkt Debatten darüber geführt, wie das Thema des Nationalsozialismus und des Holocaust nachhaltiger in die Erziehungsarbeit eingebunden werden könnte (vgl. Wetzel 2008). Die Besprechung der Thematik im Rahmen des Geschichts-, Politik- oder Ethikunterricht ist in Deutschland sowie in Österreich (vgl. Deutscher Bundestag 2018) und der Schweiz in 22 Kantonen (vgl. lehrplan 21) fest im Lehrplan verankert. In Deutschland und Österreich ist es außerdem typisch, ehemalige Arbeits- und

Konzentrationslager zu besuchen, um einen emotionalen Bezug zum Gelernten herzustellen. Die Thematik würde auch häufig in den Fächern Deutsch, Ethik oder Religion gestreift werden. Wenn das Thema dann im Geschichtsunterricht wieder aufgegriffen wird, kann sich der Eindruck der ständigen Wiederholung bei Schüler*innen verfestigen. Außerdem hat das Thema in den letzten Jahren immer stärkere mediale Aufmerksamkeit in Form von Doku-Dramen, TV-Diskussionen, TV-Spielfilmen oder Zeitungsartikeln erfahren (vgl. Wetzel 2008). Obwohl diese breite Thematisierung für die Erinnerungsarbeit zentral ist und durchaus positiv bewertet werden kann, würde die mediale Übersättigung bei Schüler- und Lehrer*innen andererseits das Gefühl erwecken, dass die Präsenz des Themas in den Medien ausreichend Informationen bietet und deshalb im Unterricht nicht detailliert behandelt werden müsse. Das würde sich in Deutschland auch am Rückgang der Teilnahme an Lehrer*innenseminaren zu dieser Thematik zeigen (vgl. Wetzel 2008). Diese Überdrüssigkeit des Themas Nationalsozialismus hätte auch Gansel bei sich selbst bemerkt. Er hätte erst nach dem Film *Schindlers Liste* wieder einen emotionalen Bezug dazu finden können (vgl. Redaktion 2008). Dadurch, dass das Thema bereits so flächendeckend überall besprochen wird, würden sich viele als aufgeklärt empfinden und wären davon überzeugt, dass so etwas wie das Dritte Reich vor allem im deutschen Raum nicht mehr passieren könnte. Genau darin sieht Thorwarth die Gefahr: dass vor allem Schüler*innen „aus einer Überheblichkeit heraus wieder in so eine Sache reinschlittern könnten“ (vgl. Thorwarth 2008a: 00:11:27). Die Geschichte in Deutschland anzusiedeln hätte eben den Zweck gehabt, Schüler*innen und Zuschauer*innen diese Standardausrede zu nehmen, dass aufgrund der hohen Aufklärungsrate so eine Bewegung im deutschen Raum nicht mehr entstehen könnte. Die Geschichte sollte ein Gefühl der psychologischen Allgemeingültigkeit (vgl. Thorwarth 2008b: 00:59:54) vermitteln.

4.3.4 Rezeption, Kritik und Stellungnahme

Die Entscheidung, den Versuch in ein modernes Deutschland zu versetzen, wurde aber auch mehrfach kritisiert. Tobias Kniebe (2008) kritisierte in der Süddeutschen Zeitung nicht nur Gansels Konzept im Allgemeinen, sondern besonders die negative Darstellung des Gemeinschaftsgefühls. Die Gefahr des Faschismus wäre unhistorisch und undifferenziert im Nirgendwo verortet. Gansel behaupte zwar, er würde davor warnen wollen, aber Kniebe findet, dass eine solche Umsetzung mehr Probleme schafft als sie lösen kann (vgl. 2008). Für Ekkehard Knörner ist der Film ebenfalls nicht gelungen. Vor allem kritisiert er, dass Gansel nicht erklärt hätte, wie faschistische Jugendbewegungen entstehen: „In keiner Sekunde hat ‚Die Welle‘ ein

irgendwie interessantes Konzept zu den Entstehungsbedingungen der vorgeführten faschistischen Jugendbewegung“ (Knörrer 2008). Gansel wäre „naiv“ und würde aus „Liebe zum gutaussehenden Handwerk dieser Lust an der Nazi- und Wellengemeinschaft immer mal wieder selbst“ (Knörrer 2008) verfallen. Die Geschichte aus ihren geografischen und sozialen Zusammenhängen zu lösen und sie „im gesellschaftlich luftleeren Raum“ zu situieren, wäre unmöglich (vgl. Knörrer 2008).

Zu dieser Kritik äußert sich beispielsweise Thorwarth (vgl. 2008b: 00:06:46) im Audiokommentar. Es ginge in dem Film nicht darum, das System Faschismus an sich zu erklären, sondern aufzuzeigen, dass Gruppendynamik auch „nach hinten losgehen kann“. In Filmen werde oft eine Art Sophie Scholl-Figur⁵⁸ gezeigt, die alles gleich anfangs durchschaut und sich dann zur Wehr setzt. Gansel zum Beispiel aber meint, dass das im echten Leben nicht immer so einfach wäre. Oft stünde man unter Druck, und das Gefühl dazugehören und gefallen zu wollen wäre den meisten bekannt. Gruppendynamik und das Gefühl von Zusammenhalt wären an sich ja auch keine inhärent schlechten Konzepte. Ziel der Verfilmung war es, die positiven Aspekte einer Gruppendynamik hervorzuheben und die Zuschauer*innen an die Hand zu nehmen, damit sie nach dem Film besser nachvollziehen können, was genau passiert ist (vgl. Gansel 2008b: 00:16:20). Hanns-Georg Rodek von der Tageszeitung *Die Welt* scheint dieses Ziel auch verstanden zu haben und lobt Gansel für die Inszenierung: „Gansel ist brillant in der Analyse der Mechanik der Unterwerfung des Einzelnen unter eine Gemeinschaft“ (Rodek 2008). Obwohl Gansel Rodek zufolge in seinem Film *Napola* der Faszination am Faschismus teilweise selbst unterliegt, sei *Die Welle* „schematischer, aber damit auch distanzierter“ (Rodek 2008). Gansel würde mit Bravour die Abwehrhaltung der Bevölkerung überwinden und „konfrontiert einen jeden mit der Frage, wie er sich verhalten würde“ (Rodek 2008). Auch Cadenbach (2008) bewertet die Neuverfilmung in seinem Beitrag eher positiv und meint, dass vor allem Sehnsüchte eine große Rolle in der Geschichte spielen würden. Sie würden die Protagonist*innen vorantreiben und die Leerstellen sein, in die sich der Faschismus eingräbt. Die gezeichneten Charaktere, egal ob Außenseiter, Hedonist oder Unterschichtler, wären alle für das Gemeinschaftsversprechen der Welle anfällig (vgl. Cadenbach 2008).

Bei vielen Kritiker*innen fand diese Art von Figurenschreibung jedoch keinen Anklang. Der Lehrer und die Schüler*innen wären klischeehaft dargestellt (vgl. Sonnenschein 2019) und auch die psychologische Entwicklung der Figuren wäre unzureichend. Rodek (2008) aber findet, dass die Stereotypen und klar konturierten Figuren gerechtfertigt seien, da Experimente immer

⁵⁸ Damit beziehen sich Gansel und Thorwarth auf die Widerstandskämpferin gegen den Nationalsozialismus, Sophie Scholl.

eindeutig definierte Parameter benötigen würden. Das erwähnt Thorwarth auch selbst im Audiokommentar zu Film: „Ich glaube, man muss die Figuren auch sehr klar zeichnen, wenn man so (ei)ne Vielfalt hat von Figuren und trotzdem die Geschichte nicht verlieren möchte“ (Thorwarth 2008b: 00:42:02). Im Gegensatz zu den eher negativen Kommentaren zu der Figureschreibung wurde die Leistung der Darsteller*innen gänzlich positiv bewertet. Die Realitätsnahe und glaubhafte Spielweise (vgl. Sonnenschein 2019) von Jürgen Vogel wurde durchwegs gelobt und „die geschickt konzipierte Rolle des Lehrers“ (Probst 2008) wäre mit Vogel ideal besetzt. Die Jungdarsteller*innen wäre alle überzeugend gewesen, wobei Frederick Lau in der Rolle des Außenseiters Tim besonders hervorstach (vgl. Cadenbach 2008).

Das drastische Ende der Neuverfilmung, in der sich Tim das Leben nimmt, wurde teilweise kritisiert. Kothenschulte (2008) meinte zum Beispiel: „Die Anleihe an die Schulmassaker-Plots der Gegenwart hieße in Lehrersprache ‚Thema verfehlt‘. Statt schlechten Kinos werden sie wieder den mittelmäßigen Roman empfehlen“ (Kothenschulte 2008). Andere lobten die Inszenierung des Endes: „Wenn das Projekt in sein dramatisches Finale mündet, implodiert die „Bewegung“ nicht einfach in einem clever ausgedachten Aha-Effekt. Die Schüler bleiben vielmehr erschüttert zurück. Wahrscheinlich sind sie schlauer als vorher“ (Probst 2008). Zum Ende äußern sich Thorwarth, Gansel und Vogel auch im Audiokommentar auf der DVD. Thorwarth meint, dass das Ende der Erstverfilmung in Deutschland nicht funktioniert hätte (vgl. 2008b: 01:32:01). Wenn man Faschismus thematisiert, müsste man einen übergeordneten Weg finden aufzuzeigen, dass solche Geschehnisse immer „im Verderben“ enden (Vogel 2008: 01:33:55). Weil die Welle im Film so verführerisch wirkt und so eine enorme Kraft hat, wäre es unheimlich wichtig, eine klare Gegenaussage zu machen und Haltung zu beziehen, auch wenn diese schockierend ist (Gansel 2008b: 01:33:38). Das würde den Schüler*innen auch die Möglichkeit nehmen, die Ereignisse im Film zu verharmlosen und ihn mit den Gedanken „Das war doch eigentlich eh cool“ abzuschließen (vgl. Vogel 2008: 01:34:39). Das Mitfiebern mit Tims Charakter, mit dem man anfangs sympathisiert, der sich schlussendlich aber zugrunde richtet: genau das würde in den Köpfen der Schüler*innen bzw. Zuschauer*innen bleiben und zum Nachdenken bewegen (vgl. Vogel 2008: 01:33:55).

Wenn der Film die Zuschauer*innen zum Nachdenken bewegen konnte und bei der jüngeren Generation in Erinnerung bleibt, dann hätte er alles erreicht, was er erreichen soll (Thorwarth 2008b: 01:29:28). Gansel meint dazu auch:

Wir wollten betonen, dass man versuchen muss, zu seiner eigenen Meinung zu stehen und gruppodynamische Prozesse zu durchblicken. Dass man versuchen muss, aufzustehen und sich gegen die Gruppe zu stellen, wenn man anderer Meinung ist. Man sollte Demokratie nicht nur intellektuell einfordern, sondern im täglichen Leben umsetzen [...]. (filmportal b)

Für Cadenbach und Probst scheint der Film das geschafft zu haben. Es wäre schwierig, Kinofilme zu produzieren, die auch im Unterricht funktionieren: „Ist der Film zu direkt, zu großgestenhaft, verpufft die Aussage wie luftige Erdnussflips zwischen kauenden Zähnen. Ist er dagegen zu subtil [...] schalten die meisten Schüler ab“ (Cadenbach 2008). In *Die Welle* würden die Szenen Probleme aufzeigen, sie aber nicht herausschreien (vgl. Cadenbach 2008). Probst (2008) ist sich sicher, dass *Die Welle* der rechte Film zu rechten Zeit ist: „Er nimmt auf, was heute wieder im Schwange ist, wenn über Pädagogik diskutiert wird, das Lob der Disziplin, die Idee der Schuluniform, das Ideal des Gemeinschaftsgeistes, und zeigt, wo dieser Weg enden kann“ (Probst 2008).

5 Analyse nach dem Adaptation-Shifts Modell

Im nachfolgenden Kapitel erfolgt die Vorstellung des Analysemodells und die Analyse des vorgestellten Untersuchungsmaterials. In erster Linie beschäftigt sich diese Arbeit mit der Frage, ob und inwiefern Neuverfilmungen als multimodale Neuübersetzungen angesehen werden können. Die bisherigen Kapitel haben bereits dargelegt, dass Remakes als eine multimodale Form der Translation verstanden werden können. Aus diesem Grund liegt der Fokus der Analyse in dieser Arbeit auf der Vergleichbarkeit von Neuübersetzungen und Remakes anhand ihrer extratextuellen Faktoren.

Es wurde bewusst ein Analysemodell gewählt, das die Faktoren, welche für die Entstehung von Neuübersetzungen und Neuverfilmungen von Bedeutung sind und die in Kapitel 3 bereits identifiziert wurden, hervorheben kann. Das deskriptiv-interpretative Modell von Perdikaki (2016/2017b), das Ansätze aus der Translationswissenschaft und den Adaptation Studies verbindet, wird dieser Anforderung gerecht. Durch den deskriptiv-interpretativen Vergleich der Kurzgeschichte und den Verfilmungen kann eruiert werden, inwieweit die Beweggründe für die Entstehung beim Untersuchungsmaterial dieser Arbeit mit den gewonnenen Erkenntnissen aus Kapitel 3 übereinstimmen oder sich unterscheiden. Das Modell ist außerdem vielversprechend, weil es einerseits translatorische und adaptive Prozesse gegenüberstellt und ihre Ähnlichkeiten unterstreicht, und andererseits Adaptations als intersemiotische Translation betrachtet und so einen Grundstein für die multimodale Konzeption zukünftiger Modelle legen kann. Perdikaki betont ebenso die Wichtigkeit von Modus, Medium und Genre bei der Übertragung audiovisueller Inhalte. Ihr Modell kann potenziell auf eine Vielzahl an multimodalen Inhalten angewendet werden, was sie selbst auch indirekt vorschlägt (vgl. Perdikaki 2016:73). Ein multimodaler Übersetzungsvergleich, der die Verfilmungen in Bezug auf den Transfer von verbalen, nonverbalen und audiovisuellen Kanälen analysiert, wäre eine ideale Ergänzung zum deskriptiv-interpretativen Ansatz in dieser Arbeit, würde den Umfang dieser Masterarbeit jedoch weit überschreiten und muss zukünftigen Forschungsarbeiten überlassen werden. Die theoretischen und praktischen Erkenntnisse dieser Arbeit können aber zukünftigen Arbeiten als Grundlage dienen, um weiterführende Forschung im Bereich der multimodalen Translationswissenschaft voranzutreiben. Vor der eigentlichen Analyse erfolgt zunächst die Erklärung des verwendeten Modells.

5.1 Das Adaptation Shifts-Modell

Das Adaptation Shifts-Modell wurde von Perdikaki (2016/2017b) im Zuge ihrer Dissertationsarbeit (2016) nach einer Analyse eines kleinen Korpus von Verfilmungen konzipiert. Wie schon erwähnt baut ihr Modell auf der interdisziplinären Natur der Forschungsbereiche der Translationswissenschaft und den Adaptation Studies auf und schließt somit an die Bemühungen der in Kapitel 2 besprochenen Ansätze und auch dieser Arbeit an, die Adaptation Studies und die Translationswissenschaft zu einem stärkeren interdisziplinären Austausch zu bewegen. Dafür kombiniert sie den translationswissenschaftlichen Ansatz der *translation shifts* mit dem Konzept der narrativen Einheiten aus der Narratologie und den Adaptation Studies. Bevor aber auf das Modell, die einzelnen Kategorisierungen und den Anwendungsfokus für diese Arbeit näher eingegangen wird, soll zunächst eine kurze Erklärung zur Konzeption des Modells erfolgen.

5.1.1 Grundlegende Annahmen zu Translation und Adaptation

Perdikaki baut (2016/2017b) ihre Annahmen auf denselben Erkenntnissen auf, die in dieser Arbeit bereits erläutert wurden. Zunächst bespricht sie die Vergleichbarkeit und die Ähnlichkeiten zwischen Translation und Adaptation, wie Raw (2012) oder Krebs (2012), und situiert sie, wie Deane-Cox (2014) oder Brownlie (2006), in einem größeren Netzwerk von Kommunikation und sozio-kulturellen Faktoren: „As process and products, adaptation and translation involve an act of communication between a source and a target text within a new sociocultural context“ (Perdikaki 2017a:249). Diese kommunikative Handlung ist für sie inhärent intersemiotisch, weil die Übertragung der Handlung zwischen zwei verschiedenen Medien stattfindet.

[I]n the case of film adaptation [...] meaning is transferred from book to film and the dynamics between the source novel and adaptation is juxtaposed with that between a source text and its translation. (2017a:249)

Diese Übertragung von Bedeutung sei immer kotext- und kontextabhängig und müsse bei der Untersuchung und Analyse von Adaptations miteinbezogen werden (2017b:3). Außerdem merkt sie an, so wie Jewitt (2016) oder Kress und van Leeuwen (2001) in Kapitel 1, dass Sprache und Bilder und ihre Bedeutungskonstruktion sich immer gegenseitig beeinflussen. Dazu zitiert sie Leitch, der argumentiert, dass „many novels depend on images, either inscribed

or implicit, and even more films depend on words, written as well as spoken“ (Leitch 2012:90 zitiert nach Perdikaki 2017b:3). Damit unterstreicht sie die Erkenntnisse aus Kapitel 1 dieser Arbeit. Diese Interdependenz von Sprache und Bildern anzuerkennen könnte Perdikaki zufolge hilfreich sein, um „allegedly estranged repertoires of meaning-assignment devices“ (2017b:3) verbaler und kinematografischer Sprache zu vereinen. Ihr Modell soll also ein Werkzeug anbieten, mit dem eine systematische Analyse von Adaptations als intersemiotische Translation durchgeführt werden kann (vgl. 2017b:4). Wie oben schon angemerkt erkennt Perdikaki, dass Translation ein inhärent semiotischer Prozess ist und Adaptation als eine Form der intersemiotischen Translation betrachtet werden kann. Sie erwähnt auch die Wichtigkeit von Modus, Medium und Genre bei der Übertragung von audiovisuellen Inhalten (2017b:3). Dem Thema Genre widmet sie sogar eine längere Diskussion darüber, wie es als eine Form von Paratext den interpretativen Rahmen von Romanen oder Verfilmungen beeinflussen kann (2016:60ff.). Im Wesentlichen beschreibt sie also die Grundzüge eines multimodalen Modells, aber benennt es nicht explizit als solches. Der Grund dafür liegt wohl in ihrem Fokus auf literarischen Werken und Filmen und ihrer Übertragungsart, die für sie intersemiotischer Natur ist. Da in dieser Arbeit die multimodale Beschaffenheit von Übersetzungen bereits etabliert wurde, kann dieser Bogen auch zu Perdikakis Modell gespannt werden: Adaptations und im weiteren Zuge auch Remakes, sind nur eine mögliche Form der multimodalen Translation, die über Modi, Medien und Genre übertragen werden. Damit werden auch die Erst- und Neuverfilmung in dieser Arbeit mit ihrem Modell untersuchbar.

Damit das Modell weiters eine systematische Untersuchung ⁵⁹ von Adaptations gewährleisten kann, orientiert sie sich für den deskriptiv-komparativen Teil ihres Modells an der Theorie der *translation shifts*, spezifisch dem Modell von van Leuven-Zwart (1989), und macht auf Parallelen zwischen Adaptation Studies und Translationswissenschaft aufmerksam, die vor allem vor dem *cultural turn* in den 80er Jahren vorherrschend waren (vgl. 2017b:2f.). Sie erwähnt beispielsweise die Arbeit von Vinay & Darbelnet (1995/1958) zu obligatorischen und optionalen *translation shifts*, wobei erstere durch Unterschiede zwischen zwei Sprachsystemen entstehen und zweitere auf den stilistischen Entscheidungen und Vorlieben der Translator*innen beruhen. Solche Theorien hätten sich stark auf das Konzept „freier“ und „wörtlicher“ Translation gestützt. In ähnlicher Weise hätten auch Forschende der Adaptation Studies wie Chatman (1978) oder McFarlane (1996) versucht, zwischen narrativen Elementen zu unterscheiden, die adaptiert werden mussten und solchen, die optional verändert werden

⁵⁹ Wie auch schon in Kapitel 2 ausgeführt, wurde das Fehlen systematischer Modelle in den Adaptation Studies schon mehrfach kritisiert. Perdikaki möchte versuchen, diese Lücke mit ihrem Modell zu schließen (2016:53f.).

durften, um die Kernaussage der Geschichte wiederzugeben (vgl. 2017b:3). Wie auch schon in Kapitel 2 ausgeführt wurde, haben sich sowohl die Translationswissenschaft als auch die Adaptation Studies davon entfernt, Treue als vergleichendes Kriterium für Übersetzungen oder auch Verfilmungen zu verwenden. Translation und Adaptation müssen immer in Verbindung mit ihren sozio-kulturellen, politischen und historischen Einflüssen betrachtet werden. Perdikaki zufolge kann das Konzept der *translation shifts*, so wie sie von Catford (1965), van Leuven-Zwart (1989) oder Hatim & Mason (1997) auf der Ebene der Grammatik, Pragmatik oder Stil untersucht wurden, ein Werkzeug anbieten, um die systematische Untersuchung von Adaptations möglich zu machen:

A narrative analysis of the texts involved in an adaptation seems to be crucial to an understanding of the ways in which semiotic codes and media interact towards the communication of a similarity in difference, on which adaptation is predicated. (2016:13)

5.1.2 Von *Translation Shifts* zu *Adaptation Shifts*

Für die Konzeption ihres Adaptation Shifts-Modells zieht sie van Leuven-Zwarts (1989) Modell der *translation shifts* heran, das für den Vergleich von literarischen Übersetzungen konzipiert wurde. Van Leuven-Zwarts Modell würde konkret definierte Kategorien von Shifts beschreiben, mit denen Veränderungen bei Charakteren oder zeitlichen und räumlichen Ereignissen identifiziert und beschrieben werden können (vgl. van Leuven-Zwart 1989:151). Der komparative Teil des Modells würde zeigen, wie Shifts der mikrotextuellen Ebene (z.B. semantische oder syntaktische Veränderungen) die makrotextuelle Ebene des Textes (z.B. die Handlung und die Charakterisierung der Personen) beeinflussen können. Diese Einflüsse der makrotextuellen Ebene werden dann mithilfe des deskriptiven Teils ihres Modells analysiert, dass sich auf die Erkenntnisse des *Systemic Functional Grammar* von Halliday (1973) stützt und untersucht, wie interpersonelle, ideelle und textuelle Funktionen auf der Erzähl- und Diskursebene die Erzählung beeinflussen. Da diese Funktionen auch schon in der Untersuchung von multimodalen Texten⁶⁰ verwendet wurden, ist Perdikaki überzeugt, dass es sich auch für die Untersuchung von multimodalem Material wie Adaptations eignet (vgl. Perdikaki 2016:48). Diese mikro- und makrostrukturelle Untersuchung überträgt Perdikaki auf ihr Modell: sie benutzt den komparativen Teil von van Leuven-Zwarts Modell (die Shift-Typen), um Veränderungen zwischen Ausgangsmaterial und der Adaptation auf einem textuellen Level zu untersuchen (welche Aspekte der Geschichte wurden adaptiert und welche nicht) und den

⁶⁰ Siehe Baldry/Thibault (2006), Kress/van Leeuwen (2001/2006).

deskriptiven Teil, um die narrativen Veränderungen nachvollziehen zu können (welche Funktion hatten die Adaptation Shifts) (vgl. Perdikaki 2017b:3).

Um ein Verständnis dafür zu schaffen, wie die Shift-Typen in Perdikakis Modell erstellt wurden, soll kurz auf van Leuven-Zwarts (vgl. 1989:158f.) Kategorisierung eingegangen werden. Für den Vergleich von Elementen im Ausgangs- und Zieltext teilt van Leuven-Zwart ausgewählte Passagen in „überschaubare Texteinheiten“ und nennt diese *transeemes*. In dem Satz „Er klettert auf den Baum und pflückt einen Apfel“ wären die *transeemes* „Er klettert auf den Baum“ sowie „und pflückt einen Apfel“. Um die Textpassagen miteinander vergleichen zu können, ist ein gemeinsamer Nenner nötig, der die „unveränderliche Kernaussage (*invariant core sense*)“ des *transeeme* im Ausgangstext wiedergibt. Diesen nennt sie *architranseeme* (ATR) (van Leuven-Zwart 1989:159). Im obigen Beispiel wären die *architranseemes* „klettern“ und „pflücken“. Eine zentrale Rolle spielen folglich die Beziehungen der einzelnen Komponenten zueinander: sie können eine synonyme oder hyponyme (untergeordnete) Beziehung haben, aber auch keinen relevanten Bezug zueinander aufweisen. Wenn kein Unterschied zwischen *transeeme* und ATR gefunden werden kann, stellt dies eine synonyme Beziehung zwischen ihnen dar, was bedeutet, dass es keinen *translation shift* gab. Hat nur eines der beiden *transeemes* eine synonyme Beziehung zum ATR, kommt es zu einem *modulation shift*. Haben beide *transeemes* eine hyponyme Beziehung zum ATR, stellt das eine kontrastive Beziehung dar und führt zu einem *modification shift*. Kann keine Beziehung zwischen zwei *transeemes* festgestellt werden, weil im Text eine Passage oder ein Wort hinzugefügt oder entfernt wurde, führt dies zu einem *mutation shift*. Die Untersuchung dieser mikrostrukturellen Veränderungen würde dann auch Rückschlüsse auf die makrostrukturellen Veränderungen des Textes zulassen (vgl. van Leuven-Zwart 1989:171).

Problematisch wäre das Modell aber in der Hinsicht, als dass es sehr detailliert und textorientiert sei und kontextuelle Faktoren außer Acht lasse, die für Translation und Adaptation aber eine zentrale Rolle spielen würden (vgl. Perdikaki 2016:49). Außerdem wäre das Konzept des ATR zu überdenken: es stelle „an invariant form of meaning“ (Perdikaki 2017b:4) dar, welches vom Ausgangs- und Zieltext unabhängig sei und nur dem Zweck der Übertragung dienen würde. Diesen „unabhängigen“ Vergleichswert zu identifizieren, setze trotzdem immer einen gewissen Grad an Subjektivität voraus, welcher im Modell nicht angesprochen wird, bei translatorischen und adaptiven Prozessen aber ein wichtiger Faktor wäre (vgl. 2017b:4). Eine weitere Herausforderung wäre die Umformulierung der Shift-Typen gewesen, da für den Vergleich von Verfilmungen keine quantifizierbaren Veränderungen in der Grammatik oder Syntax identifiziert werden können.

Um das Modell also auf multimodale Texte anwendbar zu machen, ersetzt Perdikaki das Konzept des ATR im komparativen Teil des Modells mit narrativen Einheiten, die medienunabhängig sowohl in literarischen sowie filmischen Werken wiedergefunden werden können: Handlungsstruktur, narrative Technik, Charakterisierung und Setting (vgl. 2016:50). Diese Kategorien dienen dem deskriptiven Vergleich zwischen medialen Texten durch die Shift-Typen. Auch van Leuven-Zwarts makrostrukturelle Analyse hängt mit der Interpretation solcher narrativen Einheiten auf Erzählebene zusammen und kann Perdikaki zufolge eine weitere Brücke zwischen Translation, den Filmwissenschaften und den Adaptation Studies schlagen (vgl. Perdikaki 2016:50).

5.1.3 Interpretativer Teil des Modells

Für den interpretativen Teil ihres Modells stützt sich Perdikaki auf die Paratexte sowie Produktions- und Entstehungshintergründe der Verfilmungen. Paratexte können das Material einerseits bewerben, aber auch Hinweise dazu geben, wie und auf welche Weise es (vom Publikum) interpretiert werden soll. Aus diesem Grund würde auch so viel Geld in offiziell vertriebene Paratexte, wie Filmtrailer, Promo-Teaser oder Werbeplakate investiert werden (vgl. 2016:60). Perdikaki unterscheidet zwischen produktionsorientierten Paratexten, wie Filmtrailern, Filmvorschauen, Werbung oder Bonusmaterial, das Kommentare der Regisseur*innen oder *Deleted Scenes* enthalten können und rezeptionsorientierten Paratexten wie Filmreviews (sowohl von Filmkritiker*innen als auch dem Publikum), Fanfiction, Blogs, Videos oder Podcasts (vgl. 2016:65f.). Beide Typen würden dazu beitragen, die Bedeutung der Ausgangsmaterialien zu erweitern und ihnen neue Dimensionen zu verleihen.⁶¹ So wie das Fehlen von Übersetzungen gewisser Texte Aufschluss über sozio-kulturelle Hintergründe einer Zeitperiode geben kann (vgl. Susam-Sarajeva 2003), können auch fehlende Paratexte ein Hinweis auf produktionsrelevante Beweggründe von Verfilmungen sein. Außerdem würden sie die sozialen Veränderungen widerspiegeln, die im Kontext der (Neu)-Verfilmung entstehen können (vgl. 2016:193).

Die interpretativen Kategorien in Perdikakis Modell wurden im Zuge einer vorläufigen Analyse für ihre Dissertationsarbeit (2016) ermittelt und mit der Literatur zu spezifischen Gründen für die Entstehung von Adaptations und Translation abgeglichen. Ähnlich zu den ermittelten Gründen für Neuübersetzungen und Remakes in Kapitel 3 ergeben sich drei

⁶¹ In Kapitel 3 haben auch O'Neill (2005) und Deane-Cox (2014) in der Diskussion zu Neuübersetzungen ähnliches erwähnt.

Kategorien, mit denen die Adaptation Shifts in den Verfilmungen erklärt werden können: wirtschaftliche, kreative und soziale Gründe. Da Neuverfilmungen in dieser Arbeit als multimodale Translation angesehen werden, dienen die Erkenntnisse der interpretierten Paratexte der Untermauerung der in Kapitel 3 ausgearbeiteten extratextuellen Einflüsse, die Neuübersetzungen mit Neuverfilmungen vergleichbar machen und zeigen sollen, dass beide Phänomene translatorischer Natur sind und sich lediglich in ihren Übertragungskanälen unterscheiden.

In ihrer Dissertationsarbeit (2016) analysiert Perdikaki zunächst die Adaptation Shifts und stellt die Entstehungs- und Produktionshintergründe der Verfilmungen nicht separat, sondern in Verbindung mit den Shifts im Nachhinein in zwei separaten Kapiteln vor. Anders als bei Perdikaki ist in dieser Arbeit der Entstehungs- und Produktionskontext auf Basis der oben erwähnten Paratexte bereits in Kapitel 4 mit dem Untersuchungsmaterial vorgestellt worden, weil dadurch einerseits ein besserer Überblick gewährleistet werden und andererseits ein Verständnis darüber geschaffen werden konnte, aus welchen Beweggründen die Shifts stattgefunden haben, die nachfolgend im deskriptiven Teil vorgestellt und mit diesen Shifts in Verbindung gebracht werden.

5.1.4 Der deskriptive/komparative Teil des Modells

Nachfolgend soll der deskriptive Teil des Modells und seine einzelnen Kategorien näher erläutert werden. Hier werden die Ausgangsmaterialien mit ihren Zieltexten aufgrund der oben genannten narrativen Einheiten verglichen, in denen Adaptation Shifts der Modulation, Modifikation oder Mutation beobachtet werden können. Die Shift-Typen sind an van Leuven-Zwarts Modell angelehnt, sollten aber nicht als absolute Kategorien angesehen werden (Perdikaki 2016:73). Die deskriptiven Kategorien und ihre Unterkategorien wurden im Zuge der Datenanalyse von Perdikakis Dissertationsarbeit (2016) laufend ergänzt und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da je nach Filmgenre gewisse Kategorien hinzugefügt oder eliminiert werden können. So wie auch Gottlieb (2018) in Kapitel 1 oder Koskinen/Paloposki (2010a) zur Kategorisierung von Neuübersetzungen schon angemerkt haben, sind Kategorien fließend und sollten sich an ihre Untersuchungsgegenstände anpassen. Perdikaki hat die Shift-Typen im Adaptation Shifts-Modell so angepasst, dass sie für den Vergleich der multimodalen und narrativen Struktur der Verfilmungen angewendet werden können, also weichen sie auch etwas von van Leuven-Zwarts Modell ab. So implizieren *modulation shifts*, dass eine Ähnlichkeit zwischen dem Ausgangsmaterial und den Verfilmungen besteht. Die Verfilmungen

können diese Aspekte entweder in den Vordergrund stellen oder in den Hintergrund rücken. *Modification shifts* zeigen Elemente, die sich kontrastieren oder widersprechen. Dieser Shift-Typ zeigt normalerweise starke Änderungen in der Handlungsstruktur und Narration der Verfilmung an. *Mutation shifts* weisen darauf hin, dass bestimmte narrative Elemente fehlen, entweder im Ausgangsmaterial oder den Verfilmungen. Diese Shift-Typen machen klar, dass die Verschiebungen in den verschiedenen narrativen Elementen vielmehr ein Kontinuum und weniger obligatorische oder optionale Konstanten darstellen (Perdikaki 2016:81). Die strikte Trennung dieser beiden Kategorien mache auch insofern wenig Sinn, als dass die kreative und kollaborative Natur der Filmproduktion diese Linie stark verschwimmen ließe. Wie schon Venuti (2004) erwähnt hat, sind Übersetzer*innen und Regisseur*innen aktive Handlungsträger*innen, die in ihren Entscheidungen von einer Vielzahl an Faktoren beeinflusst werden können, aber nicht immer müssen. Die Identifikation und Interpretation der Verschiebungen stellen Werkzeuge dar, mithilfe derer die Hintergründe für verschiedenste Entscheidungen systematisch untersucht werden können (vgl. Perdikaki 2016:82).

Deskriptive Kategorien	Handlungsablauf	Narrative (und kinematografische) Technik		Charakterisierung	Setting	
		Shift-Typen				
		Zeitliche Sequenz	Präsentation		Zeitlich	Räumlich
Modulation	Amplifikation Simplifikation	Dauer	Narration -> Narration	Amplifikation Simplifikation	Amplifikation Simplifikation	
Modifikation	Veränderung	Abfolge	Narration -> Demonstration -Bild, Ton, Musik	Dramatisierung Objektivisierung Romantisierung	Veränderung	
Mutation	Ergänzung Entfernung	Ergänzung Entfernung		Ergänzung Entfernung	Ergänzung Entfernung	

Tabelle 1: Übersicht über den deskriptiv-komparative Teil des Modells. Die visuellen Modi in der Kategorie Narrative Technik – Präsentation wurden von mir ergänzt. (Perdikaki 2017a:253)

5.1.4.1 Handlungsstruktur

Die Handlungsstruktur beschreibt die Ereignisse, die eine fiktionale Geschichte umfassen. Der Nomenklatur von McFarlane (1996) und Chatman (1978) folgend bezeichnet Perdikaki Haupt- und Nebenereignisse als *cardinal functions/kernels* und *catalysers/satellites*, in der Analyse dieser Arbeit werden sie jedoch aus Gründen der besseren Leserlichkeit als Haupt- und

Nebenereignisse bezeichnet. In der Diskussion rund um obligatorische und optionale Verschiebungen bei Verfilmungen wären *cardinal functions/kernels* im Gegensatz zu *catalysers/satellites* für die narrative Logik der Geschichte unabdingbar, während letztere für den Fortlauf der Geschichte nicht relevant wären und auch weggelassen werden könnten (vgl. Perdikaki 2016:19f.). Diese Ansicht geht mit einer treuezentrierten Betrachtungsweise von Adaptations einher, in der der Transfer bzw. Nicht-Transfer von *cardinal functions/kernels* und *catalysers/satellites* als ein Kriterium für ihren Erfolg bzw. ihren Misserfolg angesehen wird (vgl. Perdikaki 2016:20). Da es in dem Modell und auch in dieser Arbeit vielmehr darum geht, die Hintergründe und Motivationen aufzudecken, aus denen verschiedenste Shifts entstehen, werden *cardinal functions/kernels* und *catalysers/satellites* als gleichwertig angesehen. Nebenereignisse können den generellen Ton von Verfilmungen maßgeblich beeinflussen (vgl. Perdikaki 2016:101) und so zu einer gänzlich unterschiedlichen Rezeption des Publikums führen. Die Ergänzung dieser hat dabei meistens die Funktion, grundlegende und erklärende Elemente einzuführen, die für Hauptereignisse von Bedeutung sind. Besonders im Fall des vorliegenden Untersuchungsmaterials war die Ergänzung von Nebenereignissen beispielsweise von großer Bedeutung, um die Geschehnisse in einem anderen sozio-kulturellen Kontext anzusiedeln (s. Abschnitt 5.2.3).

Typischerweise können die Shift-Typen Modulation und Modifikation bei den Hauptereignissen einer Geschichte beobachtet werden. Modulation kann in diesem Fall auf zwei Arten vorkommen: Amplifikation und Simplifikation. Die Ereignisse werden also entweder im Gegensatz zum Ausgangsmaterial hervorgehoben oder heruntergespielt. Shifts in der Kategorie Modifikation entstehen, wenn Ereignisse in den Verfilmungen geändert werden und sich daraus die Geschichte im Film einer Veränderung unterzieht. Da Veränderung die einzige Kategorie in diesem Shift-Typ ist, können Veränderung und Modifikation als Synonyme betrachtet werden. Mutation kann wiederum zwei Typen aufweisen und wird oft bei Verschiebungen in untergeordneten Ereignissen beobachtet: die Erweiterung oder Entfernung von Ereignissen in den Verfilmungen. Shifts in der Handlungsstruktur scheinen noch stärker als alle anderen Kategorien stark mit Shifts in der Kategorie der Charakterisierung zusammenzuhängen (2016:76f.), was auch in der Analyse des vorliegenden Untersuchungsmaterials beobachtet werden kann und worauf später ausführlich eingegangen wird.

5.1.4.2 Narrative (und kinematografische) Technik

Die Narrative Technik ergänzt die Kategorie der Handlungsstruktur und bezieht sich auf die Art und Weise, wie Ereignisse in einer fiktionalen Geschichte vermittelt werden (während sich Handlungsstruktur auf Ereignisse bezieht, die innerhalb der fiktionalen Geschichte geschehen). Diese Kategorie enthält zwei weitere Unterkategorien: die zeitliche Sequenz, also die narrative Zeit der Geschichte, und die Präsentation, also die Art, wie die Geschichte vermittelt und kommuniziert wird (vgl. Perdikaki 2016:74).

In Bezug auf zeitliche Sequenz bezieht sich Modulation auf die Dauer der Ereignisse. *Modulation shifts* in dieser Unterkategorie beziehen sich auf die Veränderung der zeitlichen Spanne des Ereignisses. Die Dauer des Ereignisses kann entweder verlängert oder gekürzt werden, was zu einer Pause oder Ellipse führt (2016:77). *Modification shifts* in der Kategorie Narrative Technik beziehen sich auf die Veränderung des Ablaufes fiktionaler Ereignisse in einer Geschichte. Diese können zu *flashbacks* oder *flash-forwards* führen. *Mutation shifts* in der Kategorie narrative/kinematografische Technik sind von *mutation shifts* in der Handlungsstruktur abhängig: wenn Ereignisse erweitert oder entfernt werden, ist auch die zeitliche Sequenz betroffen (2016:78).

Veränderungen auf der Ebene der Präsentation in der Kategorie der narrativen Technik hängen mit Veränderungen des kommunikativen Modus der Geschichte zusammen. Es wird untersucht, ob die verbale Narration des Ausgangsmaterials (wenn es ein Roman ist) im Film bestehen bleibt oder durch visuelle Narration ersetzt wird. Aber selbst, wenn ein Ereignis Teil der verbalen Narration ist, wird diese Narration immer zu einem gewissen Grad von Demonstration begleitet, da der visuelle Modus in der Kinematographie ein zentrales Element darstellt. Von Interesse ist hier besonders die Art und Weise, wie visuelle und verbale Modi miteinander interagieren und was diese Interaktion über die Bedeutungskonstruktion in der Verfilmung aussagt (vgl. 2016:78). Modulation und Modifikation in der Kategorie Präsentation erklären, was mit narrativen Abschnitten des Ausgangsmaterials geschieht: bleiben sie ein Teil der Narration im Film, entweder durch den Einsatz von Voice-over oder durch Integration in den Filmdialog, entsteht ein *modulation shift*. Wenn die verbale Narration direkt gezeigt wird, also zu visueller Narration wird, kommt es zu einem *modification shift*. Bezüglich *mutation shifts* in dieser Kategorie verhält es sich ähnlich wie weiter oben in der zeitlichen Sequenz: die Veränderung hängt von *mutation shifts* in der Handlungsstruktur ab, der Ergänzung oder Entfernung von Ereignissen (vgl. 2016:79).

Obwohl sich Perdikaki bewusst zu sein scheint, dass visuelle Modi bei der Übertragung multimodaler Inhalte zentral sind und die Bedeutungskonstruktion beeinflussen, bietet sie in ihrem Modell keine weiteren Werkzeuge für die Untersuchung dieser Modi an. In ihrer Analyse geht sie aber durchaus auf den Einsatz von kinematografischen Elementen für visuelle Modi ein (vgl. 2016:99/102/105), lässt aber andere Modi wie Ton oder Musik außen vor. Gerade in der vorliegenden Arbeit, in der Inhalte im selben Medium übertragen werden, ist die Betrachtung sowohl visueller als auch auditiver Modi entscheidend. Aus diesem Grund sollen in der Kategorie Präsentation die Modi Bild, Ton und Musik grob beschrieben werden. Eine detaillierte Analyse dieser Modi und ihrer Submodi kann aufgrund des Umfangs dieser Arbeit nicht erfolgen und muss zukünftigen Forschungsarbeiten überlassen werden. Die überblicksmäßige Erwähnung der Modi kann aber Aufschluss darüber geben, wie die kinematografische Technik zur Bedeutungskonstruktion beiträgt und so die Übertragung der Verfilmungen als multimodales Ganzes unterstreichen. Um zusammenhängend darzustellen, auf welche Art und Weise Handlungsstränge, Charakterisierung und das Setting in den Verfilmungen angepasst wurden, erscheint es sinnvoll, die Analyse der einzelnen Kategorien parallel mit der Beschreibung der narrativen/kinematografischen Technik durchzuführen.

5.1.4.3 Charakterisierung

Die Kategorie der Charakterisierung betrifft die Charakterdarstellung in der fiktionalen Geschichte sowie die Beziehungen, die sich zwischen den Charakteren bilden. Besonders im Bereich der audiovisuellen Translation ist Charakterisierung ein zentraler Aspekt, der Verschiebungen mit sich zieht und scheint deshalb für die Analyse von Adaptations ebenfalls sinnvoll (vgl. 2016:75). *Modulation shifts* in dieser Kategorie weisen so wie bei der Handlungsstruktur zwei Typen auf: Amplifikation und Simplifikation. Charakterzüge können in den Verfilmungen entweder betont oder abgeschwächt werden. Modifikation weist darauf hin, dass die Charakterzüge einer Figur stark abgeändert werden. Perdikaki nennt hier die Optionen der Dramatisierung, Objektifizierung oder der Romantisierung (vgl. 2016:75). Da sie aber das Genre der romantischen Komödie bearbeitet hält sie fest, dass auch andere Typen in der Kategorie Modifikation entstehen können. *Mutation shifts* beziehen sich wiederum auf die Ergänzung oder Entfernung von Charakteren in den Verfilmungen. Charaktere sind für die narrative Neuschreibung des Ausgangsmaterials von großer Bedeutung und können Änderungen in der Handlungsstruktur einer Geschichte hervorrufen.

5.1.4.4 Setting

Setting beschreibt den Ort und die Zeit, in der sich die fiktionale Geschichte abspielt. Daher wird das Setting aus einer zeitlichen wie auch räumlichen Perspektive untersucht. Sowohl in der zeitlichen als auch räumlichen Dimension gibt es wieder zwei Typen der Modulation: Amplifikation und Simplifikation. Sie können hervorgehoben oder abgeschwächt werden. *Modification shifts* beschreiben eine umfassende Veränderung des Settings. Das passiert, wenn eine Geschichte beispielsweise aus San Francisco nach Amsterdam versetzt wird. Mutation beinhaltet wiederum die Erweiterung oder Entfernung von Zeitperioden oder Orten. Die Kategorie Setting ist besonders für Verfilmungen von Bedeutung, die in einer anderen Zeitperiode spielen. In diesem Fall konzentriert sich die Filmproduktion stark auf die Reproduktion des zeitlichen und räumlichen Settings des Ausgangsmaterials (vgl. Perdikaki 2016:76).

5.2 Analyse – Von der *Third Wave*, zur *Wave* bis zur *Welle*

Um die Beweggründe für die Verschiebungen in der Narration von der Erst- zur Neuverfilmung zu ergründen, wird nun die Analyse der Adaptation Shifts durchgeführt. Wie bereits erwähnt erfolgt die Interpretation der Shifts nicht im Nachhinein, sondern parallel zu den deskriptiven Kategorien, um die Nachvollziehbarkeit der Zusammenhänge zwischen den Shifts und ihren Beweggründen zu gewährleisten. Um einen gewissen Grad an Übersichtlichkeit zu wahren, wurde ein Sequenzprotokoll mit den genauen Zeitangaben der jeweiligen Sequenzen für beide Verfilmungen erstellt. Verweise auf einzelne Sequenzen erfolgen mit der Abkürzung SQ. Die einzelnen Sequenzen können im Sequenzprotokoll im Anhang ab Seite 154 eingesehen werden. Wenn Abbildungen eingefügt werden, so wird auf diese im Text verwiesen. Die Timecodes zu den Bildschnitten finden sich dann unter den jeweiligen Abbildungen. Ansonsten wird der Timecode direkt im Text angegeben. Obwohl auch die Shifts von der Kurzgeschichte zur Erstverfilmung behandelt werden, liegt der Fokus der Analyse auf der Neuverfilmung, da sich die Forschungsfrage in erster Linie damit beschäftigt, ob die Neuverfilmung als multimodale Neuübersetzung betrachtet werden kann.

5.2.1 Handlungsstruktur

Sowohl die Kurzgeschichte als auch die Erst- und Neuverfilmung ähneln sich in ihrer Haupthandlungsstruktur sehr stark. Größere *modification shifts* stellen lediglich der Anfang und das Ende der Neuverfilmung dar. Da sich das Drehbuch der Neuverfilmung gleichzeitig auf die Kurzgeschichte und das Drehbuch der Erstverfilmung stützt, sind Haupthandlungsstränge und Charaktere beibehalten und in der Neuverfilmung ausgebaut worden (*modulation shift Amplifikation*). Die Charaktere werden im Unterkapitel Charakterisierung näher besprochen, sollen aber hier kurz erwähnt werden. Die Lehrerfigur in der Erstverfilmung ist Mr. Ross, die Neuverfilmung führt diese als Herr Wenger ein. Im Gegensatz zur Erstverfilmung trägt die Ehefrau in der Neuverfilmung einen Namen: Anke Wenger. Mr. Ross Ehefrau wird in der Analyse als Mrs. Ross bezeichnet. Die Hauptcharaktere unter den Schüler*innen sind Laurie, David, Robert und Amy in der Erstverfilmung, sowie Karo, Marco, Tim und Lisa als ihre Äquivalente in der Neuverfilmung. Die Neuverfilmung ergänzt zudem einige Charaktere, von denen besonders Mona, Dennis, Kevin, Sinan und Bomber wichtige Nebenrollen spielen und die Charakterisierung der Hauptcharaktere unterstützen. Diese Figuren spielen in den folgenden Haupthandlungssträngen eine entscheidende Rolle:

- den Klassensequenzen (Mr. Ross/Herr Wenger, Laurie/Karo, Robert/Tim sowie Mona, Dennis, Kevin und Sinan in der Neuverfilmung)
- der Verselbstständigung der Bewegung (David/Marco, Robert/Tim, Amy/Lisa sowie Kevin, Sinan, Bomber und Dennis in der Neuverfilmung)
- dem Widerstand (Laurie/Karo, David/Marco, Mrs. Ross/Anke Wenger und Mona in der Neuverfilmung)
- der Kundgebung (Mr. Ross/Herr Wenger, Robert/Tim, Laurie/David sowie Marco, Bomber und Dennis in der Neuverfilmung)

Da die Neuverfilmung mit 102 Minuten deutlich länger ausfällt als die Erstverfilmung, die als Fernsehfilm mit einer Lauflänge von 44 Minuten gedreht wurde, hatte die Neuverfilmung mehr Raum, um Ergänzungen einzufügen. Diese Ergänzungen (*mutation shifts*) können als Nebenhandlungsstränge betrachtet werden, die in erster Linie dazu dienen, die sozialen Hintergründe und Dynamik zwischen den Charakteren besser zu erklären, sowie zentrale Themen in der Neuverfilmung dem deutschen Setting anzupassen. Dazu zählen die Schauplätze der Theater-AG, der Wasserballmannschaft und der Partyszenen. Im Fall der Neuverfilmung

hat die Veränderung des Settings (*modification shift*) also auch zu Veränderungen in der Handlungsstruktur und auch der Charakterisierung beigetragen. Wie auch in Kapitel 4 (s. Abschnitt 4.3.2) bereits erläutert wurde, war das Ziel der Neuverfilmung die glaubwürdige Übertragung des Experiments in ein modernes Deutschland und weniger eine reine Nacherzählung des Experiments, weswegen die Anpassung der Charaktere und Schauplätze für die Neuverfilmung zentral waren.

Wie bereits im Modell erwähnt, wird die narrative/kinematografische Technik im Zusammenhang mit den einzelnen Handlungssträngen in den jeweiligen Unterkapiteln analysiert. Beide Verfilmungen wechseln den Modus schon anfangs von Narration zu Demonstration. Die Erstverfilmung beginnt zwar mit einem Satz von Mr. Ross (*modulation shift Präsentation: verbale Narration*), in dem er sich an die Geschehnisse von damals erinnert, wechselt danach aber von Narration zu Demonstration (*modification shift Präsentation*) und behält dies den ganzen Film über bei. Die Neuverfilmung wechselt den Modus schon von Anfang an gänzlich zu Demonstration und zeigt auch wie die Erstverfilmung alle Geschehnisse durch visuelle und auditive Modi. In den nachfolgenden Unterkapiteln wird zunächst die Handlungsstruktur der Kurzgeschichte beschrieben, bevor die Verfilmungen verglichen werden. Wenn nicht anders angegeben beziehen sich alle Ausführungen zur Kurzgeschichte auf die von Ron Jones zur Verfügung gestellte Kurzgeschichte auf der *thewavehome*-Website (vgl. Jones 1976). Da keine Seitenzahlen vorhanden sind, wurde die Geschichte in Absätze eingeteilt. Die einzelnen Verweise beziehen sich also auf den jeweiligen Absatz in der Kurzgeschichte. Neben den Haupthandlungssträngen werden außerdem der Anfang und das Ende der Verfilmungen besprochen, die wie bereits erwähnt in der Neuverfilmung stark abgeändert wurden.

5.2.1.1 Zweiter Weltkrieg vs. politische Systeme

Die Kurzgeschichte beginnt mit dem Aufeinandertreffen von Jones und seinem ehemaligen Schüler Steve Coniglio. Durch das Treffen mit ihm erinnert er sich an die damaligen Ereignisse und wie das Experiment begonnen hatte. Im Geschichtsunterricht zum Zweiten Weltkrieg wird er von seinen Schüler*innen mit einer Frage unterbrochen: Wie konnte die deutsche Bevölkerung tatenlos zusehen, wie die Nationalsozialisten unzählige Verbrechen verübten? Da er selbst die Antwort darauf nicht weiß und im Lehrplan schon weiter fortgeschritten war, beschließt er, dem Thema eine ganze Woche zu widmen.

Die Erstverfilmung übernimmt diesen Handlungsstrang mit ein paar Kürzungen (*modulation shift Simplifikation*). Der Film beginnt mit einem einleitenden Gedanken des

Lehrers Mr. Ross (Grasshoff 2015/1981: 00:00:09), in dem er sich an das Experiment zurückerinnert. Daraufhin ist ein Klassenzimmer zu sehen, in dem Mr. Ross einen Film zum Zweiten Weltkrieg (vgl. Abb. 1) zeigt. In der anschließenden Diskussion mit den Schüler*innen in der Klasse wird die Frage nicht von irgendeinem Schüler, sondern explizit von Laurie gestellt (*modification shift*). Laurie spielt sowohl in der Erst- als auch der Neuverfilmung (als Karo) eine bedeutende Rolle.



Abb. 1: Grasshoff 2015/1981: 00:00:22



Abb. 2: Grasshoff 2015/1981: 00:04:03



Abb. 3: Gansel 2008a: 00:01:10

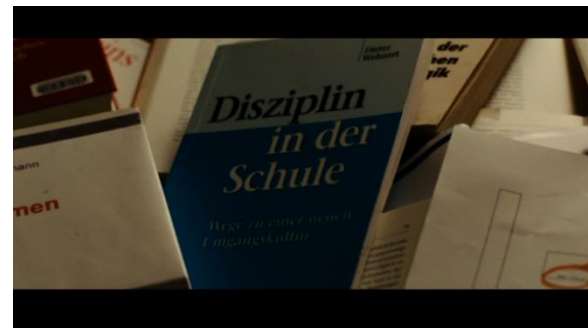


Abb. 4: Gansel 2008a: 00:26:48

Wie auch in der Kurzgeschichte beschließt Mr. Ross, sich mit der Frage näher zu beschäftigen. In Sequenz 3 (vgl. Grasshoff 2015/1981) sieht man Mr. Ross, wie er einige Bücher zu den Themen Zweiter Weltkrieg und Drittes Reich studiert (vgl. Abb. 2). Im Gegensatz dazu beginnt die Neuverfilmung gänzlich anders (*modification shift*). Der Film wird mit Sequenz 1 (vgl. Gansel 2008a) eingeleitet, in der man zunächst rockige Musik hört. Danach wechselt das Bild zu einem Mann, der in einem älteren Automodell das Lied *Rock'n'Roll Highschool* mitsingt (vgl. Abb. 3). Der Bildschnitt ist dynamisch und wechselt von Nahaufnahmen des Mannes zu Aufnahmen des Autos. Dass der Mann ein Lehrer ist, wird erst klar, als er ein Schulgebäude betritt. In einer Diskussion mit der Schulleiterin wird eine Projektwoche besprochen, in der verschiedene politische Systeme studiert werden sollen. Rainer Wenger äußert der Direktorin gegenüber seine Unzufriedenheit mit dem Thema Autokratie, da er sich als offener Freigeist besser für die Thematik der Anarchie geeignet sieht. Hierbei wird auch Herr Wieland erwähnt,

mit dem Wenger anschließend über den Tausch des Themas diskutiert, jedoch ohne Erfolg. Im Gegensatz zur Erstverfilmung recherchiert Wenger nicht zur Thematik des Dritten Reiches, sondern zum Thema Disziplin in der Schule (vgl. Abb. 4).

Das Thema in der Neuverfilmung mit einer Projektwoche zu beginnen, war von Gansel und dem Team bewusst geplant und hängt auch stark mit der Verschiebung der Handlung aus den USA nach Deutschland zusammen. Wie bereits erwähnt war es Gansel und dem Team wichtig, deutlich zu machen, dass sich solche Geschehnisse überall ereignen können, egal ob in Kalifornien oder Deutschland. Außerdem hätte Gansel selbst das Gefühl, dass die Schüler*innen und auch Zuschauer*innen dem Thema überdrüssig seien (vgl. Standard 2008), wie auch in Kapitel 4 (s. Abschnitt 4.3.2) bereits erwähnt wurde. Das hätte es noch schwerer gemacht, das Publikum dafür zu begeistern. Den Film mit dem Unterricht zum Zweiten Weltkrieg oder dem Thema Faschismus beginnen zu lassen, hätte nicht gut funktioniert, da sich die meisten Zuschauer*innen und Schüler*innen, wie Gansel es ausdrückt, davor „gefeit“ fühlen würden und die Prämisse wohl nicht für glaubwürdig gehalten hätten. Der Film aber sollte Leute dazu anregen, sich mit der Thematik auseinanderzusetzen und zu hinterfragen, was sie mit dem eigenen Leben zu tun hat (vgl. filmportal b). Um genau dieses Gefühl zu vermitteln, wäre ein dynamischer Einstieg notwendig gewesen, der Lust auf den Film macht (vgl. Gansel 2008b: 00:01:31), um dann allmählich zum eigentlichen Experiment überzuleiten. Außerdem war der Anspruch der Realitätsnähe und Nachvollziehbarkeit zu erfüllen. Deswegen wird die Thematik in der Neuverfilmung mit einer Projektwoche eingeführt, in der sich die Schüler*innen mit verschiedenen politischen Strukturen auseinandersetzen. Auf diese Idee wäre Gansel durch eine befreundete Geschichtslehrerin gekommen, die bei ihrer eigenen Schulklasse ein großer Erfolg gewesen wäre (vgl. Gansel 2008b: 01:15:07).

Neben diesem *modification shift* werden in der Neuverfilmung einige Nebenhandlungsstränge hinzugefügt (*mutation shift Ergänzung*), die die Schauplätze der Partys (vgl. Gansel 2008a: SQ 5/46), der Theater-AG (vgl. Gansel 2008a: SQ 2/29), und der Wasserballmannschaft (vgl. Gansel 2008a: SQ 4/16/52) ergänzen. Die Sequenzen dieser Schauplätze dienen außerdem dazu, die unbewusste Bereitschaft der Schüler*innen, sich einer Bewegung anzuschließen, hervorzuheben. Dazu wird in der Partyszene am Anfang beispielsweise der Song *Bored* von Ronda Ray und Markie J eingespielt, in der ein Teil des Songtextes von „no goals“ und „no perspective“ spricht. Bei der Party in Sequenz 5 (vgl. Gansel 2008a) beschwert sich Dennis in einem Gespräch darüber, dass es sich für nichts mehr zu kämpfen lohnt. In der Theater-AG und der Wasserballmannschaft scheinen alle Einzelkämpfer*innen zu sein, weswegen einerseits die Proben nicht vorangehen, und die

Wasserballmannschaft andererseits keine Spiele gewinnt. Den Schüler*innen scheint es an Gemeinschaftssinn und einem gemeinsamen Ziel zu fehlen. Die klare Darstellung dieses fehlenden Gemeinschaftssinns in der Neuverfilmung lässt sie für die Ideen der Welle-Bewegung empfänglich wirken.

5.2.1.2 Die Klassensequenzen

Die Klassensequenzen der ersten drei Tage (Montag, Dienstag und Mittwoch) sind in der ersten Hälfte der Geschichte die Hauptereignisse, die die Grundzüge der Welle-Bewegung definieren. Generell unterscheiden sich auch die Klassensequenzen in ihrer Handlungsstruktur nicht wesentlich, vor allem die Erstverfilmung erzählt die Geschehnisse sehr ähnlich zur Kurzgeschichte. Die Neuverfilmung bezieht sich zwar auf die Handlungsstruktur der Kurzgeschichte, versucht sie aber dynamischer und partizipativer zu erzählen und ändert auch die Reihenfolge, in der die jeweiligen Themen besprochen werden, ein wenig ab (*modification shift Abfolge*). Diese Shifts hängen stark mit dem *modification shift* des Settings zusammen, da sie das Ziel haben, die Kurzgeschichte und Erstverfilmung so zu übertragen, damit sie auch im modernen Deutschland als glaubhaft empfunden wird, wie weiter oben und in Kapitel 4 (s. Abschnitt 4.3.3) bereits erwähnt wurde.

Die Kurzgeschichte lässt die Ereignisse an einem Montag beginnen und behandelt zunächst das Thema Disziplin und am Dienstag und Mittwoch die Themen Gemeinschaft und Handeln. Um den Schüler*innen die Begriffe näher zu bringen, hält Jones ihnen zunächst Vorträge darüber und macht aus den einzelnen Thematiken Leitmotive: Macht durch Disziplin, Macht durch Gemeinschaft und Macht durch Handeln. Beispielsweise beschreibt er die Hingabe von Sportler*innen, Wissenschaftler*innen oder Künstler*innen, die (Selbst-)Disziplin zeigen müssen, um ihre Ziele zu erreichen. Am Dienstag spricht er über die Vorteile eines starken Gemeinschaftssinns, vorwiegend mithilfe von fiktiven Szenarien inspiriert durch seine Arbeit als Sportler, Coach und Historiker. Am Mittwoch betont er, wie wichtig Handeln für die anderen Leitmotive wäre und erinnert die Schüler*innen an den Konkurrenzkampf in anderen Klassen, der mehr Erniedrigung als Erfolg mit sich bringen würde. Nur durch harte Arbeit und gegenseitige Loyalität könnte eine erhöhte Lernbereitschaft folgen und dadurch könnten auch Lernziele besser erreicht werden.

Er hält aber nicht nur Vorträge, sondern lässt die Schüler*innen Übungen durchführen, damit sie die Konzepte der Disziplin und Gemeinschaft „spüren“ können. Am Montag wird eine neue Sitzposition eingeübt: die Füße gerade auf dem Boden im 90 Grad-Winkel und die

Hände flach im Hohlkreuz positioniert, müssen die Schüler*innen diese in völliger Stille innerhalb einer gewissen Zeitspanne einnehmen. Außerdem stellt Jones Regeln auf: alle Schüler*innen müssen einen Bleistift und Notizpapier bei sich tragen; wenn Fragen gestellt oder beantwortet werden, müssen Schüler*innen seitlich von ihrem Tisch stehen; die Frage oder Antwort muss immer mit „Mr. Jones“ beginnen. Schüler*innen, die schwerfällig antworten, werden ermahnt und aufgefordert, ihre Antworten knapp zu halten. Schüler*innen, die sich involvieren, werden gelobt, besonders wenn sie dies im zuvor verlangten respektvollen Ton tun. Die Intensität der Tonlage ist zudem wichtiger als der Inhalt der Antwort selbst.

Um ihren Gemeinschaftssinn zu stärken, lässt er die Schüler*innen die Leitgedanken in einem Sprechchor laut aufsagen. Außerdem führt er einen Gruß für die Bewegung ein, die fortan auch außerhalb des Klassenzimmers anderen Klassenmitgliedern gegenüber verwendet werden muss. Dabei wird die rechte Hand in einer wellenartigen Bewegung von der rechten zur linken Schulter bewegt. Da die Geste an eine Welle vor dem Brechen erinnert und die dritte Welle dabei meistens die größte ist, nennt er den Gruß „The Third Wave“ (Die dritte Welle) und ist somit nicht an das dritte Reich angelehnt, was auch auf der Website *thewavehome* (vgl. [thewavehome](http://thewavehome.com)) bestätigt wird. Am Ende der Stunde verlangt Jones absolute Stille von der Klasse, macht die Grußbewegung und beschreibt die nachfolgende unaufgeforderte Salutation der gesamten Klasse als „a silent signal of recognition“ (Jones 1976:19).

Am Mittwoch gibt er den Schüler*innen spezifische Aufgaben, wie das Gestalten von Bannern für die Bewegung, das Auswendiglernen aller Namen und Adressen der Mitglieder, oder Kinder der nahegelegenen Grundschule davon zu überzeugen, dass die Sitzposition Auswirkungen auf ihren Lernerfolg habe. Er verteilt außerdem Mitgliedskarten für die Bewegung und markiert drei davon mit einem roten X. Die Schüler*innen mit diesen Karten sollen ihm jegliche Regelverstöße melden. „Macht durch Handeln“ steht also im Vordergrund. Jones ist zunächst von den Auswirkungen der Regeln überrascht, da viele Schüler*innen, die sonst eher schüchtern und wenig involviert sind, begeistert mitmachen. Er hinterfragt seine bisherige offene pädagogische Herangehensweise und deren Effizienz im Gegensatz zum autoritären Lernumfeld, das er zu schaffen scheint. Außerdem bemerkt er, dass er selbst von der Bewegung inspiriert ist und es ihm immer schwerer fällt, sich davon abzugrenzen. Immer mehr Schüler*innen wollen in seinen Kurs wechseln, weil seine Kursteilnehmer*innen so begeistert über seinen Unterricht erzählen. Er beschreibt in der Kurzgeschichte, dass er von diesem Enthusiasmus zwar ein wenig erschrocken ist, aber gleichzeitig auch neugierig, wie weit die Schüler*innen und er selbst gehen können.

Wie bereits erwähnt hält sich die Erstverfilmung bei den Klassensequenzen (vgl. Grasshoff 2015/1981: SQ 4/7/10) stark an die Kurzgeschichte. Beim Vortrag über Disziplin oder Gemeinschaftssinn werden die gleichen Beispiele wie in der Kurzgeschichte verwendet, die Haltungsübungen werden genauso durchgeführt, wie Jones sie beschrieben hat und für den Monolog von Mr. Ross scheinen Phrasen direkt aus der Kurzgeschichte übernommen worden zu sein.

Mr. Ross: It is all discipline. Control. Strength of the will. (Grasshoff 2015/1981: 00:06:12-00:06:18)

Jones: It's discipline. That self training. Control. The power of the will. (Jones 1976:8)

Neben der Grußbewegung präsentiert Mr. Ross ein Symbol, das fortan für die Bewegung steht: eine Welle in einem Kreis (*mutation shift Ergänzung*). Die Geschehnisse am Mittwoch werden hier etwas gekürzt (*mutation shift Entfernung*). Mr. Ross fordert Schüler*innen darin nicht auf, die Namen der Mitglieder auswendig zu lernen, verteilt aber ebenso Mitgliedskarten mit einem roten X und ordnet die Rekrutierung neuer Mitglieder an. Die Schüler*innen bekunden daraufhin, wie stolz sie auf die Welle seien und wie sehr ihnen die neue Lernmethode Spaß mache (Grasshoff 2015/1981: 00:17:56-00:18:15). Die Klassensequenz am Mittwoch endet mit einem Sprechchor, der die drei Leitgedanken wiederholt: „Strength through discipline, Strength through community, strength through action“ (vgl. 2015/1981: 00:19:00).

Um zu verdeutlichen, dass nicht nur die Schüler*innen sondern auch Mr. Ross von der Bewegung mitgerissen werden, wird in den Nahaufnahmen stark mit Mimik und Gestik gearbeitet. In Abbildung 5 erkennt man beispielsweise Ross' Überraschung darüber, dass alle Schüler*innen an Tag 2 des Versuchs still an ihren Plätzen sitzen (vgl. Abb. 8). Obwohl die Klassensequenzen ohne Hintergrundmusik arbeiten, wird in Sequenz 7 (vgl. Grasshoff 2015/1981) ab Minute 12:01 eine sanfte Melodie mit punktuellen Staccato eingefügt, um diese Verwunderung zu unterstreichen. Dies zeichnet einen starken Kontrast zum Vortrag, an dem die Schüler*innen auch nach dem Läuten der Pausenglocke unruhig waren (vgl. Abb. 7). Zum Ende derselben Sequenz (vgl. Grasshoff 2015/1981: SQ 7) wirkt Ross wie ausgewechselt (vgl. Abb. 6), als er die Schüler*innen auffordert, die Leitmotive immer lauter zu wiederholen. Auch hier wird ab Minute 14:50 eine bedrohlich klingende Melodie eingespielt, die Ross' problematische Entwicklung untermauern soll.



Abb. 5: Grasshoff 2015/1981: 00:12:06



Abb. 6: Grasshoff 2015/1981: 00:15:18



Abb. 7: Grasshoff 2015/1981: 00:04:51



Abb. 8: Grasshoff 2015/1981: 00:08:57

Durch den *modification shift* am Anfang der Neuverfilmung, beginnt die erste Klassensequenz (vgl. Gansel 2008a: SQ 7) am Montag in der Neuverfilmung mit dem Thema der Projektwoche: Autokratie. Herr Wenger fragt die Schüler*innen zunächst, was sie unter dem Begriff verstehen und erklärt erst im Nachhinein, wie er definiert wird. Das Thema Drittes Reich bzw. Zweiter Weltkrieg kommt erst hier auf, als nach einem Beispiel für autokratische Systeme gefragt wird. Die Schüler*innen scheinen des Themas Nationalsozialismus überdrüssig zu sein (vgl. 2008a: 00:12:25) und diskutieren anschließend untereinander über die Wichtigkeit der Thematik. Mit der Bitte um einen Themenwechsel seitens der Schüler*innen reagiert Herr Wenger aber interessiert und stellt ihnen die Frage: „Ihr seid also der Meinung, dass eine Diktatur in Deutschland nicht mehr möglich wäre?“ (vgl. 2008a: 00:12:58). Die Schüler*innen schütteln den Kopf und meinen, dass sie dafür viel zu aufgeklärt wären. Er lässt sie daraufhin eine 10-minütige Pause machen und ändert mit ein paar Schüler*innen in der Zwischenzeit die offene Tischordnung (vgl. Abb. 9) zu einer klassischen, in der die Tische in Linien parallel zueinander ausgerichtet sind (vgl. Abb. 10).



Abb. 9: Gansel 2008a: 00:13:10



Abb. 10: Gansel 2008a: 00:18:47

Die Neuverfilmung behandelt zwar ebenso die Thematiken Disziplin, Gemeinschaft und Handeln, aber versucht dies anders als die Erstverfilmung dynamischer darzustellen (*modulation shift Amplifikation*). Während Mr. Ross in der Erstverfilmung eher einseitige Vorträge hält, versucht Wenger die Schüler*innen in eine Diskussion miteinzubeziehen. Er stellt Fragen, lässt die Schüler*innen untereinander diskutieren und lässt sie auch selbst darüber abstimmen, ob er die zentrale Leitfigur für die Projektwoche sein soll (vgl. Gansel 2008a: SQ 7/8). In der Kurzgeschichte und Erstverfilmung wird das Tragen einer Uniform von Schüler*innen vorgeschlagen. In der Neuverfilmung stimmen die Schüler*innen nach einer Diskussion über die Vor- und Nachteile von Uniformen darüber ab, ehe sie sich Wengers Vorschlag folgend dazu entscheiden, für den Rest der Projektwoche ein weißes Hemd als Uniform zu tragen (vgl. Gansel 2008a: SQ18). Auch Wengers Aufforderung, bei Fragen und Antworten aufzustehen und ihn mit Herr Wenger anzusprechen, geschieht zwar in einem strengeren Tonfall, aber wieder dürfen die Schüler*innen selbst dazu abstimmen (vgl. Gansel 2008a: SQ 8). Sie wirken involviert und stehen Wenger und seiner Idee, die Projektwoche auf diese Art und Weise zu gestalten, positiv gegenüber. Allgemein scheinen sie Wenger sehr zu vertrauen, da sie ihn vor der Wahl zur Leitfigur Duzen und mit seinem Vornamen, Rainer, ansprechen dürfen. Dieses Vertrauen stellt eine wichtige Voraussetzung dar, die das Experiment überhaupt erst möglich macht. In der Neuverfilmung werden jedoch auch zwei Charaktere ergänzt (*mutation shift*), die zeigen sollen, dass nicht alle Schüler*innen mit Wengers Idee einverstanden sind. Mona beispielsweise übt viel Kritik (vgl. Abb. 11/12/13) an seiner Herangehensweise und wechselt nach Dienstag schlussendlich den Kurs, weil sie keine Uniform tragen möchte. Auch Kevin, der allgemein Unruhe in der Klasse stiftet, und dem Kurs beigetreten ist, weil es mit Wenger hoffentlich „keinen Stress“ gibt (2008a: 00:11:26), ist bei dem Experiment nach dem ersten Tag (Montag) schon nicht mehr dabei, weil er bei den Übungen nicht mitmachen will und wird so von Wenger gebeten, die Klasse zu verlassen.

Um ein Gemeinschaftsgefühl zu erzeugen, lässt Wenger die Schüler*innen nicht die Leitmotive im Sprechchor wiederholen, sondern macht ein paar Lockerungsübungen mit ihnen. Er lässt sie dabei im Gleichschritt auf der Stelle treten, bis sie „zu einer Einheit verschmelzen“ (Gansel 2008a: 00:28:06), um die „Kraft der Gemeinschaft“ (Gansel 2008a: 00:28:08) zu spüren. Ein Stockwerk unter dem Autokratie-Kurs von Herrn Wenger unterrichtet Herr Wieland einen Kurs mit dem Thema Anarchie. Wenger nutzt diesen als Feindbild (*mutation shift Ergänzung*), um die Schüler*innen zu motivieren, noch stärker zu stampfen. Anders als die Kurzgeschichte amplifiziert die Neuverfilmung die Thematik des Konkurrenzdenkens, das Jones beschrieben hat (*modulation shift Amplifikation*). Dafür positioniert Wenger gezielt starke und schwache Schüler*innen nebeneinander, um ihnen zu vermitteln, dass sie sich gegenseitig bei ihren Schwächen unterstützen können. Dabei wird wiederum Wieland und sein Kurs erwähnt, der seine Schüler*innen zu Einzelkämpfer*innen erziehen würde, was Wenger zufolge Konkurrenzdenken und eine Ellbogengesellschaft fördere (vgl. Gansel 2008a: SQ 18).



Abb. 11: Gansel 2008a: 00:30:11



Abb. 12: Gansel 2008a: 00:33:40



Abb. 13: Gansel 2008a: 00:15:04



Abb. 14: Gansel 2008a: 00:16:51

Der Vorschlag, einen Namen für die Bewegung zu bestimmen, kommt in der Neuverfilmung wieder von einem Schüler (Dennis). In der Neuverfilmung wird Karo in dieser Sequenz (vgl. 2008a: SQ 26) bewusst, dass sie Wenger anders behandelt als ihre Mitschüler*innen. Im Unterschied zu allen anderen hat Karo nämlich ein rotes T-Shirt und kein weißes Hemd an. Als die Schüler*innen Vorschläge für den Namen der Bewegung machen, wird Karos Vorschlag

als letzter aufgenommen und erhält auch nur eine Stimme: ihre eigene (vgl. Gansel 2008a: SQ26). Auch Jones lobt in der Kurzgeschichte explizit Schüler*innen, die seinen Regeln folgen und ermahnt jene, die es nicht tun. Hier deutet die Neuverfilmung also schon eine gewisse Ausgrenzung an, weil sich Karo nicht an die Abmachung gehalten hat, ein weißes Hemd zu tragen. Zum Einsatz der roten Farbe haben sich Gansel und sein Team zwar nicht geäußert, aber es wurde vermutlich bewusst rot gewählt, um Karos Widerstandshaltung deutlich zu machen. In der Erstverfilmung hingegen wird Laurie von Mr. Ross nicht direkt anders behandelt, sondern ist vom Sprechchor und der Verteilung der Mitgliedskarten irritiert und entwickelt so Skepsis gegenüber dem Experiment.

Im Gegensatz zur Erstverfilmung wird in der Neuverfilmung durch gemeinschaftliche Abstimmung *Die Welle* der Name der Bewegung. Wenger fordert die Schüler*innen danach auf, ihre Kreativität und Kraft der Welle und der Gemeinschaft zur Verfügung zu stellen. Anstatt ihnen die Ideen vorzugeben, diskutieren sie im Anschluss selbst darüber, was sie für die Welle tun können. Dabei wird auch das Aufsetzen einer MySpace-Seite und das Bedrucken von T-Shirts oder Buttons mit dem Welle-Logo besprochen (vgl. Gansel 2008a: SQ 26). Um die Involviertheit der Schüler*innen noch deutlicher zu machen, wird der Welle-Gruß in der Neuverfilmung ebenfalls nicht von Herrn Wenger, sondern einem Schüler vorgeschlagen. In Sequenz 35 stellt Bomber den Gruß Kevin und Sinan vor (Gansel 2008a: 00:54:56), die ihn später Herrn Wenger in der Klasse zeigen, der ihn daraufhin übernimmt.

Im Gegensatz zur Erstverfilmung arbeitet die Neuverfilmung in den Klassensequenzen ohne Hintergrundmusik, und konzentriert sich stattdessen auf den visuellen Modus des Bildes durch Mimik und Gestik. Monas Unmut ist in Abbildungen 12 und 13 durch ihre Mimik und Körperhaltung klar zu erkennen. Karo aber wirkt zunächst enthusiastisch und konzentriert (vgl. Abb. 12). So wie auch Laurie zum Ende der Klassensequenz am Mittwoch immer mehr Zweifel zu hegen scheint (vgl. Abb. 16), wird auch Karo zunehmend skeptisch (vgl. Abb. 15). Erst als sie von Herrn Wenger gezielt ausgegrenzt wird, fängt sie an, die Zielsetzung des Kurses und die Welle zu hinterfragen. Wengers Kontrollverlust über das Experiment wird in der Neuverfilmung erst nach und nach sichtbar. So wie auch Mr. Ross über die Ruhe in der Klasse überrascht ist, sieht man dies auch Herrn Wenger an (vgl. Abb. 17). In Abbildung 18 aber, zum Ende der Klassensequenz am Mittwoch, wirkt er vergnügt und freut sich über die regen Ideen der Schüler*innen und steht so in starkem Kontrast zu Mr. Ross, der sich schon in der Klassensequenz am Dienstag in seiner Rolle als Anführer zu verlieren scheint. Um den Zuschauer*innen das Gefühl zu geben, mitten in der Klasse zu sein, werden zudem oft Nahaufnahmen der sprechenden Schüler*innen bevorzugt.



Abb. 15: Gansel 2008a: 00:39:14



Abb. 16: Grasshoff 2015/1981: 00:17:00



Abb. 17: Gansel 2008a: 00:27:27



Abb. 18: Gansel 2008a: 00:39:16

5.2.1.3 Die Verselbstständigung der Bewegung

In der Kurzgeschichte beschreibt Jones, dass nicht nur die Schüler*innen, sondern auch das Lehrpersonal von der Bewegung begeistert zu sein scheint. Der Schulleiter beispielsweise begrüßt Jones vor einer Lehrerkonferenz mit dem Welle-Gruß, den Jones erwidert. Am Ende des dritten Tages sind über 200 Schüler*innen an der Bewegung beteiligt und Jones beschreibt, dass die gespielte Rolle des Diktators langsam zu einer echten zu werden scheint. Viele Schüler*innen sind voll und ganz Mitglieder der Welle geworden und mobben sogar andere, die das Experiment nicht ernst genug nehmen. Vor allem erinnert sich Jones an Robert, einen mittelklassigen Schüler, der nie dazu gehört hatte und „lost and invisible“ (Jones 1976:29) gewirkt hatte. Die Bewegung gibt Robert ein Zugehörigkeitsgefühl: er kann bei etwas Bedeutungsvollem mitmachen. Am späten Nachmittag fragt er Jones, ob er sein Bodyguard werden dürfe, weil er Angst habe, ihm könne etwas passieren. Jones kann ihn nicht abweisen und wird von da an auf Schritt und Tritt von Robert gedeckt.

Um die Reichweite der Welle zu verdeutlichen, die Jones in der Kurzgeschichte beschreibt, zeigt die Erstverfilmung in Sequenz 12 (vgl. Grasshoff 2015/1981) Mr. Ross, wie er einen Schulgang hinabgeht, an dem verschiedene Welle-Banner und Schüler*innen zu sehen

sind, die die Welle bewerben (vgl. Abb. 20). Einige Schüler*innen grüßen ihn mit dem Welle-Gruß, den er erwidert. Interessant ist der kontrastive Einsatz von bedrohlicher, dumpfer Hintergrundmusik in den Klassenszenen, die wohl ein Gefühl des Unbehagens bei Sprechchören und Salutationen auslösen soll, und der fröhlichen, hoffnungsvollen Hintergrundmusik, die in dieser Sequenz (12) ab Minute 20:34 eingespielt wird. Sie soll wohl die gemeinsamen Aktivitäten der Schüler*innen für die Welle-Bewegung in ein positives Licht rücken.



Abb. 19: Grasshoff 2015/1981: 00:16:21



Abb. 20: Grasshoff 2015/1981: 00:20:37



Abb. 21: Grasshoff 2015/1981: 00:21:31



Abb. 22: Grasshoff 2015/1981: 00:20:55

Sequenz 12 endet schließlich mit einer Unterhaltung zwischen Robert und Mr. Ross, in der Robert ihm anbietet, sein Bodyguard zu sein (vgl. Abb. 22.), weil er sich das erste Mal in seinem Leben als Teil von etwas Besonderem fühlt. Die Erstverfilmung orientiert sich wieder stark am Wortlaut der Kurzgeschichte und deutet somit an, dass die Welle für Robert mehr ist als nur ein einfacher Unterrichtsversuch. Auch die Passage in der Kurzgeschichte, die das Mobbing von anderen Schüler*innen beschreibt, wird hier aufgegriffen: in Sequenz 13 (vgl. Grasshoff 2015/1981) wird ein Schüler verprügelt (vgl. Abb. 21), weil er den Welle-Gruß und die Leitmotive nicht wiederholen wollte. In Sequenz 9 (vgl. 2015/1981) werden Laurie und David außerdem auf dem Weg zur Schule von einer Person mit dem Welle-Gruß begrüßt (vgl. Abb. 19), der nicht in ihre Klasse geht.



Abb. 23 Gansel 2008a: 00:50:39



Abb. 24: Gansel 2008a: 00:50:24



Abb. 25: Gansel 2008a: 00:54:13

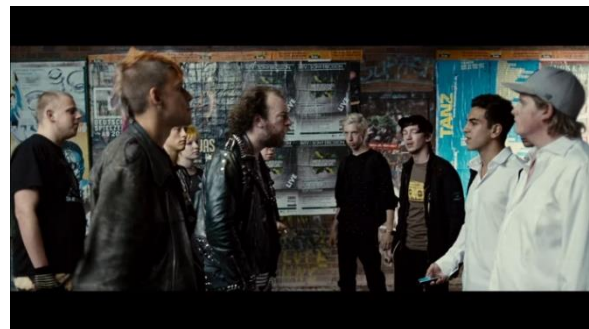


Abb. 26: Gansel 2008a: 00:58:38

In der Neuverfilmung werden diese Sequenzen stark amplifiziert (*modulation shift*) und neue Handlungsstränge hinzugefügt (*mutation shift Ergänzung*). Die Welle-Party in Sequenz 46 (vgl. Gansel 2008a) ist beispielsweise ein stark amplifizierter *modulation shift* der ursprünglichen Welle-Versammlung, die David und Amy in Sequenzen 11 und 14 (vgl. Grasshoff 2015/1981) zwar ansprechen, aber in der Erstverfilmung selbst nicht gezeigt wird. Um die Reichweite der Welle außerhalb der Schule zusätzlich zu betonen, ergänzt die Neuverfilmung Sequenz 30 (vgl. Gansel 2008a) im Skaterpark und Sequenz 34 (vgl. Gansel 2008a) in der Innenstadt. In Sequenz 30 versuchen Bomber und Sinan Kevin zu überreden, wieder bei der Welle mitzumachen, ohne im schulischen Rahmen dabei sein zu müssen. Daraufhin verbietet Kevin Karos kleinem Bruder den Skaterpark zu benutzen, weil „nur Welle-Mitglieder“ (vgl. Gansel 2008a: 00:44:11) dort skaten dürften. Sequenz 34 zeigt Welle-Anhänger*innen, wie sie in der Stadt illegal Aufkleber mit Welle-Logo verteilen (vgl. Abb. 23) und Graffitis und Welle-Logos an Wände, Fußgängerpassagen und Polizeiautos sprayen. Tim klettert sogar auf einen Kirchturm, um das Welle-Logo auf der Abdeckung eines Baugerüsts zu verewigen (vgl. Abb. 25). Die ursprüngliche Mobbingszene wird in der Neuverfilmung als Konflikt zwischen den „Anarchos“ und den Anhänger*innen der Welle in Sequenz 42 (vgl. Gansel 2008a) porträtiert (*modulation shift Amplifikation*). Bei der Graffiti-Sequenz (34) übersprühen die Welle-Anhänger*innen das Zeichen der Anarchos (vgl. Abb. 24), weswegen es zu einer Schlägerei

kommt (vgl. Abb. 26). Die Ausgrenzung von Nicht-Welle-Mitgliedern wird aber auch in Sequenz 37 (vgl. Gansel 2008a) deutlich, in der Karos kleiner Bruder einen Schüler nicht in die Schule lassen will, als er den Welle-Gruß nicht macht. Karos kleiner Bruder hat sich wohl von Kevin beeinflussen lassen und ist *Der Welle* beigetreten, um den Skaterpark benutzen zu können. Die Befürwortung der Schuldirektion, so wie sie auch bei Jones vorkommt, wird in der Neuverfilmung in Sequenz 40 (vgl. Gansel 2008a) dargestellt, als Wenger ein Gespräch mit der Direktorin führt, in dem sie ihm ihre Unterstützung ausspricht.

Gansel zufolge sollten vor allem Sequenzen 34 und 46, also die Graffiti-Sequenz in der Innenstadt und die Welle-Party, die Zuschauer*innen in die Welt der Welle mitnehmen, sie „verführerisch“ wirken lassen. Sie sollten zeigen, dass die Welle Spaß macht (vgl. Gansel 2008b: 00:51:10) und so Verständnis dafür erzeugen, wie die jungen Schüler*innen sich so mitreißen lassen konnten. Beide Sequenzen wurden im Stil eines Musikvideos geschnitten und die Musik ist treibend und dynamisch, um das Publikum mitzunehmen. Außerdem spielen nicht nur die Hintergrundmusik, sondern auch die Musiktitel selbst eine bedeutende Rolle, wie Gansel im Audiokommentar erwähnt (vgl. Gansel 2008b: 01:09:54). *Everything is under control* von Coldcut, in dem Kapitalismuskritik und Gehorsam der Masse thematisiert wird, ist in Sequenz 30 im Skaterpark vermutlich deshalb eingespielt worden, um einerseits zu verdeutlichen, dass die Welle die Kontrolle übernimmt (*Everything is under control*) und kann andererseits aber auch dafür stehen, dass die Bewegung eigentlich außer Kontrolle ist, weil die Welle-Anhänger*innen sich derart vereinnahmen lassen und nicht mehr für sich selbst denken (*We capture your soul, baby! It's under control*). Der Song *Power Control*, der von Heiko Maile für den Soundtrack komponiert und von Ronda Ray und Trevor Jackson performt wurde, untermalt die eigenständige Entwicklung der Bewegung bei den Jugendlichen, indem er über Kontrolle und Gehirnwäsche spricht und fragt: „What do you believe in? What do you stand for?“. Die musikalische Untermalung versucht also subtil die problematische Entwicklung der Bewegung zu verdeutlichen.

5.2.1.4 Der Widerstand

In der Kurzgeschichte findet kein expliziter Widerstand gegen die Bewegung statt. Jones erwähnt aber drei leistungsstarke Schüler*innen, die bei den Haltungs- und Konzentrationsübungen zwar mitmachen, denen aber der Enthusiasmus fehlt, der bei den anderen Schüler*innen klar beobachtet werden kann. Im Endeffekt informieren sie ihre Eltern über die Geschehnisse, woraufhin sich ein Vater auch bei Jones meldet und seine Bedenken

äußert. Es gelingt Jones jedoch, den Vater davon zu überzeugen, dass alles in Ordnung wäre, woraufhin dieser ihm versichert, dass er die anderen Eltern beschwichtigen würde.

Beide Verfilmungen behandeln diesen Handlungsstrang sehr ähnlich bzw. hat sich die Neuverfilmung hier am Handlungsstrang der Erstverfilmung orientiert. Da sich die Sequenzen sehr ähneln, werden die Charaktere aus der Erst- und Neuverfilmung in den nachfolgenden Ausführungen mit einem Schrägstrich getrennt.

So sind Laurie/Karo und David/Marco zentrale Figuren für den Widerstand. Beide sind anfangs von Ross/Wengers Unterricht begeistert. In Sequenz 8 (vgl. Grasshoff 2015/1981) und Sequenz 13 (vgl. Gansel 2008a) berichtet Laurie/Karo enthusiastisch über den Unterricht, dem aber die Mutter skeptisch gegenübersteht. In der Erstverfilmung meint Lauries Mutter: „It sounds too much like brainwashing and mob psychology to me“ (vgl. 2015/1981: 00:15:27). In der Neuverfilmung findet Karos Mutter ähnliche Worte: „Macht durch Disziplin. Karo Süße, ich weiß nicht, so haben wir dich nicht erzogen“ (vgl. 2008a: 00:22:10). Die Betonung, dass ihre Mutter Karo „nicht so erzogen“ hätte, unterstreicht den liberalen und offenen Grundton von Karos Elternhaus.



Abb. 27: Grasshoff 2015/1981: 00:22:08



Abb. 28: Gansel 2008a: 00:44:31



Abb. 29: Gansel 2008a: 01:12:44



Abb. 30: Grasshoff 2015/1981: 00:24:59

Laurie/Karo bemerkt, wie weiter oben erwähnt, am Ende der Klassensequenz am Mittwoch (vgl. Grasshoff 2015/1981: SQ 10 & Gansel 2008a: SQ 26), dass etwas nicht in Ordnung ist. In Gesprächen mit David/Marco (vgl. 2015/1981: SQ 19 & 2008a: SQ 43) und Amy/Lisa (vgl.

2015/1981: SQ 14 & 2008a: SQ 31 und Abb. 27/28) wird ihr vorgeworfen, sie würde sich nur gegen die Welle auflehnen, weil sie sich nicht mehr besonders fühlt. Amy/Lisa ist eine Freundin von Laurie/Karo, die eine unterstützende Funktion für ihre Charakterisierung innehat. Lisas Charakter wird im Gegensatz zu Amy jedoch deutlich hervorgehoben, worauf auch im nächsten Kapitel der Charakterisierung (s. Abschnitt 5.2.2.4) näher eingegangen wird. In der Szene in der Bibliothek der Erstverfilmung weist Amy Laurie explizit darauf hin, dass sie nicht schlecht über die Welle schreiben dürfe. Das führt aber nur dazu, dass Laurie den Artikel erst recht veröffentlicht. In der Neuverfilmung hält Karo das Schreiben des Anti-Welle-Flugblatts vor Marco und Lisa geheim und wird in ihrem Vorhaben, die Welle zu stoppen, von Mona unterstützt. Während Amy/Lisa bis zum Schluss eine Anhänger*in der Welle bleibt, bemerkt David/Marco, dass die Welle ihn verändert hat, als er Laurie/Karo in einem Streitgespräch um die Anti-Welle-Flyer/Artikel verletzt (vgl. Abb. 32 und Abb. 34).



Abb. 31: Grasshoff 2015/1981: 00:29:09



Abb. 32: Grasshoff 2015/1981: 00:27:42

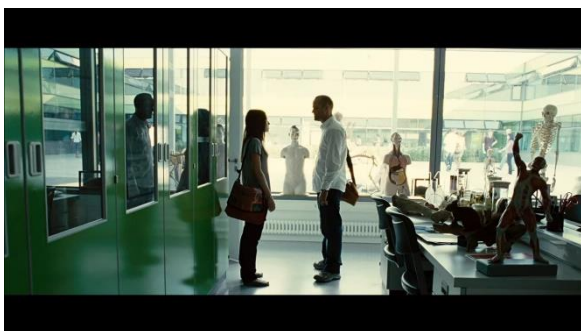
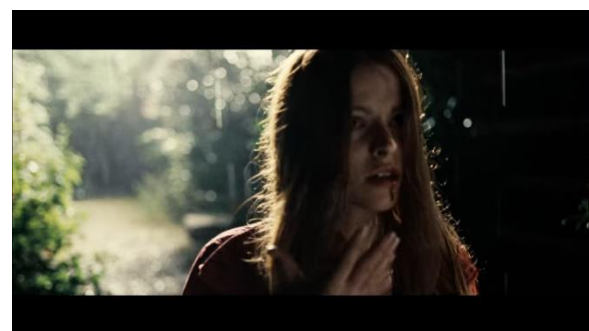


Abb. 33: Gansel 2008a: 00:56:16



Ab. 34: Gansel 2008a: 01:21:38

In der Erstverfilmung sprechen Laurie und David nach dem Streit gemeinsam mit Mr. Ross (vgl. Abb. 31) und bitten ihn, das Experiment zu stoppen, während in der Neuverfilmung Karo und Marco unabhängig voneinander mit Wenger sprechen. Karo sucht dabei bereits das Gespräch mit Wenger (vgl. Abb. 33), als sie beobachtet, wie ihr Bruder Schüler*innen nicht in die Schule lässt (vgl. 2008a: SQ 37), weil sie den Welle-Gruß nicht machen. Wenger will den Versuch jedoch durchziehen und lenkt erst nach dem Gespräch mit Marco ein, der zu ihm

kommt, nachdem er Karo verletzt hat. Die Zweiteilung der Konfliktgespräche mit Herrn Wenger in der Neuverfilmung dient wohl der Darstellung von Wengers Grenzüberschreitung. Ihm wird mit Karo schon im Vorhinein die Möglichkeit gegeben, einzulenken, aber indem er sich zu diesem Zeitpunkt noch dagegen entscheidet, wird deutlich, wie tief Wenger selbst in der Bewegung gefangen ist.

In der Erstverfilmung übernimmt außerdem Mrs. Ross eine kleinere Rolle (*mutation shift Ergänzung*), die Mr. Ross darauf aufmerksam macht, dass er zu weit geht (vgl. 2015/1981: SQ 16). In der Kurzgeschichte wird Jones' Frau zwar nicht erwähnt, jedoch meinte Jones in einem Interview, dass ihn seine Frau unterstützt und auch vor den Folgen gewarnt hatte (vgl. Jones 2008: 00:21:25). Aus diesem Grund wird die Beziehung von Wenger und seiner Frau in der Neuverfilmung auch amplifiziert (*modulation shift*), worauf näher im Unterkapitel Charakterisierung eingegangen wird. In Sequenz 16 (vgl. 2015/1981) und Sequenz 39 (vgl. 2008a) kommt es zwischen Mr. Ross/Wenger und Mrs. Ross/Anke zu einem größeren Streitgespräch.

5.2.1.5 Die Kundgebung

In der Kurzgeschichte offenbart Jones den Schüler*innen den „wahren“ Grund der Bewegung bereits am Donnerstag. *The Third Wave* wäre nicht nur ein Experiment, sondern eine nationale Bewegung. Alles bisherige wäre nur Übung gewesen, landesweit würden Lehrer*innen Jugendliche rekrutieren, die die Gesellschaft durch Disziplin, Gemeinschaft, Stolz und Handlungsfähigkeit verbessern sollen. Um die Ernsthaftigkeit der Lage zu untermauern, lässt er die drei Schüler*innen, die die Bewegung zuvor hinterfragt hatten, aus der Klasse begleiten. Daraufhin verkündet er das Stattfinden einer Kundgebung am Freitag um 12:00, an der nur Mitglieder der Welle-Bewegung teilnehmen dürfen. Er erzählt von einem Third Wave Youth Programm und anderen Jugendbewegungen, die sich ihrer Bewegung anschließen werden. Die Schüler*innen scheinen begeistert. „We can do it!“ (Jones 1976:38) kommt es von einigen. Andere fragen, ob sie weiße T-Shirts tragen sollen, oder ob sie Freunde mitbringen dürfen.

Den Freitagvormittag verbringt Jones damit, das Auditorium für die Kundgebung vorzubereiten. Um dem Anlass mehr Bedeutung zu verleihen, geben sich Freunde von Jones als Journalist*innen und Fotograf*innen aus. Alle Schüler*innen konzentrieren sich auf den Fernseher, den Jones aufgestellt hat. „It was like we were all witness to a birth. The tension and anticipation was beyond belief“ (Jones 1976:41). Bevor die Kundgebung losgeht, lässt er die Schüler*innen das Leitmotiv „Stärke durch Disziplin“ mehrmals wiederholen. Um 12:05

schaltet er den Fernseher ein, aber es erscheint kein Anführer oder eine Anführer*in. Nach langen Minuten des Wartens wandelt sich die Erwartung in Angst und im nächsten Moment ruft ein Schüler: „There isn’t a leader, is there?“ (Jones 1976:44). Die anderen Schüler*innen sind schockiert. Jones schaltet den Fernseher ab und erklärt ihnen daraufhin, wie er sie manipuliert hat und dass es keine nationale Bewegung gibt.

You thought that you were the elect. That you were better than those outside this room. You bargained your freedom for the comfort of discipline and superiority. You chose to accept that group’s will and the big lie over your own conviction. Oh, you think to yourself that you were just going along for the fun. That you could extricate yourself at any moment. But where were you heading? How far would you have gone? Let me show you your future. (Jones 1976:47)

Danach zeigt er ihnen Bildmaterial verschiedener Jugendorganisationen aus dem Dritten Reich (vgl. Abb. 36). Jones beschreibt die nachfolgende Reaktion der Schüler*innen als ein „awakening from a dream and deep sleep“ (Jones 1976:49). Im noch dunklen Raum spricht Jones seine Gewissensbisse aus und entschuldigt sich bei den Schüler*innen. Er versucht die Ereignisse objektiv wiederzugeben und erklärt, dass ihre Handlungen den Handlungen der Bevölkerung im Dritten Reich geähnelt hätten.

We have seen that fascism is not just something those other people did. No. it’s right here. In this room. In our own personal habits and way of life. Scratch the surface and it appears. Something in all of us. If our enactment of the Fascist mentality is complete not one of you will ever admit to being at this final Third Wave rally. Like the Germans, you will have trouble admitting to yourself that you come this far. You can’t admit to being manipulated. Being a follower. To accepting the Third Wave as a way of life. You won’t admit to participating in this madness. You will keep this day and this rally a secret. It’s a secret I shall share with you. (Jones 1976:51ff.)

Nach dieser Erklärung ist das Experiment offiziell beendet. Jones sieht Robert weinen und schluchzen, nimmt ihn in den Arm und bestätigt ihm, dass es vorbei ist.

Die Erstverfilmung ähnelt auch hier dem Handlungsstrang der Kurzgeschichte, aber dramatisiert einige Stellen (*modulation shift Amplifikation*). Mr. Ross kündigt Freitagvormittag eine Kundgebung am Nachmittag an, bei der ein Präsidentschaftskandidat ein landesweites Wave Youth Programm vorstellen würde. Laurie und David lehnen sich dagegen auf und werden kurz darauf aus der Klasse begleitet (vgl. Grasshoff 2015/1981: SQ 21). Die verbliebenden Mitglieder der Welle einigen sich, alle blaue Hemden zur Kundgebung zu tragen. Mr. Ross betont dabei nochmals, dass nur loyale Welle-Mitglieder bei der Kundgebung dabei sein dürfen. Die Kundgebung wird in der Erstverfilmung nicht von Mr. Ross, sondern den Schüler*innen vorbereitet (*modulation shift*). Robert sichert alle Türen, woraufhin Ross vor die Schüler*innen tritt. Sie erwidern seinen Welle-Gruß und wiederholen abermals die Leitmotive

des Versuchs im Sprechchor: „Strength through discipline, strength through community, strength through action“ (Grasshoff 2015/1981: 00:35:34). Auf Anweisung von Mr. Ross schaltet Robert den Fernseher an. Die nachfolgenden Minuten (2015/1981: 00:36:17-00:37:35) werden von unbehaglicher Hintergrundmusik untermalt. Laurie und David versuchen in der Zwischenzeit in das Auditorium zu gelangen, aber alle Türen sind verschlossen. Sie finden einen Weg, sich hineinzuschleichen und bekommen genau den Moment mit, als allgemeines Raunen unter den Schüler*innen einsetzt und ein Schüler „There is no leader, is there?“ (Grasshoff 2015/1981: 00:37:54) ruft.



Abb. 35: Grasshoff 2015/1981: 00:38:05



Abb. 36: Grasshoff 2015/1981: 00:39:11



Abb. 37: Grasshoff 2015/1981: 00:40:59



Abb. 38: Grasshoff 2015/1981: 00:41:51

Anders als in der Kurzgeschichte bejaht Mr. Ross, dass es einen Anführer gibt und zeigt eine Rede von Hitler (vgl. Abb. 35) (*modulation shift Amplifikation*). Erst danach erklärt er, dass es keine nationale Bewegung gibt und zeigt den Schüler*innen ihre „Zukunft“: Bilder von nationalsozialistischen Jugendorganisationen (vgl. Abb. 36). Wie auch in anderen Szenen ähnelt der Monolog von Mr. Ross stark dem Wortlaut der Kurzgeschichte, dramatisiert dabei aber einige Stellen und scheint außerdem die Verantwortung an die Schüler*innen abzugeben. In seiner Kurzgeschichte spricht Jones hingegen von seinen eigenen Gewissensbissen und Gefühlen der Reue (vgl. Jones 1976:50). Dagegen sagt Mr. Ross zum Beispiel: „Yes, you would have all made good Nazis. You would have put on the uniform. Turned your heads. And

allowed your friends and neighbors to be persecuted and destroyed“ (Grasshoff 2015/1981: 00:39:30). Ab Minute 39:30 setzt abermals melancholische Hintergrundmusik ein, die die Traurigkeit der Ereignisse unterstreichen soll. Der Schlussappell, der bei Jones eher eine Erklärung darstellt, scheint in der Erstverfilmung eher eine Aufforderung zu sein:

But if our experiment is succesful, we will all have learned that we are responsible for our own actions. And that you must question what you do, rather than blindly follow a leader. And that for the rest of your lives, you will never allow a groups will to resect your individual rights. (Grasshoff 2015/1981: 00:40:17)

Die Schlusszene endet wie in der Kurzgeschichte mit desorientierten und frustrierten Schüler*innen (vgl. Abb. 37), die das Auditorium verlassen und einem weinenden Robert, der von Ross getröstet wird (vgl. Abb. 38). Die Melodie in der Schlusszene (2015/1981: 00:41:03) wirkt dagegen wieder hoffnungsvoller, sie scheint dem Publikum zu vermitteln, dass es wieder aufatmen kann.

Im Gegensatz zur Erstverfilmung ändert die Neuverfilmung das Ende maßgeblich ab (*modification shift*). In der kurzen Klassensequenz am Freitag (vgl. Gansel 2008a: SQ 51) verurteilt Wenger das Graffiti am Kirchturm, da er es nicht gutheißt, wenn sich Schüler*innen für Vandalismus in Lebensgefahr begeben. Er lässt die Schüler*innen einen Aufsatz über die Erfahrungen schreiben, die sie mit der Welle gemacht haben. Im Anschluss bittet er sie aber doch um Unterstützung beim Wasserballspiel (vgl. 2008a: SQ 52). Das Wasserballspiel stellt einen *modulation shift* dar, der in der Neuverfilmung die Geschehnisse der eigentlichen Kundgebung amplifiziert. So wie auch in der Erstverfilmung nur Welle-Mitglieder bei der Kundgebung dabei sein dürfen, wird auch die Schwimmhalle von Welle-Mitgliedern überwacht und nur Sympathisanten Zutritt gewährt. Kevin und Bomber verteilen weiße Hemden, wer keines trägt, darf nicht zum Wasserballspiel.



Abb. 39: Gansel 2008a: 01:16:22



Abb. 40: Gansel 2008a: 01:26:07

Karo und Mona wollen in die Schwimmhalle, um die Anti-Welle-Flyer zu verteilen, werden aber von Bomber aufgehalten (vgl. Abb. 39). Das Wasserballspiel eskaliert, als sich Sinan im Wasser von einem gegnerischen Spieler provozieren lässt und handgreiflich wird. Die Flyer und der Tumult im Wasser lösen eine Schlägerei im Publikum aus. Wenger erhält am Abend einen Anruf von der Direktorin, in dem sie Wenger vermutlich für die Geschehnisse kritisiert. Er bittet sie daraufhin, ihm noch ein wenig Zeit zu schenken (vgl. 2008a: SQ 56). Wenger schickt den Welle-Anhänger*innen daraufhin eine SMS, die sie am nächsten Tag (Samstag) um 12:00 in die Schulaula bestellt und betont, wie auch in der Kurzgeschichte und Erstverfilmung, dass sie nur an Sympathisanten weitergeschickt werden soll.

Zu Beginn der Aula-Sequenz (vgl. Gansel 2008a: SQ 58/59) kümmern sich Tim und Bomber darum, dass die Türen verriegelt werden. Wenger tritt vor die Schüler*innen mit dem Welle-Gruß, mit dem sie ihn anschließend in Stille zurückgrüßen (vgl. Abb. 40). Anders als die Erstverfilmung spielt die Neuverfilmung in der gesamten Szene keine Hintergrundmusik ein. Anstatt eines Fernsehers und einem nationalen Anführer, liest Wenger die Aufsätze der Schüler*innen vor. Er sei von ihren Eindrücken begeistert, und wolle die Welle nicht einfach so enden lassen. Als Marco sich dagegen wehrt, wird er von Wenger zum Schweigen gebracht. Danach hält er eine Rede über Probleme, mit denen Deutschland konfrontiert wäre, wie die Einkommensschere oder der Klimawandel. Dabei macht er die „Reichen“ für diese Misere verantwortlich und erntet Applaus seitens der Welle-Anhänger*innen. Marco unterbricht ihn abermals:

Marco:	Merkt ihr denn nicht, was er vorhat? Der will euch alle manipulieren.
Dennis:	Marco, jetzt ist gut. Setz dich hin.
Wenger:	Du wirst mich nicht daran hindern, dass ich hier die Wahrheit sage, Marco.
Marco:	Die Welle ist das eigentliche Problem.
Wenger:	Nein. Die Welle ist der einzige Weg, dieser Entwicklung entgegenzutreten. Denn gemeinsam können wir alles schaffen (Applaus). Wir haben hier heute die Möglichkeit, Geschichte zu schreiben (Applaus). Deine Freundin hat dich gegen uns aufgehetzt. Das ist dein Problem.
Marco:	Das ist nicht wahr.
Lisa:	Natürlich ist das wahr. Sie hat dich doch mit ihrem Scheiß komplett infiziert.
Wenger:	Du wirst uns nicht aufhalten. Von hier aus wird die Welle ganz Deutschland überrollen (Applaus). Und wer sich uns in den Weg stellt, der wird von der Welle platt gemacht (Applaus). Bringt mir den Verräter nach vorne! (Gansel 2008a: 1:28:20-1:29:17)

Die Schüler*innen bringen daraufhin Marco mit Gewalt auf die Bühne. Wenger fragt zuerst alle Schüler*innen, was sie mit ihm machen sollen, dann aber explizit Bomber (vgl. Abb. 41).

Wenger: Bomber, sag du! Na los, sag! Du hast ihn doch auch hier hochgebracht.
 Bomber: Ja klar, weil Sie's gesagt haben.
 Wenger: Ja, weil ich es gesagt habe, ja? Und würdest du ihn auch töten, wenn ich es dir sage? Wir können ihn ja auch erhängen oder enthaupten. Oder vielleicht foltern wir ihn, dass er sich zu unseren Regeln bekennt. So was macht man nämlich in einer Diktatur. (Gansel 2008a: 1:29:50-1:30:20)



Abb. 41 Gansel 2008a: 01:29:51



Abb. 42: Gansel 2008a: 01:32:29



Abb. 43: Gansel 2008a: 01:33:08



Abb. 44: Gansel 2008a: 01:33:13

Danach fragt er die Schüler*innen, ob sie sich noch an die ursprüngliche Frage am Anfang der Woche erinnern könnten: Ob eine Diktatur in Deutschland noch möglich wäre. Ähnlich zur Schlussfolgerung von Jones (vgl. 1976:51ff.) hält er einen Vortrag über Faschismus und dem Ausgrenzen von anderen. Er entschuldigt sich explizit bei den Schüler*innen und meint, dass er zu weit gegangen wäre. Dennis versucht zu argumentieren (Gansel 2008a: 01:31:33), dass man Fehler korrigieren könnte, aber Wenger verneint und schickt die Schüler*innen nachhause, um über die Geschehnisse nachzudenken. Im Audiokommentar erwähnt Gansel, dass Jones ihm erzählt habe, dass auch bei seinem Experiment einige Schüler*innen versucht hätten, die Bewegung zu retten (vgl. Gansel 2008b: 01:31:47). Aus diesem Grund ist dieses Element wohl in der Neuverfilmung aufgenommen worden.

Als alle den Raum verlassen wollen, zieht Tim auf einmal eine Waffe (vgl. Gansel 2008a: SQ 60 und Abb. 42), bedroht erst Herrn Wenger und gibt dann einen Schuss ab, der Bomber an der Schulter trifft. Der Schrecken über die Ereignisse steht Wenger und den Schüler*innen ins Gesicht geschrieben (vgl. Abb. 43 und 44). Wenger versucht ihn zu

beruhigen und scheint erfolgreich, da Tim zunächst die Waffe senkt. Aber als sich Wenger kurz zu Bomber umdreht, tötet sich Tim mit einem Kopfschuss. Wie bereits in Kapitel 4 (s. Abschnitt 4.3.4) ausgeführt, haben sich Gansel und sein Team für ein schockierendes Ende entschieden, um eine klare Haltung einzunehmen und eine Diskussion anzuregen (vgl. Becker 2008: 01:33:28). Das Zeigen von Konzentrationslagern oder Bildern aus dem Dritten Reich hätte im deutschen Raum nie so einen starken Eindruck hinterlassen können, wie das Ende der Neuverfilmung (vgl. Thorwarth 2008b: 01:32:13).



Abb. 45: Gansel 2008a: 01:34:45



Abb. 46: Gansel 2008a: 01:34:50



Abb. 47: Gansel 2008a: 01:37:09



Abb. 48: Gansel 2008a: 01:35:15

Die Schlusssequenz (vgl. Gansel 2008a: SQ 61) zeigt, wie Wenger von der Polizei abgeführt wird (vgl. Abb. 45), die desorientierten Schüler*innen, die von Freund*innen und Familie getröstet werden, und wie Bomber verletzt in einen Krankenwagen transportiert wird (vgl. Abb. 46). Um die Dramatik der Ereignisse zu verstärken, zeigt der Film die Schlusssequenz in Zeitlupe, begleitet von einer melancholisch-tragischen Hintergrundmusik. Dabei wechselt das Bild zwischen Nahaufnahmen von Wengers Gesicht und Aufnahmen von Marco, der traumatisierten Lisa, Karo und ihren Eltern, Mona und der verzweifelten Mutter von Tim. Besonders in Ankes Blick scheinen nicht nur Schock, sondern auch Mitleid und Trauer zu stecken (vgl. Abb. 47). Die Neuverfilmung endet schließlich mit einer Nahaufnahme von Wengers Gesicht, in dem Schock, Verzweiflung und die Erkenntnis über seine Tat geschrieben stehen (vgl. Abb. 48). Zu diesem Blick von Wenger am Ende der Sequenz und ob er eine tiefere

Bedeutung hat, haben sich Gansel und sein Team nicht geäußert. Jürgen Vogel, der Herrn Wenger in der Neuverfilmung verkörpert, meinte, dass er diesen Blick nur ungern erklären oder interpretieren wolle. Er findet, dass sich die Zuschauer*innen selbst Gedanken darüber machen sollten (vgl. Vogel 2008: 01:36:59). Im Abspann wird außerdem das Lied *Was dich so verändert hat* von Jan Plewka eingespielt, eine Ballade mit einer melancholischen Note. Der Text scheint die Gedanken aller am Experiment beteiligten und vor allem Ankes Gefühle gegenüber Wenger widerzuspiegeln: „Zu viele Fragen reiben mich auf, zu viele Fragen und ich komm einfach nicht drauf ... was dich so verändert hat ...“. Das Lied wurde extra für die Zwecke dieser Verfilmung an Plewka in Auftrag gegeben und Gansel meint, es hätte die Zuschauer*innen „abgeholt“, da bei Kinovorstellungen viele Leute auch noch während des Abspanns sitzen geblieben wären, um den Film auf sich wirken zu lassen (vgl. Gansel 2008b: 01:38:08).

5.2.2 Charakterisierung

Shifts in der Charakterisierung haben starke Auswirkungen auf die Handlungsstruktur, wie in der bisherigen Analyse bereits klar geworden sein sollte. Besonders in der Neuverfilmung trägt die Amplifikation und Ergänzung der Charaktere dazu bei, die Geschichte und Handlungsstränge der Erstverfilmung realitätsnah in ein deutsches Setting zu übertragen. Nachfolgend sollen die verschiedenen Shifts in der Figurenschreibung der Charaktere und die Beweggründe, die hinter diesen Shifts stehen, näher betrachtet werden.

5.2.2.1 Mr. Ross/Herr Wenger

In der Kurzgeschichte beschreibt sich Jones als offenen Lehrer, der immer Neues ausprobiert und eine liberale Lernkultur fördert. Diese Offenheit wird in der Erstverfilmung zwar gezeigt, in der Neuverfilmung aber stärker hervorgehoben (*modulation shift Amplifikation*). In der Erstverfilmung zeigt sich diese Offenheit vor allem in der ersten Klassensequenz, als Ross den Schüler*innen einen Vortrag über Disziplin hält und sich selbst nicht wirklich ernst zu nehmen scheint (vgl. Grasshoff 2015/1981 00:05:21 & 00:06:15). Die Atmosphäre wirkt locker, die Schüler*innen entspannt. Die zunächst schlechte Haltung der Schüler*innen und ihre veränderte Sitzposition nach den Haltungsübungen sollen ebenfalls die Gelassenheit von Mr. Ross' Persönlichkeit vor dem Experiment hervorheben.

Im Gegensatz dazu wird die Offen- und Lockerheit von Herrn Wenger in der Neuverfilmung noch stärker betont. Am Anfang des Films fährt er mit einem älteren Automodell mit Rock'n'Roll Musik im Hintergrund in die Schule (vgl. Gansel 2008a: SQ 1), scheint sehr offen in seiner Beziehung zu seiner Frau zu sein (vgl. 2008a: SQ 1/6/13) und erklärt der Schulleiter*in, wie oft er in seiner Studienzeit bei Demonstrationen dabei gewesen ist und sogar Häuser besetzt hatte. Aus diesem Grund hätte er auch lieber die Projektwoche zu Anarchie statt Autokratie geleitet. Er lebt auf einem Hausboot und scheint auch mit den Schüler*innen ein sehr gutes Verhältnis zu haben, da sie ihn mit seinem Vornamen ansprechen dürfen (vgl. 2008a: SQ 7). Wie schon in Kapitel 4 (s. Abschnitt 4.3.2) erwähnt wurde, haben sich Gansel und sein Team die Frage gestellt, wie das Experimentabgelaufen wäre, hätte es ein Lehrer in Deutschland durchgeführt. Durch den sozio-historischen Hintergrund des deutschen Raumes (vgl. Abschnitt 4.3.3) wäre eine Lehrerfigur nötig gewesen, die die Schüler*innen bewundern und der sie auch folgen würden. Vogel wäre von Anfang an vom Drehbuch fasziniert gewesen und da Gansel bereits *Das Phantom* mit ihm gedreht und nur gute Erfahrungen mit ihm hatte, wurde er auch für diese Rolle ausgewählt (vgl. filmportal b). Die Rolle des Lehrers in der Neuverfilmung wäre außerdem explizit für Jürgen Vogel geschrieben worden und auch die Persönlichkeit von Ron Jones, dem Originallehrer, wäre in die Figurenschreibung ebenfalls integriert (vgl. Gansel 2008b: 00:10:36). Vogel selbst hätte sich für die Rolle von seinem damaligen Lehrer inspirieren lassen, einem relativ jungen, aber autoritären Lehrer, der sich von seinen Schüler*innen trotzdem duzen ließ. Er beschreibt, dass dieser Lehrer sie immer in Diskussionen verwickelt hätte und die eigene Meinungsfindung besonders hervorhob (vgl. Vogel 2008: 00:19:19). Diese Unterrichtsstruktur findet sich deshalb auch in der Verfilmung wieder.

Ein weiterer Punkt, der angesprochen werden sollte, ist die Beziehung zwischen Mr. Ross/Herrn Wenger und seiner Frau (*mutation shift Ergänzung*). Dieser Handlungsstrang findet sich, wie weiter oben bereits erwähnt, in der Kurzgeschichte selbst zwar nicht wieder, bei einigen Interviews und auch beim Making-Of der Neuverfilmung erklärt Jones aber, dass seine Frau in der Woche des Experiments für ihn eine zentrale Rolle gespielt hätte, da sie ihn vor den Konsequenzen gewarnt hatte (vgl. Jones 2008: 00:21:27). Die Erstverfilmung deutet diese Dynamik zwar an, führt sie aber nicht weiter aus. Einzig und allein der Streit in Sequenz 16 (vgl. Grasshoff 2015/1981) trägt dazu bei, die Beziehung zwischen den beiden darzustellen.

Im Gegensatz dazu trägt Wengers Ehefrau Anke dazu bei, seine Charakterisierung zu unterstützen (*modulation shift Amplifikation*). Durch ihre Interaktionen wird Wengers liberale Einstellung klar hervorgehoben, beispielsweise in Sequenz 1 oder 13 (vgl. 2008a). Durch diese Intimität bekommt die Streitszene in Sequenz 53 (vgl. 2008a: 01:19:31) eine starke

Eigendynamik, die das Abkommen Wengers auf einen falschen Weg noch stärker untermauert und seine Entwicklung von einem offenen Lehrer hin zu einem vermeintlichen Diktator beschreibt. In Sequenz 53 wirft Wenger Anke vor, dass sie und seine Kolleg*innen ihn unterschätzen würden, weil er das Abitur lediglich über den zweiten Bildungsweg gemacht hätte. Gansel zufolge wäre die Zeichnung dieses Minderwertigkeitskomplexes zentral gewesen, um verständlich zu machen, was Wenger als Figur zu solchen Extremen treibt (vgl. Gansel 2008b: 01:20:00). Das Bonusmaterial der DVD beinhaltet außerdem einige *Deleted Scenes*, die Wengers Entwicklung noch stärker hervorgehoben hätten. In einer Szene (Gansel 2008c: 00:06:09-00:06:38), die zu Anfang des Films eingefügt worden wäre, kündigt Anke an, schwimmen gehen zu wollen. Wenger sieht sich gerade ein Wasserballspiel an und schließt sich Anke an, und verschiebt die noch ausstehenden Unterrichtsvorbereitungen auf später. Im Film ist diese Vorbereitung dann in Sequenz 6 (vgl. Gansel 2008a) zu sehen. Obwohl er anfangs diese Vorbereitungen noch aufschiebt, lehnt er in einer weiteren geschnittenen Szene ein Treffen mit Freunden ab (Gansel 2008c: 00:07:14-00:07:46), um sich auf den Unterricht vorzubereiten. Im Gegensatz zur vorherigen Szene wirkt er hier nicht mehr so leichtfüßig, sondern konzentriert und ernst. Diese geschnittene Szene hätte die Faszination von Wenger und seinen Kontrollverlust noch stärker untermalt.

Eine andere geschnittene Szene (Gansel 2008c: 00:10:52-00:13:50) zum Ende des Filmes zeigt sehr klar, dass sich Wenger in der Rolle des Diktators zu verlieren scheint. In Sequenzen 44 und 45 (vgl. 2008a) ist Tim zusammen mit Wenger und Anke zu Abend, nachdem Tim Wenger um die Erlaubnis gebeten hat, Wengers Leibwächter zu sein. Wenger lehnt das zwar ab, ladet ihn aber trotzdem zum Abendessen ein, da Tim äußert, dass er zuhause sowieso nicht erwünscht wäre. Nachdem Tim geht, folgt die geschnittene Szene, in der Anke ihre Sorgen über Tims Bewunderung Wenger gegenüber ausdrückt. Daraufhin wird eine Sexszene zwischen den beiden gezeigt, in der Wenger Anke auffordert, ihm zu sagen, dass sie ihn auch bewundert, so wie es Tim oder andere Schüler*innen täten. Um zu verdeutlichen, dass er es wirklich ernst meint, wechselt das Bild von Ankes Gesicht zu Ankes Handgelenk, das Wenger wirklich erst loslässt, als sie ihm die Worte sagt, die er hören will (vgl. Gansel 2008c: 00:11:45-00:12:14).

5.2.2.2 Laurie/Karo und David/Marco

Die Beziehung von Laurie/Karo und David/Marco kommt in der Kurzgeschichte, wie weiter oben bereits besprochen, nicht vor. Sie stellt also einerseits einen *mutation shift* von der Kurzgeschichte zur Erstverfilmung dar, andererseits auch einen *modulation shift* für die Neuverfilmung, da die Charaktere und ihre Beziehung stark hervorgehoben werden. Laurie und David scheinen in ihrer Beziehung keine Probleme zu haben, bis die Welle David verändert. Im Gegensatz dazu scheint Karos und Marcos Beziehung schon vor den Ereignissen der Welle einigen Problemen gegenüberzustehen, da sich die Zukunftswünsche der beiden unterscheiden. Karo möchte nach dem Abitur ein Auslandsjahr in Spanien machen, während Marco kein wirkliches Ziel hat und sich ein Jahr in Spanien nicht vorstellen kann, was auch in einem Gespräch mit Lisa im Café deutlich wird (vgl. Gansel 2008a: SQ 28). Die *Deleted Scenes* und *Extended Scenes* enthalten zudem zwei Sequenzen, in denen diese Problematik hervorgehoben wird. In einer Szene (Gansel 2008c: 00:03:22-00:04:41) sitzen Lisa und Karo im Café in der Innenstadt. Karo äußert Lisa gegenüber, dass sie nicht sicher wäre, ob die Beziehung mit Marco „für ewig ist“ (Gansel 2008c: 00:04:16). Auch in der ungekürzten Fassung von Sequenz 28 (vgl. Gansel 2008d: 00:05:10-00:06:36) offenbart Marco Lisa, dass er sich nicht sicher ist, ob Karo ihn genauso liebt wie er sie.

Die Zielstrebigkeit und Durchsetzungsfähigkeit, die auch Laurie in der Erstverfilmung charakterisiert, werden bei Karo wiederum amplifiziert. In ihrem Gespräch mit Marco in Sequenz 14 (vgl. 2008a) ist sie sehr bestimmt, was ihren Wunsch nach einem Auslandsjahr in Spanien angeht. Sie widerspricht ihrer Mutter einerseits, wenn es um die liberale Erziehung ihres Bruders geht (vgl. Gansel 2008a: 00:22:00) und andererseits, als ihre Mutter ihr weißes Hemd kritisiert (vgl. 2008a: 00:34:05 und Abb. 50). Selbst als ihr von Marco und Lisa vorgeworfen wird (vgl. Gansel 2008a: Sequenz 31/54), wie auch Laurie von Amy und David (vgl. Grasshoff 2015/1981: Sequenz 11/14), dass sie nur aus Trotz und Selbstzentriertheit nicht bei der Welle mitmachen wolle, bleibt sie stur und setzt sich für das ein, woran sie glaubt. Da Karo sich im Grunde aus Eitelkeit dazu entscheidet, nicht bei der Welle mitzumachen, hätten Gansel und Thorwarth Mona als Kontrast ergänzt. Mona sollte eine Figur sein, die grundsätzlich alles kritisiert, aber weniger aus Überzeugung, sondern durch den Einfluss ihrer Eltern. Karo schwimmt zwar zuerst mit, macht sich dann aber ein eigenes Bild von der Bewegung und steht für ihre Werte ein (vgl. Thorwarth 2008b: 00:15:30). Mona unterstützt später Karo beim Widerstand gegen die Welle (vgl. Gansel 2008a: SQ 41/52). Gansel selbst

meinte auch, dass oft eine Sophie Scholl-Figur⁶² gezeichnet werde, die sofort alles von Anfang an durchschaut. Aber im wahren Leben wäre das nicht so einfach, man wäre oft dem Druck ausgesetzt, anderen zu gefallen und akzeptiert zu werden (vgl. Gansel 2008b: 00:16:20). Um diese Problematik zu betonen, wurde Monas Charakter Karos gegenübergestellt.

So wie David scheint sich Marco anders als Laurie oder Karo in der Gruppendynamik der Welle zu verlieren. Im Gegensatz zu David wird den Zuschauer*innen aber erklärt, warum Marco so viel Gefallen an der Welle findet. Einerseits unterscheiden sich Marcos und Karos sozialer Hintergrund gänzlich. Während Karo wohlbehütet in einem Einfamilienhaus mit verständnisvollen und offenen Eltern aufwächst, stammt Marco aus einer sozial schwächeren Familie, in der ihm nicht viel Aufmerksamkeit entgegengebracht wird. Er verbringt viel Zeit bei Karo, was in Sequenz 2 (vgl. Gansel 2008a) sogar Karos kleiner Bruder anspricht: „Hast du kein eigenes Zuhause?“ (vgl. Gansel 2008a: 00:21:02).



Abb. 49: Gansel 2008a: 00:22:55



Abb. 50: Gansel 2008a: 00:34:54

In Sequenz 13 (vgl. 2008a) unterhält er sich mit Karos Vater über sein Training in der Wasserballmannschaft (vgl. Abb. 49) und spricht ihn sogar mit Vornamen an. In der darauffolgenden Sequenz (vgl. 2008a: SQ 15) beobachtet Marco seine Mutter mit einem Geliebten, packt danach traurig und wütend zugleich seine Sachen und verschwindet aus der Wohnung. Auch in einigen Gesprächen mit Karo merkt er an, dass er ihre Eltern „cool“ (Gansel 2008a: 00:24:08) findet, ihm eine Familie fehlt und die Welle ihm deswegen so viel bedeutet (2008a: 01:01:54). In den *Deleted Scenes* gibt es zudem eine Szene (Gansel 2008c: 00:09:11-00:10:07), in der Marco verweigert einen Club zu betreten, weil er dort seinen Vater entdeckt und „keinen Bock hat“ (vgl. 2008e: 00:09:35) ihn zu treffen. Bei der Gestaltung von Marcos Mutter hätten sich Gansel und sein Team abermals gefragt, ob die Figurenzeichnung

⁶² Damit beziehen sich Gansel und Thorwarth auf die Widerstandskämpferin gegen den Nationalsozialismus, Sophie Scholl. Da auch sie bei den Aktivitäten der „Weißen Rose“ Flugschriften verteilt hatte, haben sich die Drehbuchautoren wohl für diesen Vergleich entschieden.

nachvollziehbar wäre. Wieder hat der Blick ins wahre Leben diesen Prozess beeinflusst, da Gansel selbst einen Mitschüler hatte, der ähnlich wie Marco mit einer Mutter zu kämpfen hatte, die ein Alkoholproblem hat (vgl. Gansel 2008b: 00:23:41).

5.2.2.3 Robert/Tim

Robert wird in der Kurzgeschichte von Jones als Außenseiter erwähnt, als mitteklassiger Schüler, der nie dazu gehört hatte. Die Welle gibt Robert ein Zugehörigkeitsgefühl und lässt ihn Teil von etwas Bedeutungsvollem sein.

In der Erstverfilmung wird Roberts Charakter und seine Außenseiterdasein besonders stark hervorgehoben (*modulation shift Amplifikation*). Beispielsweise in Sequenz 2 und 7 (vgl. Grasshoff 2015/1981), in der er von den Schüler*innen ausgegrenzt und gehänselt wird (vgl. Abb. 51). Seine Begeisterung an der neuen Unterrichtsstruktur von Mr. Ross ist beispielsweise in Sequenzen 7, 10 und 12 (vgl. Grasshoff 2015/1981) ersichtlich. In der Erstverfilmung wird er meist als Vorzeigeschüler aufgefordert, die Übungen von Mr. Ross vorzumachen (vgl. Abb. 53). So wie auch in der Kurzgeschichte markiert das Angebot von Robert, Mr. Ross' Bodyguard sein zu wollen, eine Grenzüberschreitung seitens des Schülers sowie auch von Mr. Ross. Er ist auch derjenige, der Laurie zur Feindin der Welle erklärt (vgl. 2015/1981: SQ 17) und bei der Kundgebung in der Aula für Mr. Ross hinter ihm Wache steht (vgl. 2015/1981: SQ 23).



Abb. 51: Grasshoff 2015/1981: 00:04:44



Abb. 52: Gansel 2008: 00:40:01



Abb. 53: Grasshoff 2015/1981: 00:09:55



Abb. 54: Gansel 2008a: 00:28:11

In der Neuverfilmung wird dieser Charakter stark dramatisiert (*modification shift*). Wie auch in der Kurzgeschichte und Erstverfilmung ist Tim der Außenseiter der Klasse und wird von seinen Mitschüler*innen gemobbt (vgl. Gansel 2008a: SQ 5/27 und Abb. 52). Zusätzlich dazu scheint er auch zuhause keinen Anschluss zu finden, obwohl er sich in einer weniger prekären Lage als beispielsweise Marco befindet und eher wohlbehütet aufgewachsen ist. Bereits in den Klassenszenen merkt man, dass Tim viel enthusiastischer ist als andere Schüler*innen (vgl. Abb. 54). In der Sequenz, in der Wenger die Schüler*innen im Gleichschritt marschieren lässt, macht er seinen Sitznachbarn vor ihm aufmerksam, dass er „völlig aus dem Rhythmus ist“ (Gansel 2008a: 00:28:26). Nach der Stunde in Sequenz 18 (vgl. 2008a) bedankt er sich bei Herrn Wenger für den Unterricht, der ihm richtig Spaß gemacht hätte und verabschiedet sich bei dem Lehrer mit den Worten „Jawohl, Herr Wenger“ (Gansel 2008a: 00:23:24).

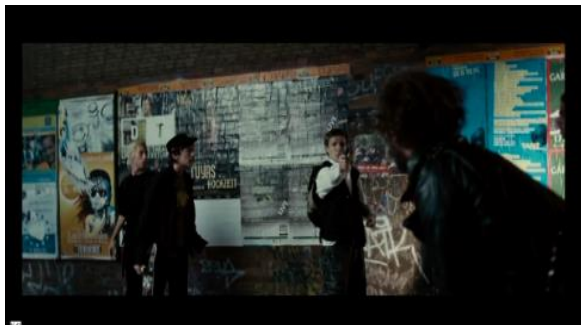


Abb. 55: Gansel 2008a: 00:35:26



Abb. 56: Gansel 2008a: 00:46:44



Abb. 57: Gansel 2008a: 00:35:38



Abb. 58: Gansel 2008a: 00:56:55

Nachdem die Schüler*innen beschließen, ein weißes Hemd als Uniform zu tragen, verbrennt Tim alle seine Markenklamotten (vgl. 2008a: SQ 24). Er fotografiert zuhause eine Waffe, vermutlich die seines Vaters, und lädt das Foto auf der Website der Welle-Bewegung hoch (vgl. Abb. 58). Diese Handlungen und vor allem seine Mimik in Abbildung 57 deuten an, dass Tim sich bereits ab hier in eine gefährliche Richtung bewegt. Die Welle scheint Tim das zu geben, was er schon immer gesucht hat: Akzeptanz. Schon in der ersten Partysequenz (vgl. Gansel

2008a: SQ 5), in der Kevin und seine Gang Gras von ihm kaufen wollen, bezeichnet er sie als seine „Homies“ (vgl. 2008a: 00:09:45) und verlangt kein Geld, worauf Kevin, Bomber und Sinan mit Spott reagieren. Als ihn aber Welle-Mitglieder vor den Anarchos verteidigen und ihm Sinan daraufhin seine Nummer gibt (vgl. 2008a: SQ 27), scheint Tim nun zu ihrer Gruppe zu gehören. Bis zu diesem Zeitpunkt nennen sie ihn bei seinem Nachnamen, Stoltefuß, wechseln nach dieser Sequenz (27) aber zu seinem Vornamen. Bei der Graffiti-Aktion versucht Tim seinen Mut und seine Loyalität für die Welle zu beweisen, indem er auf den Kirchturm klettert und das Welle-Logo auf der Abdeckung verewigt (vgl. Gansel 2008a: SQ 34).

Die Grenzüberschreitung von Tim wird in der Neuverfilmung stark dramatisiert, jedoch nicht nur durch das Angebot des Sicherheitsschutzes für Herrn Wenger, sondern auch schon in der Schlägereisequenz zwischen den Anarchos und Welle-Anhänger*innen. Dort zieht er eine Waffe (vgl. Abb. 55) als die Situation zu eskalieren droht und winkt die schockierten Reaktionen von Bomber und Sinan mit der Aussage ab, dass es ja „nur eine Gaspistole“ wäre (vgl. Gansel 2008a: 00:59:38). Er fragt Herrn Wenger nicht in der Schule, ob er sein Leibwächter sein darf, sondern fängt ihn abends zuhause ab (vgl. Abb. 56). Wie weiter oben erwähnt lehnt Wenger klar ab, lädt ihn aber zum Abendessen ein, da Tim zuvor erzählt, dass er zuhause nicht erwünscht ist (vgl. Gansel 2008a: SQ 44). Als ihn Wenger bittet zu gehen, weil er und Anke noch persönliche Dinge besprechen müssten, versteht Tim vorerst nicht, dass er wirklich gehen soll. Schlussendlich schmeißt ihn Wenger raus. In der gleichen *Deleted Scene* (Gansel 2008c: 00:10:52-00:13:50), in der Wenger und Anke im Haus Sex haben, sieht man, wie Tim vor Wengers Haus Holz hackt, was die Grenzüberschreitung seitens Tim noch stärker unterstrichen hätte. Im eigentlichen Film findet ihn Wenger schlafend neben dem Briefkasten vor, da er anscheinend die Nacht dort verbracht hat (vgl. 2008a: SQ48).

In Sequenz 51 (vgl. 2008a) folgt Tim Herrn Wenger durch den Korridor in die Schulklasse als sein Leibwächter, wobei sich seine Haltung und Präsenz im Vergleich zum Anfang der Neuverfilmung drastisch verändert haben. Sein Gang ist aufrecht und sein Blick starr und konzentriert. Er ist auch der Schüler, der Herrn Wenger den Urheber des Graffitis am Kirchturm verraten will (vgl. 2008a: SQ 51). Er übernimmt also die Rolle des Spitzels, die in der Kurzgeschichte und Erstverfilmung durch die Mitgliedskarten mit dem roten X festgelegt wurden, ohne dass er dazu aufgefordert gewesen wäre. Wie auch in der Kurzgeschichte und Erstverfilmung steht er in der Schlussequenz hinter Wenger auf der Bühne, wird aber in der Neuverfilmung viel stärker als Anführer von Wengers „Sicherheitsdienst“ porträtiert, da er derjenige ist, der Bomber auffordert, die Türen zu schließen (vgl. Gansel 2008a: 01:25:36). Wie sehr sich Tim in der Bewegung der Welle wiedergefunden hat, wird verständlich, als er

verzweifelt meint: „Die Welle ... das war mein Leben“ (vgl. 2008a: 01:33:21). Er kann nicht fassen, dass es vorbei ist. Aus dieser Verzweiflung heraus begeht er schließlich Selbstmord. Dieses Ende ist weit dramatischer als in der Kurzgeschichte und Erstverfilmung, in der Robert weint und dann von Jones/Mr. Ross getröstet wird. Auf der Bonus DVD ist zwar auch ein alternatives Ende zu finden, bei dem Tim und Wenger beide von der Polizei abgeführt werden. Das Team hätte aber nicht vorgehabt, es zu benutzen und ist auch froh, dass das dramatische Ende beibehalten wurde (vgl. Becker 2008: 01:33:28), aus Gründen, die in Kapitel 4 (s. Abschnitt 4.3.4) bereits erläutert wurden.

5.2.2.4 Amy/Lisa

Amy/Lisa ist sowohl in der Erst- als auch der Neuverfilmung ein Charakter, der eine unterstützende Funktion für Davids/Marcos Charakter innehat. In der Erstverfilmung kommt Amy nur in wenigen Sequenzen vor, dabei ist die Szene in der Bibliothek eine Schlüsselsequenz (vgl. Grasshoff 2015/1981: SQ 14), in der Amy Laurie davon abrät, den Welle-Artikel zu veröffentlichen. Amy ist wie David von der Bewegung begeistert und ist auch die Person, die das Tragen von blauen Hemden bei der Kundgebung vorschlägt. Vor allem in der Erstverfilmung scheint Amy stellvertretend die Haltung aller Welle-Anhänger*innen zu verkörpern.



Abb. 59: Gansel 2008a: 01:35:02



Abb. 60: Gansel 2008a: 01:36:39

In der Neuverfilmung wird Lisas Charakter ein wenig amplifiziert (*modulation shift*). Lisa hegt viel Selbstzweifel und steht vor allem mit Karo in Konkurrenzkampf. Sie spielt die Nebenrolle im Theaterstück und ist bei den Proben die Souffleuse, wirkt in den Klassensequenzen zerstreut und schüchtern und wirft Karo in ihrem Streit auch direkt vor, dass Karo wenig Interesse an ihr hätte (vgl. Gansel 2008a: SQ 31). In der Schlussequenz (vgl. Gansel 2008a: SQ 59), in der Wenger die Aufsätze vorliest, schwenkt die Kamera auf Lisa, als der Satz „Es geht nicht mehr

darum, wer die oder der Schönste, die Beste und Erfolgreichste ist. Die Welle hat uns alle gleich gemacht.“ (2008a: 01:26:28-01:26:32) vorgelesen wird, der die obigen Annahmen zum Konkurrenzkampf zwischen den beiden bestätigt. Während Marco, wie auch David, nach Sequenz 54 (vgl. Gansel 2008a) merkt, wie die Welle ihn verändert hat, ist Lisa bis zum Schluss eine feste Anhängerin der Bewegung. In der Schlussequenz des Films trägt Lisas Charakter besonders dazu bei, die Dramatik und das Trauma, das die Schüler*innen erlebt haben, visuell darzustellen (vgl. Abb. 59/60).

5.2.2.5 Ergänzte Charaktere in der Neuverfilmung

Um die Charakterisierung der Hauptfiguren zu unterstützen und gleichzeitig ein glaubwürdiges Setting zu erzeugen, wurden in der Neuverfilmung zahlreiche zusätzliche Charaktere eingeführt, die aber nicht alle im Detail besprochen werden sollen. Besonders relevant scheinen aber die Charaktere Mona, Dennis, Kevin, Bomber und Sinan zu sein, wobei die letzteren drei eine Clique bilden. Monas Charakter wurde bereits weiter oben in Zusammenhang mit Karos Charakterisierung besprochen.

Dennis ist in einer Partyszene am Anfang zu sehen, bei der er einen längeren Vortrag darüber hält, dass es sich für nichts mehr zu kämpfen lohnt. Er ist die Schlüsselfigur für den Nebenhandlungsstrang der Theater-AG, in der die Proben durch die Eigensinnigkeit der Schüler*innen nicht gut laufen (vgl. Gansel 2008a: SQ 2). Mithilfe der Welle scheint Dennis mehr Durchsetzungsfähigkeit und Gemeinschaftsgefühl in sich zu spüren, und schafft es, die Theaterprobe so zu leiten, dass alle mitmachen (vgl. 2008a: SQ 29). In Sequenz 50 (vgl. 2008a) ist es ebenso Dennis, der die Vermutung hat, dass Karo hinter den Flugblättern steckt und der Marco direkt auffordert, etwas „dagegen zu unternehmen“ (2008a: 01:12:45). Auch bei der Kundgebung in der Aula versucht Dennis die Welle zu verteidigen: „Aber es war doch nicht alles schlecht, wir haben es doch alle gespürt. Wir können das korrigieren“ (2008a: 1:31:33). Dennis' Charakter ähnelt Lisas und soll dem Publikum die Faszination und Motivation der Schüler*innen für die Welle-Bewegung deutlich machen.

Kevin, Bomber und Sinan bilden eine Clique und sind als unterstützende Figuren für die Charakterisierung von Tim ergänzt worden. Während Tim zu Beginn von diesen drei noch gemobbt wird, nehmen sie ihn im Laufe der Geschichte durch die Welle bei sich auf. Kevin als Anführer der Clique rebelliert anfangs gegen Wenger, tritt aber später auf Wunsch von Bomber und Sinan der Bewegung wieder bei, ohne den Unterricht zu besuchen (vgl. 2008a: SQ 30). Bomber und Sinan müssen, anders als Kevin, im Unterricht bleiben, weil ihre Noten sonst

darunter leiden würden. Obwohl sie also anfänglich dabei sein „müssen“, finden auch sie mit der Zeit Gefallen an der Bewegung. In der Graffiti-Sequenz (vgl. 2008a: SQ 34) sind vor allem Tim und andere Welle-Mitglieder skeptisch, Kevin nochmals mitmachen zu lassen, entscheiden sich aber doch dafür, weil „jeder mitmachen darf, der sich der Sache verbunden fühlt“ (2008a: 00:47:56). Bomber, der sonst Schüler*innen „fertig gemacht hat“ (2008a: 01:26:51), Sinan, der einzige Schüler türkischer Abstammung in der Klasse, und Kevin, der anfangs kein Interesse hat, haben im Endeffekt alle etwas in der Welle-Bewegung gefunden, mit dem sie sich identifizieren können. Sie sind Figuren, die die Verselbstständigung der Welle und ihr Zusammengehörigkeitsgefühl auch außerhalb der Schule zeigen und die Anziehungskraft der Gruppendynamik der Welle-Bewegung deutlich machen.

Die Figurenzeichnung war dem Team und Gansel eines der wichtigsten Anliegen in diesem Film. Wie schon in Kapitel 4 (s. Abschnitt 4.3.2) beschrieben, stammen viele Ideen für die Charaktere aus dem persönlichen Leben des Teams. Ausführende Produzentin Nina Maag beschreibt in einem Interview, dass der Film und vor allem die Klassensequenzen das Gefühl vermitteln sollen, dass man mitten im Geschehen ist. Die Schauspieler*innen hätten außerdem Erfahrungen aus ihrer Schulzeit in die Charaktere miteinfließen lassen (vgl. Maag 2008). Jürgen Vogel betont im Audiokommentar ebenfalls, dass es wichtig war zu zeigen, welchem sozialen Hintergrund die Charaktere entspringen, um ihre Beweggründe und die Faszination für die Welle zu verstehen (Vogel 2008: 00:23:09). Um den roten Faden der Geschichte nicht zu verlieren war es außerdem von Bedeutung, die Figuren klar zu zeichnen (vgl. Thorwarth 2008b: 00:42:02). Die Charakterisierung in der Neuverfilmung hat also ungemein dazu beigetragen, die Geschichte in ein modernes Deutschland im Jahr 2008 zu versetzen.

5.2.3 Setting

Wie bereits aufgezeigt wurde haben Shifts in der Handlungsstruktur und Charakterisierung maßgeblich dazu beigetragen, das Setting der Geschichte aus den USA nach Deutschland zu verlegen. Zeitlich gesehen bleibt die Abfolge der Geschehnisse ungefähr dieselbe, die Ereignisse spielen sich innerhalb einer Woche ab. In der Neuverfilmung werden sie aber um einen Tag verlängert: die letzte Sequenz im Auditorium findet am Samstag und nicht Freitag statt (*modulation shift Amplifikation*). Räumlich können in beiden Verfilmungen mehrere Shifts beobachtet werden.

In der Erstverfilmung wird das Setting der Kurzgeschichte beibehalten, lediglich der Name der Schule wird geändert: Schauplatz ist die amerikanische Gordon High School. Durch die Amplifikation der Handlungsstruktur in der Erstverfilmung können auch in der Kategorie Setting einige *modulation shifts* der Schauplätze beobachtet werden. Die Einführung von Lauries und Davids Liebesgeschichte bzw. Lauries Widerstandsbewegung zeigt Laurie in ihrer gewohnten Umgebung zuhause im Esszimmer (vgl. Grasshoff 2015/1981: SQ 8). Auch der Schauplatz der Schulbibliothek (vgl. 2015/1981: SQ 14) wurde ergänzt, der zentral für Lauries Widerstandsbewegung ist, da sie dort mit Amy über den Welle-Artikel spricht. Auch die Ergänzung des Handlungsstrangs von Mr. Ross und seiner Ehefrau fügt die Schauplätze von Mr. Ross' Ess-, Wohn- und Arbeitszimmer hinzu (vgl. 2015/1981: SQ 3/16/20). Es kann vermutet werden, dass diese *modulation shifts* stattgefunden haben, um die Dynamik der Welle außerhalb der Schule zu verdeutlichen. Die Ergänzung von Lauries Elternhaus wurde eventuell auch aus pragmatischen Gründen durchgeführt, weil so die elterliche Kritik und Lauries anfänglicher Enthusiasmus für die Bewegung innerhalb einer Szene dargestellt werden konnten. Die kürzere Spielzeit der Erstverfilmung könnte die dadurch entstandene Zeitersparnis nötig gemacht haben.



Abb. 61: Gansel 2008a: 01:24:54



Abb. 62: Gansel 2008a: 00:02:12

Im Gegensatz dazu versetzt die Neuverfilmung die Geschehnisse in das moderne Deutschland im Jahr 2008 (*modification shift*). Bedingt durch zahlreiche *modulation und mutation shifts* der Handlungsstruktur und Charakterisierung, wurden auch in der Kategorie Setting die meisten Schauplätze detaillierter dargestellt (*Amplifikation*) oder ergänzt (*Ergänzung*). Durch die Ergänzung der Handlungsstränge der Theater-AG, der Partyszenen und der Wasserballmannschaft sind diese Schauplätze auch in der Kategorie Setting vertreten. Auch die Szene im Café, in der sich Marco und Lisa über ihre Zukunftspläne unterhalten, oder die Graffiti-Sequenz, ergänzen die Schauplätze in der Neuverfilmung. Sie alle tragen abermals dazu bei, die Charaktere glaubwürdig wirken zu lassen, indem sie in ihrer gewohnten

Umgebung gezeigt werden. Der Ort und der Name der Schule werden im Laufe des Films nicht genannt. Wie bereits erwähnt (vgl. Kapitel 4 Abschnitt 4.3.2), wurde bewusst eine moderne Schule als Schauplatz gewählt. Die Wahl fiel auf das Marie-Curie-Gymnasium (vgl. Abb. 61) im brandenburgischen Dallgow-Döberitz, weil es durch die vielen Fenster sehr durchlässig wirke (vgl. Abb. 62). Das Ziel war es zu verdeutlichen, dass so ein Versuch auch in einem intakten, relativ liberalen Umfeld geschehen könnte. Dafür wäre diese Schule am besten geeignet gewesen, da sie durch diese Durchlässigkeit das Gefühl eines solchen Umfelds vermittelt und gleichzeitig einen starken Kontrast zu den Geschehnissen des Experiments darstellt (vgl. Maag 2008).



Abb. 63: Gansel 2008a: 00:20:34



Abb. 64: Gansel 2008a: 00:22:05



Abb. 65: Gansel 2008a: 00:24:39



Abb. 66: Gansel 2008a: 00:35:11



Abb. 67: Gansel 2008a: 00:21:42



Abb. 68: Gansel 2008a: 00:22:29

Auch die Wohnsituationen wurden aus mehreren Perspektiven gezeigt, um dieses liberale Umfeld zu verdeutlichen und die Charakterisierung der Figuren zu unterstreichen. Herr Wenger lebt beispielsweise auf einem Hausboot, was seine freigeistige Natur noch stärker zum Ausdruck bringt. Karos zuhause wird nicht nur auf die Szene im Esszimmer/der Küche beschränkt, sondern zeigt ebenso ihr Zimmer (vgl. Gansel 2008a: SQ 14), eine Bibliothek (vgl. Abb. 64) sowie die Außenansicht des Hauses (vgl. Abb. 63). Dasselbe ist auch bei Tims Haus der Fall, bei dem in Sequenz 13 (vgl. Abb. 67) das Arbeitszimmer oder die Bibliothek der Eltern zu sehen ist. Diese Szenen sollen klar vermitteln, dass Karo und Tim in aufgeklärten und liberalen Verhältnissen aufgewachsen sind, auch wenn Tim weniger Aufmerksamkeit von seinen Eltern entgegengebracht wird. Karo und Tim leben in Einfamilienhäusern (vgl. Abb. 63 und 66), Kevin sogar in einem schlossähnlichen Haus (vgl. Abb. 68), während Marco in einem Plattenbau (vgl. Abb. 65) wohnt. All diese Ergänzungen dienen schlussendlich der

Charakterisierung der Figuren, deren Schreibung sich auch auf die *modulation und mutation shifts* in der Handlungsstruktur auswirkt.

5.2.4 Zusammenfassendes Resümee

Die Shift-Analyse hat gezeigt, dass die deskriptiven Kategorien der Handlungsstruktur, Charakterisierung und Setting stark miteinander verzweigt sind. Verschiebungen in einer Kategorie haben im Regelfall zur Verschiebung von Elementen in anderen Kategorien geführt. Die drei größten *modification shifts*, die zwischen der Erst- und der Neuverfilmung stattgefunden haben, sind die Verschiebung des Schauplatzes aus den USA in das moderne Deutschland im Jahr 2008, die Veränderung des Anfangs und der einleitenden Thematik, sowie das Ende, das in der Neuverfilmung um einiges schockierender dargestellt wird als in der Erstverfilmung. Die Abänderung des Anfangs und des Endes in der Neuverfilmung hängen wohl am stärksten mit dem *modification shift* in der Kategorie Setting zusammen. Da es Gansel und seinem Team vor allem darum ging, die Geschichte in erster Linie glaubhaft und realitätsnah zu erzählen, mussten die sozio-historischen Hintergründe des deutschen Raumes bei den Überlegungen miteinbezogen werden. Aber nicht nur die sozio-kulturellen Begebenheiten, auch die kreativen und persönlichen Beweggründe des Regisseurs und des gesamten Teams, waren ausschlaggebend für die zahlreichen Adaptation Shifts. Da der Kodrehabuchautor Thorwarth und auch Gansel selbst nicht an Sophie Scholl-Figuren glauben (vgl. Gansel 2008b: 00:16:20 & Thorwarth 2008b: 00:45:26), wurde Karo auch nicht als solche gezeichnet. Jürgen Vogel hätte es nicht realistisch gefunden, Schüler*innen zu loben, wenn sie sich in Lebensgefahr begeben (vgl. Vogel 2008: 01:13:25), und hat seine Überzeugung auf Herrn Wenger übertragen, der den Schüler*innen diese Haltung in Sequenz 51 (vgl. Gansel 2008a) unmissverständlich zu verstehen gibt. Auch Gansel hätte viel von seinem 17-jährigen Selbst in die Figur von Dennis fließen lassen, da er es selbst auch vermisst habe, sich für ein gemeinsames Ziel einzusetzen (vgl. Gansel 2008b: 00:08:46).

Die Darstellung der Charaktere und ihrer Beweggründe war zentral, um zu verdeutlichen, dass das Experiment von Jones auch in einem aufgeklärten Deutschland funktioniert hätte. Neben einem charismatischen Lehrer war es deshalb auch wichtig, die sozialen Hintergründe der Hauptcharaktere zu zeigen, um den Zuschauer*innen ihre Faszination für die Bewegung verständlich und für sie nachvollziehbar zu machen. Um bei einer solchen Fülle an Charakteren nicht den roten Faden zu verlieren, haben Gansel und Thorwarth die Hauptcharaktere aus der Erstverfilmung übernommen und ihre

Charaktereigenschaften in erster Linie amplifiziert. Die zahlreichen *modulation shifts* haben dazu beigetragen, den Charakteren Glaubwürdigkeit zu verleihen. Die Ergänzungen von Figuren in Form von *mutation shifts* hatten grundsätzlich den Zweck, die Charakterisierung der Hauptfiguren hervorzuheben. Der einzige *modification shift* in der Charakterisierung konnte bei Tim beobachtet werden, dessen Figur im Vergleich zu Robert stark dramatisiert wurde und besonders für das Ende der Neuverfilmung eine zentrale Rolle gespielt hat.

Alle diese Shifts in der Kategorie der Charakterisierung haben schlussendlich Shifts in den Kategorien der Handlungsstruktur hervorgebracht, die wiederum Shifts in der Kategorie Setting ausgelöst haben. Die Nebenereignisse und Nebenhandlungsstränge tragen dazu bei, die sozialen Hintergründe und die Motivation der einzelnen Charaktere nicht nur zu zeigen, sondern die Zuschauer*innen auf einer emotionalen Ebene in die Geschehnisse miteinzubinden. Das geschieht jedoch nicht nur durch Shifts in den einzelnen deskriptiven Kategorien, sondern auch durch den Einsatz von visuellen und auditiven Modi. Beide Verfilmungen haben auf den Einsatz von verbaler Narration verzichtet und stattdessen versucht, die Geschehnisse und die Gefühlslage der Charaktere im visuellen Modus Bild durch den Einsatz von Mimik und Gestik sowie verschiedenen Bildeinstellungen deutlich zu machen. Die auditiven Modi Ton und Musik unterstützen dabei den visuellen Modus. Neben den sozio-kulturellen und kreativen Faktoren, welche bei der Entstehung von Neuübersetzungen eine Rolle spielen (s. Kapitel 3 Abschnitt 3.1), konnte also auch gezeigt werden, dass multimodale Elemente, wie visuelle und auditive Modi, eine zentrale Rolle für die Übersetzung von der Erst- zu Neuverfilmung spielen. Die Ergebnisse dieser Analyse bestätigen also, dass die Neuverfilmung *Die Welle* als eine multimodale Übersetzung ihrer Erstverfilmung *The Wave* angesehen werden kann, da sie nicht nur den gleichen Entstehungsfaktoren wie Neuübersetzungen unterliegt, sondern durch den Einsatz von verschiedenen multimodalen Modi den Inhalt der Erstverfilmung erfolgreich in ein zielkulturelles Setting überträgt.

6 Conclusio

Diese Arbeit hat sich mit der Frage beschäftigt, ob Filmremakes als eine multimodale Form der Neuübersetzung angesehen werden können. Obwohl sie definitiv einige Gemeinsamkeiten aufweisen und auch die Phänomene der Translation und Adaptation durchaus miteinander vergleichbar sind, wie in Kapiteln drei und zwei dargelegt wurde, werden besonders Filmremakes, aber auch andere audiovisuelle oder multimodale Phänomene, erst seit kurzer Zeit im Rahmen der Translationswissenschaft untersucht. Die vorliegende Arbeit knüpft an die Bemühungen an, den Forschungsbereich der multimodalen Translationswissenschaft zu erweitern.

Aufbauend auf den Erkenntnissen des ersten Kapitels, das eine multimodale Sichtweise von Translation befürwortet und andere Forschungsarbeiten in diesem Gebiet vorstellt, konnte etabliert werden, dass Filmremakes grundsätzlich als eine multimodale Form der Translation betrachtet werden können. Auch die Diskussion rund um die Vergleichbarkeit von Translation und Adaptation im zweiten Kapitel konnte verständlich machen, dass sich beide Phänomene in erster Linie durch die ideologischen Ansichten der Forschenden unterscheiden, holistisch gesehen jedoch ähnliche Transferprozesse aufweisen. Schlussendlich hat die Besprechung der Neuübersetzungs- und Neuverfilmungsforschung in Kapitel 3 gezeigt, dass Remakes und Neuübersetzungen und ihre Entstehung denselben extratextuellen Faktoren unterliegen. Sie können aus einer Vielzahl von Gründen entstehen, seien es kreative, ökonomische oder sozio-kulturelle. Die in dieser Arbeit durchgeführte Analyse der Adaptation Shifts nach Perdikakis Modell konnte die theoretischen Annahmen aus Kapitel 3 bestätigen und hat gezeigt, dass die Shifts, die von der Erstverfilmung zur Neuverfilmung stattgefunden haben, mit den Entstehungsgründen von Neuübersetzungen vergleichbar sind.

Die Adaptation Shifts in der Neuverfilmung *Die Welle* (2008) sind vorwiegend aus sozio-kulturellen und kreativen Beweggründen entstanden, die mit den historisch-kulturellen Hintergründen Deutschlands und den persönlichen Vorstellungen des Regisseurs und des Teams zusammenhängen. Da die Thematik des Nationalsozialismus und des Holocaust in Deutschland nicht nur in Bildungseinrichtungen, sondern auch gesellschaftlich viel intensiver behandelt wird, musste die Neuverfilmung die Thematik so einführen, dass sie ein deutsches Publikum nicht für unglaublich empfunden hätte. Das drastische Ende war ebenso notwendig, um dem Publikum klar zu vermitteln, dass Faschismus oder ähnliche Systeme niemals positiv enden können. Neben diesen beiden *modification shifts* haben die zahlreichen *modulation* und *mutation shifts* dazu beigetragen, die Geschichte glaubwürdig und realitätsnah

zu übertragen. Die Ergänzungen und Amplifikationen der Charaktere waren ausschlaggebend, um die Zuschauer*innen emotional in die Geschehnisse zu involvieren. Die Neuverfilmung so wie die Erstverfilmung stark an den Hauptereignissen in der Kurzgeschichte zu orientieren, hätte im deutschen Raum nicht funktioniert, da die Hintergründe und Beweggründe der Charaktere nicht nachvollziehbar gewesen wären.

Schlussendlich unterliegen Filmremakes genau wie Neuübersetzungen den Einschränkungen der sozio-kulturellen Begebenheiten ihrer Kulturen und entstehen so wie auch Neuübersetzungen nicht nur aus dem Bedürfnis heraus, eine zeitliche Aktualisierung vorzunehmen. Im Falle der Neuverfilmung *Die Welle* kann also auch die Neuübersetzungshypothese widerlegt werden, die vor allem zu Beginn der Neuübersetzungsforschung zahlreiche Forschungsarbeiten hervorgebracht hat. So wie auch die Arbeiten von Deane-Cox (2014), Susam-Sarajeva (2003) und Brownlie (2006) bereits dargelegt haben, dass verschiedenste Faktoren die Entstehung von Neuübersetzungen bedingen, kann die vorliegende Arbeit dasselbe für die Neuverfilmung *Die Welle* bestätigen. Für die Entstehung des Remakes war der Wunsch des Regisseurs ausschlaggebend, weil ihn die Thematik gereizt hatte und er wohlmöglich die Überdrüssigkeit der Schüler*innen zum Thema Nationalsozialismus ein Stück weit auflösen wollte. Außerdem hat die überblicksmäßige Analyse des Einsatzes kinematografischer Technik wie Bild, Ton und Musik gezeigt, dass die verschiedenen visuellen und auditiven Modi die Bedeutungskonstruktion in der Neuverfilmung stark beeinflusst haben. Ohne sie wäre eine Übertragung des Inhalts der Kurzgeschichte über die Erstverfilmung bis hin zur Neuverfilmung nicht möglich gewesen. Besonders die Schlusssequenz in der Neuverfilmung hat mit der Nahaufnahme und der eingespielten melancholisch-tragischen Musik klar gezeigt, dass die Bedeutungskonstruktion durch weit mehr als nur Sprache erfolgt.

Die Erkenntnisse dieser Arbeit bestätigen also, dass Filmremakes als multimodale Neuübersetzungen betrachtet werden können, da sie einerseits von denselben extratextuellen sozialen, kulturellen, historischen, wirtschaftlichen und kreativen Faktoren beeinflusst werden, und andererseits aus einer multimodal-translationswissenschaftlichen Perspektive nur eine von vielen Formen von Translation darstellen. Während Neuübersetzungen ihre Inhalte hauptsächlich durch den Modus Sprache übertragen, geschieht das bei Verfilmungen auch durch den Einsatz zusätzlicher Modi, wie Sprache, Bild, Ton oder Musik.

Die vorliegende Arbeit hat sich darauf konzentriert, Filmremakes und Neuübersetzungen auf ihre Entstehungshintergründe und extratextuellen Faktoren hin zu untersuchen und ihre Vergleichbarkeit deutlich zu machen. Als nächster Schritt wäre denkbar,

einen spezifisch multimodalen Übersetzungsvergleich anzustreben, der sich auf den Transfer der verschiedenen Modi konzentriert. Da die grundlegenden Annahmen zu Remakes als Translation in dieser Arbeit geklärt wurden, könnten weiterführende Arbeiten auf den vorliegenden Ergebnissen aufbauen. Einerseits wäre das wünschenswert, um die Erkenntnis dieser Arbeit von Filmremakes als multimodale Übersetzung zu untermauern, und andererseits, um die multimodale Forschung im Bereich der Translationswissenschaft noch weiter voranzutreiben.

Der interdisziplinäre Fokus dieser Arbeit hat hoffentlich gezeigt, dass eine erweiterte Betrachtungsweise von Translation und Adaptation aus dem Blickwinkel der Multimodalität nicht nur möglich ist, sondern ungemein dazu beitragen kann, bisherige Hürden, die unlösbar schienen, überwindbar zu machen. Die Zukunft ist sicherlich eine multimodale, in der die Translationswissenschaft, die Adaptation Studies und multimodale Ansätze sich in einem interdisziplinären Netz gegenseitig bereichern und unterstützen.

Bibliografie

Primärquellen

- Gansel, Dennis (2008a). *Die Welle*. [DVD 107 min.] München: RatPack Filmproduktion & Constantin Film.
- Grasshoff, Alexander (2015/1981). *Die Welle (The Wave)*. [DVD 44 min.] Deutschland: Fernsehjuwelen.
- Jones, Ron (1976). *The Third Wave*. https://www.thewavehome.com/1976_the-third-wave_story/ (Stand: 28.07.2022)

Sekundärliteratur und Sekundärquellen

- Albachten, Özlem Berk & Gürçağlar, Şehnaz Tahir (2019). Introduction. In: Albachten, Özlem Berk & Gürçağlar, Şehnaz Tahir (Hg.) *Perspectives on retranslation: Ideology, paratexts, methods*. 1. Auflage. Milton: Routledge, 1–7.
- Albachten, Özlem Berk & Gürçağlar, Şehnaz Tahir (2020). Retranslation and multimodality: Introduction. *Translator* 26 (1), 1–8.
- Alsina, Victòria (2011). Translating free indirect discourse: two spanish versions of Jane Austen's Persuasion. *New Voices in Translation Studies* 7, 1–18.
- Alvstad, Cecilia & Assis Rosa, Alexandra (2015). Voice in retranslation. *Special issue of Target* 27 (1).
- André, James (2003). Retranslation as argument: Canon formation, professionalization, and rivalry in 19th century sinological translation. *Cadernos de Tradução* 11, 59–83.
- Artbassador (2022). The Third Wave: The National Theatre's dynamic premiere at the Teenagers' stage in October 2014. <https://www.theartbassador.gr/en/events/view/to-3o-kuma> (Stand: 31.07.2022).
- Arts&Living (2017). Ron Jones talks about his 50 year old experiment in fascism that inspired the one man play the wave at bay street theater. *The East Hampton Press*, 04.04.2017. <https://www.27east.com/arts/ron-jones-talks-about-his-50-year-old-experiment-in-fascism-that-inspired-the-one-man-play-the-wave-at-bay-street-theater-2-1336315/> (Stand: 31.07.2022).
- Bakhtin, Michail Michailowitsch (1986). The problem of the text in linguistics, philology and the human sciences: An experiment in philosophical analysis. In: Emerson, Carl & Holquist, Michael (Hg.). *Speech Genres and other late essays*. Übersetzt von Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 103–131.
- Baldry, Anthony & Thibault, Paul (2006). Multimodal transcription and text analysis: A multimodal toolkit. London: Equinox.
- Bassnett, Susan (2017). Foreword. In: Gentzler, Edwin (Hg.) *Translation and rewriting in the age of post-translation studies*. London/New York: Routledge, viii–x.
- Bayan, Oliver (2015). *Das Booklet zum Film*. Deutschland: Fernsehjuwelen.
- Becker, Christian (2008). *Audiokommentar zum Film*. [DVD Extra 107 min.] München: RatPack Filmproduktion & Constantin Film.
- Bensimon, Paul & Coupaye, Didier (1990). Retraduire. *Special issue of Palimpsestes* 4.
- Berman, Antoine (1990). La retraduction comme espace de la traduction. In: Bensimon, Paul & Coupaye, Didier (Hg.) *Retraduire: Special issue of Palimpsestes*, 1–7.
- Bluestone, George (1957). *Novels into film*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Boria, Monica & Tomalin, Marcus (2020). Introduction. In: Boria, Monica; Carreres, Ángeles; Noriega-Sánchez, María & Tomalin, Marcus (Hg.) *Translation and multimodality: Beyond words*. 1st edition. Milton: Routledge.
- Borodo, Michal (2015). Multimodality, translation and comics. *Perspectives* 21 (1), 22–41.

- Box Office Mojo. *Die Welle* (2008). https://www.boxofficemojo.com/title/tt1063669/?ref=bo_se_r_1 (Stand: 31.07.2022).
- Brisset, Annie (2004). Retraduire ou le corps changeant de la connaissance sur l'historicité de la Traduction. *Palimpsestes* 15, 39–67.
- Brownlie, Siobhan (2006). Narrative theory and retranslation theory. *Across Languages and Cultures* 7 (2), 145–70.
- Cadenbach, Christoph (2008). Wie sich Schüler freudestrahlend in Faschisten verwandeln. *SPIEGEL ONLINE*, 10.03.2008. <https://www.spiegel.de/kultur/kino/film-die-welle-wie-sich-schueler-freudestrahlend-in-faschisten-verwandeln-a-538623.html> (Stand: 31.07.2022).
- Cadera, Susanne M. & Walsh, Andrew Samuel (2017). *Literary retranslation in context*. Oxford/New York: Peter Lang.
- Cardwell, Sarah (2002). *Adaptation revisited: Television and the classic novel*. Manchester: MUP.
- Cardwell, Sarah (2018). Pause, rewind, replay: adaptation, intertextuality and (re)defining adaptation studies. In: Cutchins, Dennis, Krebs, Katja & Voigts, Eckart (Hg.). *The Routledge Companion to adaptation*. 1st ed. Florence: Routledge.
- Cartmell, Deborah & Whelehan, Imelda (1999). *Adaptation: From text to screen, screen to text*. New York: Routledge.
- Catford, John (1965). *A linguistic theory of translation: An essay in applied linguistics*. London: Oxford University Press.
- Cattrysse, Patrick (1992). Film (Adaptation) as translation: Some methodological proposals. *Target* 4 (1), 53–70.
- Cattrysse, Patrick (1997a). Audiovisual translation and new media. *From One Medium to Another*. Kansas (EEUU): Sheed & Ward, 67–88.
- Cattrysse, Patrick (1997b). Polysystem studies and cultural studies. *Canadian Review of Comparative Literature* 24 (1), 49–55.
- Cattrysse, Patrick (2001). Multimedia & translation: Methodological considerations. In: Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik (Hg.) *(Multi) Media Translation: Concepts, Practices and Research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1–12.
- Cattrysse, Patrick (2014). *Descriptive Adaptation Studies. Epistemological and methodological issues*. Antwerp/Apeldoorn: Garant.
- Cattrysse, Patrick (2019). Adaptation studies, translation studies, and interdisciplinarity. Reflections on siblings and family resemblance. *Adaptation* 12 (3), 206–221.
- Cattrysse, Patrick (2020). Translation and adaptation studies: More interdisciplinary reflections on theories of definition and categorization. *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 33 (1), 21–53.
- Chan, Leo (2012). A survey of the 'new' discipline of Adaptation Studies: Between translation and interculturalism. *Perspectives, Studies in Translatology* 20 (4), 411–418.
- Chatman, Seymour (1978). *Story and discourse: Narrative Structure in fiction and film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Chesterman, Andrew (2000). A causal model for translation studies. In: Olohan, Maeve (Hg.) *Intercultural faultlines*. Manchester: St. Jerome, 15–27.
- Cinema World (2020). Interview mit Dennis Gansel. [Videoclip 48:17]. *Cinema World*, 9.10.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=IJqQNNdtyCg> (Stand: 31.07.2022).
- Cross, Judith Leah (2016). Enigma: Aspects of multimodal intersemiotic translation. *Hermes* 55, 91–103.
- Cuelenaere, Eduard (2020). Towards an integrative methodological approach of film remake studies. *Adaptation* 13 (2), 210–223.
- Cuelenaere, Eduard (2021). The remake industry: The practice of remaking films from the perspective of industrial actors. *Adaptation* 14 (1), 43–63.

- Cuelenaere, Eduard, Willems, Gertjan & Joye, Stijn (2021). *European film remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cutchins, Dennis (2014). Bakhtin, translation and adaptation. In: Krebs, Katja (Hg.) *Translation and adaptation in theatre and film*. New York/Oxon: Routledge, 36–62.
- D’hulst, Lieven & Gambier, Yves (2018). *A history of modern translation knowledge: Sources, concepts, effects*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- De Pedro Ricoy, Raquel (2012). Multimodality in translation: steps towards socially useful research. *Multimodal Communication* 1 (2), 181–203.
- Deane-Cox, Sharon (2014). *Retranslation: Translation, literature and reinterpretation*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Delabastita, Dirk (1990). Translation and the mass media. In: Bassnett, Susan & Lefevere, André (Hg.) *Translation, history and culture*. The Printer Press, 97–109.
- Deutscher Bundestag (2018). *Die Verankerung des Themas Nationalsozialismus im Schulunterricht in Deutschland, Österreich, Polen und Frankreich*. Wissenschaftliche Dienste. Sachstand WD 8 3000 – 091/18. <https://www.bundestag.de/resource/blob/577838/057659f45ba3ae2fc1ba10aca4f1da91/WD-8-091-18-pdf-data.pdf> (Stand: 31.07.2022).
- Dicerto, Sara (2018). *Multimodal pragmatics and translation: A new model for source text analysis*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Dovey, Lindiwe (2005). Politicising adaptation: Re-historicising south african literature through fools. In: Aragay, Mireia (Hg.) *Books in motion. Adaptation, intertextuality, authorship*. Amsterdam/New York: Rodopi, 163–179.
- Duden. *Neuübersetzung*. In: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Neuuebersetzung> (Stand: 03.08.2022).
- Du-Nour, Miryam (1995). Retranslation of children’s books as evidence of changes of norms. *Target* 7 (2), 327–346.
- El Farahaty, Hanem (2018). A multimodal analysis of political satire: Webcomics and GIFs in Post-Arab spring Egypt. *Linguistica Antverpiensia: New Series: Themes in Translation Studies* 17, 37–57.
- Evans, Jonathan (2014). Film remakes, the black sheep of translation. *Translation Studies* 7 (3), 300–314.
- Evans, Jonathan (2019). Film remakes as a form of translation. In: Pérez-González, Luis (Hg.) *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. 1. Auflage. London: Routledge, 160–174.
- Evan-Zohar, Itamar (1990). Polysystem Theory. *Poetics Today* 11 (1), 9–26.
- Feng, Dezheng & Espindola, Elaine (2013). Integrating systemic functional and cognitive approaches to multimodal discourse analysis. *Ilha do Desterro* 64: 85–110.
- filmportal a. Dennis Gansel. https://www.filmportal.de/person/dennis-gansel_b957144c5e9f452bbbdbdf7ab88512d (Stand 31.07.2022).
- filmportal b. Die Welt schaut auf deutsche Filme. <https://www.filmportal.de/node/206887/material/1088182> (Stand 31.07.2022).
- Forrest, Jennifer & Koos, Leonard R. (2001). *Dead Ringers: The remake in theory and practice*. Albany: State University of New York Press.
- Forrest, Jennifer (2021). Re-forming *La Maternelle*: Socio-cultural continuity and the remake. In: Cuelenaere, Eduard, Willems, Gertjan & Joye, Stijn (Hg.) *European film remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 89–101.
- Frank, Stefanie Mathilde (2021). Screening transformation processes: Post-war remakes of Nazi-era films. In: Cuelenaere, Eduard, Willems, Gertjan & Joye, Stijn (Hg.) *European film remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 103–115.
- Gambier, Yves (1994). La retraduction, retour et detour. *Meta* 39 (3), 413–417.
- Gambier, Yves (2006). Multimodality and audiovisual translation. In: Carroll, Mary, Gerzymisch-Arbogast, Heidrun & Nauert, Sandra (Hg.) *Audiovisual translation scenarios: Proceedings of the second*

- MuTraConference in Copenhagen 1-5 May. Letzer Zugriff: 03.08.2022, http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf.
- Gambier, Yves. (2011). La retraduction: ambiguïtés et défis. In: Monti, Enrico & Schnyder, Peter (Hg.) *Autor de la retraduction*. Paris: Orizons, 49–66.
- Gansel, Dennis (2008b). *Audiokommentar zum Film*. [DVD Extra 107 min.] München: RatPack Filmproduktion & Constantin Film.
- Gansel, Dennis (2008c). *Deleted Scenes*. [DVD Extra 16 min.] München: RatPack Filmproduktion & Constantin Film.
- Gansel, Dennis (2008d). *Extended Scenes*. [DVD Extra ca. 7 min.] München: RatPack Filmproduktion & Constantin Film.
- Garisto, Leslie (1984). Why ‚afterschool specials‘ are special. *The New York Times*, 05.08.1984. <https://www.nytimes.com/1984/08/05/arts/why-afterschool-specials-are-special.html> (Stand: 31.07.2022).
- Genette, Gérard (1993/2021). *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übersetzt von Wolfram Bayer und Dieter Honig. 9. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gentzler, Edwin (2017). *Translation and rewriting in the age of post-translation studies*. London/New York: Routledge.
- Goodwin, Charles (2000). Action and embodiment within situated human interaction. *Journal of Pragmatics* 32, 1489–1522.
- Google. *Neuübersetzung*, 283.000 Einträge. (Stand: 03.08.2022).
- Google. *Retranslation*, 642.000 Einträge. (Stand: 03.08.2022).
- Gottlieb, Henrik (2005). Multidimensional translation: Semantics turned semiotics. In: Heidrun Gerzymisch und Sandra Nauert (Hg.) *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra „Challenges of Multidimensional Translation.“* Saarbrücken 2. bis 6. Mai 2005 (http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf.) (Stand: 03.08.2022).
- Gottlieb, Henrik (2018). Semiotics and translation. In: Malmkjær, Kirsten (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics*. London/New York: Routledge, 45–63.
- Grindstaff, Laura (2001). Pretty woman with a gun: La femme Nikita and the textual politics of “The remake”. In: Forrest, Jennifer & Koos, Leonard R. (Hg.) *Dead Ringers: The remake in theory and practice*. Albany: State University of New York Press, 273–308.
- Halliday, Michael A. K. (1978). *Language as a social semiotic*. London: Edward Arnold.
- Handke, Sebastian (2008). Die Weißwäscher. *Der Tagesspiegel*, 13.03.2008. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/die-welle-die-weisswaescher/1187340.html> (Stand: 31.07.2022).
- Hatim, Basil & Mason, Ian (1997). *The translator as communicator*. London/New York: Routledge.
- Hermans, Theo (1985). *The manipulation of literature: Studies in literary translation*. London: Croom Helm.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. (1978). Semiotik der multimedialen Kommunikation. Eine Problemskizze. In: Borbe, Tosso & Krampe, Martin (Hg.) *Angewandte Semiotik*. Wien: H. Egermann, 21–48.
- Hirvonen, Maija & Tiitula, Liisa (2018). How are translations created? using multimodal conversation analysis to study a team translation process. *Linguistica Antverpiensia: New Series: Themes in Translation Studies* 17, 157–173.
- Hodge, Robert & Kress, Gunther (1988). *Social semiotics*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Holz-Mänttari, Justa (1984). *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Hutcheon, Linda (2006). *A theory of adaptation*. New York: Routledge.
- IMDb. Alexander Grasshoff. https://www.imdb.com/name/nm0335883/?ref=rg_mv_close (Stand: 31.07.2022).

- Jakobson, Roman (2000/1959). On linguistic aspects of translation. In: Venuti, Lawrence & Baker, Mona (Hg.) *The Translation Studies Reader*. 1st Edition. London/New York: Routledge, 113–118.
- Janisse, Kier-La (2022). The ABC After School Specials. *Criminal Cinema* <http://www.criminalcinema.com/films/ABC-Afterschool-Special.htm> (Stand: 31.07.2022).
- Jewitt, Carey (2014). An introduction to multimodality. In: Jewitt, Carey (Hg.) *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. 2nd edition. London/New York: Routledge, 15–30.
- Jewitt, Carey, Bezemer, Jeff & O'Halloran, Kay (2016). *Introducing multimodality*. London/New York: Routledge
- Jiménez, Catalina & Seibel, Claudia (2012). Multisemiotic and multimodal corpus analysis in audio description: TRACCE. In: Remail, Aline, Orero, Pilar & Carroll, Mary (Hg.) *Audio Visual Translation and Media Accessibility at the crossroads: Media for all 3*. Amsterdam/New York: Rodopi, 409–425.
- Jones, Ron (2008). *Making-Of* [DVD Extra ca. 22 min.] München: RatPack Filmproduktion & Constantin Film.
- Kaes, Anton (1978). *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Kahn, Robert & Seth, Catriona (2010). *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre.
- Kaindl, Klaus (2013). Multimodality in translation studies. In: Millán, Carmen & Bartrina, Francesca (Hg.) *The Routledge Handbook of Translatoin Studies*. 1st edition. London/New York: Routledge, 257–270.
- Kaindl, Klaus (2020). A theoretical framework for a multimodal conception of translation. In: Boria, Monica; Carreres, Ángeles; Noriega-Sánchez, María & Tomalin, Marcus (Hg.) *Translation and multimodality: Beyond words*. 1st edition. London/New York: Routledge, 49–70.
- Kaindl, Klaus, Kolb, Waltraud & Schlager, Daniela (2021). *Literary translator studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Ketola, Anne (2016). Towards a multimodally oriented theory of translation: a cognitive framework for the translation of illustrated technical texts. *Translation Studies* 9 (1), 67–81.
- Kloepfer, Rolf (1976). Komplementarität von Sprache und Bild. *Sprache im technischen Zeitalter* 52, 42–56.
- Kniebe, Tobias (2008). Der Faschist in uns. *Süddeutsche Zeitung*, 12.03.2008. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-die-welle-der-faschist-in-uns-1.282155> (Stand: 31.07.2022).
- Knörrer, Ekkehard (2008). Laborratte Mensch. *taz*, 12.03.2008. <https://taz.de/Mitlauefertum-im-deutschen-Film/!5185304/> (Stand: 13.07.2022).
- Koskinen, Kaisa & Paloposki, Outi (2010a) Reprocessing Texts: The fine line between retranslating and revising. *Across Languages and Cultures* 11 (1), 29–49.
- Koskinen, Kaisa & Paloposki, Outi (2010b). Retranslation. In: Yves Gambier und Luc van Doorslaer (Hg.) *Handbook of translation studies Volume 1*. 1. Auflage. Amsterdam: John Benjamins, 294–298.
- Koskinen, Kaisa (2019). Revising and retranslating. In: Washbourne, Kelly & Van Wyke, Ben (Hg.) *The Routledge Handbook of Literary Translation*. 1. Auflage. London: Routledge, 315–324.
- Kothenschulte, Daniel (2008). Der freie Wille. *Frankfurter Rundschau*, 13.03.2008. <https://www.fr.de/kultur/tv-kino/freie-wille-11605831.html> (Stand: 31.07.2022).
- Krebs, Katja (2012). Translation and Adaptation – Two sides of an ideological coin? In: Laurence Raw (Hg.) *Translation, Adaptation and Transformation*. London/New York: Continuum, 42–53.
- Krebs, Katja (2014). *Translation and adaptation in theatre and film*. New York/Oxon: Routledge.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (2001). *Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication*. 1st edition. London: Arnold Hodder Education.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (2006). Reading images: The grammar of visual design. London/New York: Routledge.
- Kress, Gunther (2010). *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. London/New York: Routledge.

- Kress, Gunther (2020). Transposing meaning: Translation in a multimodal semiotic landscape. In: Boria, Monica; Carreres, Ángeles; Noriega-Sánchez, María & Tomalin, Marcus (Hg.) *Translation and multimodality: Beyond words*. 1st edition. Milton: Routledge, 24–48.
- Kristeva, Julia (1972). Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens (Hg.). *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Band 3. Frankfurt am Main: Athenäum, 345–375.
- Kujamäki, Pekka (2001). Finnish comet in German skies: Translation, retranslation and norms. *Target* 13 (1), 45–70.
- Lee, Tong-King (2013). Performing multimodality: literary translation, intersemioticity and technology. *Perspectives* 21 (2), 241–256.
- Lefevere, André (2017/1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary frame*. London: Routledge.
- lehrplan 21. *Weltgeschichtliche Kontinuitäten und Umbrüche erklären*. RZG.6.3. <https://zh.lehrplan.ch/index.php?code=a|6|4|6|0|3> (Stand: 31.07.2022).
- Leitch, Thomas (2002). Twice told tales: Disavowal and the rhetoric of the remake. In: Forrest, Jennifer & Koos, Leonard R. (Hg.) *Dead Ringers: The remake in theory and practice*. Albany: State University of New York Press, 37–62.
- Leitch, Thomas (2017). Introduction. In: Leitch, Thomas (Hg.) *The Oxford handbook of adaptation studies*. New York: Oxford University Press, 1–20.
- Maag, Nina (2008). *Interview* [DVD Extra 05:19 min.] München: RatPack Filmproduktion & Constantin Film.
- Maes, Hans (2005). A celestial taxonomy of remakes?. *Cinemascope: An Independent Film Journal* 1 (2), 1–11.
- Mandiberg, Stephen (2008). *Remakes as translation: Cultural flow*. Masterarbeit, Universität New York.
- marcmontserratdrukker. *The Wave (La Ola)*. <https://www.marcmontserratdrukker.com/?proyecto=la-ola&lang=en> (Stand: 31.07.2022).
- Massardier-Kenney, Françoise (2015). Toward a rethinking of retranslation. *Translation Review* 92 (1), 73–85.
- Mazdon, Lucy (1996). Rewriting and remakes: Questions of originality and authenticity. In: Harris, Geoffrey T. (Hg.) *On translating French literature and film*. Amsterdam: Rodopi, 47–63.
- Mazdon, Lucy (2000a). Translating stereotypes in the cinematic remake. In: Salama-Carr, Myriam (Hg.) *On translating French literature and film II*. Amsterdam: Rodopi, 171–182.
- Mazdon, Lucy (2000b). *Encore Hollywood: Remaking French film*. London: BFI.
- McFarlane, Brian (1996). *Novel to film. An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Oxford University Press.
- McFarlane, Brian (1996). *Novel to film: An Introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- McLellan, Dennis (2008). Alex Grasshoff, 79; documentary filmmaker had to give back his Oscar. *Los Angeles Times*, 20.04.2008. <https://web.archive.org/web/20080423211534/http://www.latimes.com/news/obituaries/la-me-grasshoff20apr20%2C1%2C363615.story> (Stand: 31.07.2022).
- Milton, John (2001). The translation of classic fiction for mass markets: The case of a brazilian book club, the Clube do Livro. *The Translator* 7 (1), 43–69.
- Milton, John (2002). *O clube do livro e a tradução [The clube o livro and translation]*. Bauru: Editoria da Universidade do Sagrado Coracao (EDUSC).
- Milton, John (2009a). Between the cat and the devil: Adaptation Studies and Translation Studies. *Journal of Adaptation in Film and Performance* 2 (1), 47–64.
- Milton, John (2009b). Translation studies and Adaptation studies. In: Pym, Anthony & Perekrestenko, Alexander (Hg.) *Translation Research Projects 2*, 51–58.
- Monti, Enrico & Schnyder, Peter (2011). *Autor de la retraduction*. Paris: Orizons.
- O'Driscoll, Kieran (2011). *Retranslation through the centuries: Jules Verne in English*. Oxford/New York: Peter Lang.

- O'Halloran, Kay (1999). Towards a systemic functional analysis of multisemiotic mathematics texts. *Semiotica* 124 (1/2), 1–29.
- O'Neill, Patrick (2005). *Polyglot Joyce*. Second edition. Toronto: University of Toronto Press.
- O'Sullivan, Carol (2013). Multimodality as a challenge and resource for translation. *JosTrans: The Journal of Specialised Translation* 20, 2–14.
- Oittinen, Riitta (2000). *Translating for children*. New York: Garland Publishing.
- Oittinen, Riitta, Ketola, Anne & Garavini, Melissa (2017). *Translating picturebooks: Revoicing the verbal, the visual and the aural for a child audience*. London/New York: Routledge.
- Paloposki, Outi & Koskinen, Kaisa (2004). Thousand and one translations. Retranslation revisited. In: Hansen, Gyde, Malmkjaer, Kirsten & Gile, Daniel (Hg). *Claims, changes and challenges in translation studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 27–38.
- Pan, Li (2015). Multimodality and contextualisation in advertisement translation: A case study of billboards in Hong Kong. *JosTrans: The Journal of Specialized Translation* 23, 205–222.
- Pardo García, Pedro J. (2005). Beyond adaptation: Frankenstein's postmodern progeny. In: Aragay, Mireia (Hg.) *Books in motion. Adaptation, intertextuality, authorship*. Amsterdam/New York: Rodopi, 223–242.
- Peirce, Charles S. (1873/2014). On the nature of signs (Source: Writings of Charles S. Peirce, 3 66–68). In: Hoopes, James (Hg.) *Peirce on Signs*. The University of North Carolina Press, 141–143.
- Perdikaki, Katerina (2016). *Adaptation as translation: Examining film adaptation as a recontextualised act of communication*. ProQuest Dissertations Publishing.
- Perdikaki, Katerina (2017a). Film adaptation as translation: An analysis of adaptation shifts in Silver Linings Playbook. *Anafora* 4 (2), 249–265.
- Perdikaki, Katerina (2017b). Towards a model for the study of film adaptation as intersemiotic translation. in *TRAlinea Special Issue: Building Bridgges between film studies and translation studies*. PDF-Version: 1–10. <http://www.intralinea.org/specials/article/2246> (Stand: 26.06.2022).
- Pérez-González, Luis (2014). Multimodality in translation and interpreting studies: theoretical and methodological perspectives. In: Bermann, Sandra & Porter, Catherine (Hg.) *A Companion to Translation Studies*. Chichester: Wiley-Blackwell, 119–131.
- Pérez-González, Luis (2019). Rewiring the circuitry of audiovisual translation: Introduction. In: Pérez-González, Luis (Hg.) *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. 1st edition. London: Routledge, 1–12.
- Pérez-González, Luis (2020a). Multimodality. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 3rd London/New York: Routledge, 346–351.
- Pérez-González, Luis (2020b). Audiovisual translation. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 3rd Edition. London/New York: Routledge, 30–34.
- Posner, Roland (1976). Semiotische Paradoxien in der Sprachverwendung – Am Beispiel von Sternes “Tristram Shandy”. *Sprache im technischen Zeitalter* 57: 25–41.
- Probst, Maximilian (2008). Macht durch Handeln!. *ZEIT ONLINE*, 13.03.2008. <https://www.zeit.de/2008/12/Film-Die-Welle> (Stand: 31.07.2022).
- Puurtinen, Tiina (1995). *Linguistic Acceptability in Translated Children's Literature*. Diplomarbeit/Dissertation, University of Joensuu.
- Pym Anthony (1998). *Method in translation history*. Manchester: St. Jerome.
- Ramauras (2003). I produced The Wave after being told the story by the real teacher. *User Reviews*, abgerufen auf https://www.imdb.com/title/tt0083316/reviews?ref_=tt_ury (Stand: 31.07.2022).
- Raw, Laurence (2012). Identifying common ground. In: Laurence Raw (Hg.) *Translation, Adaptation and Transformation*. London/New York: Continuum, 1–20.
- Raw, Laurence (2015). Review: Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and methodological issues. *Literature/Film Quarterly* 43 (1), 77.

- Redaktion (2008). Faschismus ist für alle anziehend. *Der Standard*, 12.02.2008. <https://www.derstandard.at/story/3221059/faschismus-ist-fuer-alle-anziehend> (Stand: 31.07.2022).
- Remael, Aline (2000). *A polysystem approach to british new wave film adaptation, screenwriting and dialogue*. Unveröffentlichte Dissertationsschrift. K.U. Leuven.
- Rodek, Hanns-Georg (2008). Experiment Nationalsozialismus. *Die Welt*, 13.03.2008. https://www.welt.de/welt_print/article1793978/Experiment-Nationalsozialismus.html (Stand: 31.07.2022).
- ronjoneswriter a. *Biography*. <http://ronjoneswriter.com/biography/> (Stand: 31.07.2022).
- ronjoneswriter b. *Wave-interview*. <http://ronjoneswriter.com/wave-interview/> (Stand: 31.07.2022).
- ronjoneswriter c. *Home*. <http://ronjoneswriter.com/> (Stand: 31.07.2022).
- ronjoneswriter d. *Workshops*. <http://ronjoneswriter.com/workshops-2/> (Stand: 31.07.2022).
- Rosewarne, Lauren (2020). *Why we remake: The politics, economics and emotions of film and TV remakes*. Abingdon/Oxon/New York: Routledge.
- Rossen, Jake (2019). Traumatic episodes: A history of the ABC Afterschool Special. *Mental Floss*, 28.03.2019. <https://www.mentalfloss.com/article/577502/abc-afterschool-special-history> (Stand: 31.07.2022).
- Sanders, Julie (2015). *Adaptation and Appropriation*. 2nd Edition. London: Routledge.
- Saussure, Ferdinand de (1967). *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin: de Gruyter.
- Schultze, Thomas (2019). Dennis Gansel zu „Wir sind die Welle“: „Eine Kultur der großen Freiheit“. *Blickpunkt:Film*, 01.11.2019. <http://blickpunktfilm.de/details/445152> (Stand: 31.07.2022).
- Shuttleworth, Mark (2020). Polysystem. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 419–423.
- Smith, Iain Robert & Verevis, Constantine (2017). *Transnational film remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sonnenschein, Ulrich (2019). Kritik zu Die Welle. *epd Film*, 08.04.2019. <https://www.epd-film.de/filmkritiken/die-welle> (Stand: 31.07.2022).
- Stam, Robert & Raengo, Alessandra (2004). *A Companion to literature and film*. Malden: Blackwell.
- Stam, Robert & Raengo, Alessandra (2005). *Literature and film: A Guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden: Blackwell.
- Stam, Robert (2004). *Literature through film: Realism, magic, and the art of adaptation*. Malden: Blackwell.
- Susam-Sarajeva, Sebnem (2003). Multiple-entry visa to travelling theory: Retranslations of literary and cultural theories. *Target* 15 (1), 1–36.
- Susam-Sarajeva, Sebnem (2006). *Theories on the move. Translation's role in the travels of literary theories*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Tahir Gürçağlar, Şehnaz (1998). Retranslation. In: Baker, Mona (Hg.) *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 233–236.
- Tahir Gürçağlar, Şehnaz (2008). The politics and poetics of translation in Turkey, 1923–1960. Amsterdam: Brill.
- Ternès, Anabel (2016). *Intertextualität: Der Text als Collage*. 1. Auflage. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- theholocaustexplained. *Remembering the Holocaust*. <https://www.theholocaustexplained.org/survival-and-legacy/legacy-and-memory/> (Stand: 31.07.2022).
- thewavehome a. *Home*. <https://www.thewavehome.com/> (Stand: 31.07.2022).
- thewavehome b. *Stories*. <https://www.thewavehome.com/stories/> (Stand: 31.07.2022).
- thewavehome c. *Film*. <https://www.thewavehome.com/film/> (Stand: 31.07.2022).
- thewavehome d. *Theater*. <https://www.thewavehome.com/theater/> (Stand: 31.07.2022).
- thewavehome e. *FAQ*. <https://www.thewavehome.com/faq/> (Stand: 29.07.2022).
- Thorwarth, Peter (2008b). *Audiokommentar zum Film*. [DVD Extra 107 min.] München: RatPack Filmproduktion & Constantin Film.

- toddstrasser. *Bestsellers*. <https://www.toddstrasser.com/bestsellers-2-1> (Stand: 31.07.2022).
- Toury, Gideon (1994). *Translation, a cultural semiotic perspective*. In: Sebeok, Thomas A. (Hg.) *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1111–1124.
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive translation studies – and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Van Doorslaer, Luc und Raw, Laurence (2016). Adaptation studies and translation studies. Very interactive yet distinct. In: Gambier, Yves und van Doorlaer, Luc (Hg.) *Border Crossings: Translation Studies and other disciplines*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 189–204.
- Van Leeuwen, Theo (2005). *Introducing social semiotics*. London: Routledge.
- Van Leuven-Zwart, Kitty (1989). Translation and original: Similarities and dissimilarities I. *Target* 1 (2), 151–81.
- Vanderschelden, Isabelle (2000). Why retranslate the french classics? The impact of retranslation on quality. In: Salama-Carry, Myriam (Hg.) *On Translating French Literature and Film II*. Amsterdam: Rodopi, 1–18.
- Venuti, Lawrence & Baker, Mona (Hg.) (2000). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge.
- Venuti, Lawrence (1995/2008). *The translator's invisibility: A history of translation*. 2nd edition. London: Routledge.
- Venuti, Lawrence (2000). Introduction. In: Venuti, Lawrence & Baker, Mona (Hg.) *The Translation Studies Reader*. 1st Edition. London/New York: Routledge, 1–8.
- Venuti, Lawrence (2004). Retranslations: The creation of value. *Bucknell Review* 47 (1), 25–38.
- Venuti, Lawrence (2007). Adaptation, translation, critique. *Journal of Visual Culture* 6 (1), 25–43.
- Verevis, Constantine (2006). *Film remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Vermeer, Hans J. (1986). Übersetzen als kultureller Transfer. In: *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung: Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) Tübingen: Francke, 30–53.
- Vinay, Jean-Paul & Darbelnet, Jean (1995/1958). *Comparative stylistics of French and English: A methodology for translation*. Amsterdam: Benjamins.
- Vogel, Jürgen (2008). *Audiokommentar zum Film*. [DVD Extra 107 min.] München: RatPack Filmproduktion & Constantin Film.
- Wehn, Karin (2001). About remakes, dubbing and morphing: Some comments on visual transformation processes and their relevance for translation theory. In: Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik (Hg.) *(Multi)media translation: Concepts, practices, and research*. Amsterdam: Benjamins, 65–72.
- Weinman, Jaime (2008). Is it time for sitcoms to go back to videotape? *MACLEAN'S*, 30.09.2008. <https://www.macleans.ca/uncategorized/is-it-time-for-sitcoms-to-go-back-to-videotape/> (Stand: 31.07.2022).
- Wetzel, Juliane (2008). Holocaust-Erziehung. *bpb – Bundeszentrale für politische Bildung*, 26.08.2008. <https://www.bpb.de/themen/erinnerung/geschichte-und-erinnerung/39843/holocaust-erziehung/> (Stand 31.07.2022).
- wikiwand a. Dennis Gansel. https://www.wikiwand.com/de/Dennis_Gansel (Stand: 31.07.2022).
- wikiwand b. *Junge Schicksale*. https://www.wikiwand.com/de/Junge_Schicksale (Stand: 31.07.2022).
- Wildfeuer, Janina; Bateman, John & Hiippala, Tuomo (2020). *Multimodalität: Grundlagen, Forschung und Analyse - eine Problemorientierte Einführung*. Berlin/Boston: Walter De Gruyter GmbH.
- Williams, Scott G. (2017). Foreword. In: Lefevere, André (Hg.) *Translation, rewriting, and the manipulation of literary frame*. London/New York: Routledge, ix–xv.
- Xu, Mingwu & Tian, Chuanmao (2014). Commercial considerations: A reason for retranslating – an exploration of the retranslation boom in the 1990s mainland China. *Across Languages and Cultures* 15 (2), 243–259.
- Yau, Wai-Ping (2014). Translation and film: Dubbing, subtitling, adaptation, and remaking. In: Bermann, Sandra & Porter, Catherine (Hg.) *A companion to translation studies*. Oxford: John Wiley & Sons Ltd, 492–503.
- Zhang, Huanyao & Ma, Huijuan (2018). Intertextuality in retranslation. *Perspectives* 26 (4), 576–592.

Anhang I Abstracts

Abstract (Deutsch)

Obwohl seit den 1990er Jahren audiovisuelle Phänomene in der Translationswissenschaft vermehrt Bearbeitung finden, setzt sich nur ein kleiner Teil der Forschungs-Community mit der Untersuchung von medialen Inhalten wie Verfilmungen oder Remakes auseinander. Diese werden eher in den Adaptation Studies untersucht. Da die globale Digitalisierung jedoch immer mehr multimodale Inhalte hervorbringt, werden auch in der Translationswissenschaft immer mehr Stimmen laut, die die Betrachtung von Translation als einen multimodalen Prozess fordern. Diese Arbeit soll dieser Forderung nachkommen und sich mit der Frage beschäftigen, ob Filmremakes als eine multimodale Form der Neuübersetzung betrachtet werden können. Um Remakes in der Translationswissenschaft bearbeitbar zu machen, wird in dieser Arbeit ein multimodales Verständnis von Translation angewendet, und die Vergleichbarkeit von Phänomenen wie Adaptation und Translation aufgezeigt. Die Forschungsüberblicke zu Neuübersetzung und Remakes zeigen, dass ähnliche Faktoren die Entstehung von Neuübersetzungen und Remakes beeinflussen. Schlussendlich kann die Analyse der Verfilmung *The Wave* und ihrer Neuverfilmung *Die Welle* nach dem Adaptation Shifts-Modell aufzeigen, dass die Entstehungsfaktoren für Neuübersetzungen der Literatur entsprechend auch bei Filmremakes beobachtet werden können. In einer multimodalen Konzeption von Translation sind Filmremakes also multimodale Neuübersetzungen, die ihre Inhalte lediglich durch verschiedene Modi übertragen.

Abstract (Englisch)

Although audiovisual phenomena have been increasingly addressed in translation studies since the 1990s, research focussing on multimodal content such as film adaptations and remakes has been scarce, as they instead tend to be investigated in the area of Adaptation Studies. However, as global digitalization and interconnectedness is bringing about more multimodal content than ever, some scholars in the area of translation studies have called for translation to also be considered a multimodal process. This master's thesis aims to respond to this call by addressing the question of whether film remakes could be considered a form of multimodal retranslation. In order to conceptualise remakes as a form of translation, a multimodal understanding of translation is adopted. As remakes are usually researched in the area of Adaptation Studies, this paper will also demonstrate the comparability of the phenomena that are translation and

adaptation. Retranslation research and research on remakes shows that similar factors are addressed when it comes to the question of what causes and motivates their production. The analysis of the US-American film *The Wave* and its German remake *Die Welle* according to the Adaptation Shifts model shows that the factors which bring about retranslations can also be observed in the production of remakes. Viewed through the lens of multimodality and the concept of multimodal translation, film remakes can be regarded as multimodal retranslation. The only difference lies in the way they transfer meaning: through different modes.

Anhang II Sequenzprotokolle

The Wave (1981)

SQ	Länge	Kurze Beschreibung der Geschehnisse
1	0:00:00 - 00:02:52	Einleitung Anekdote von Ross Unterricht WW2 Frage von Laurie
2	00:02:52- 00:04:00	Am Schulhof in der Mittagspause Robert isst allein Laurie, David und Amy an einem Tisch
3	00:04:00- 00:04:40	Ross zuhause Recherche zum Dritten Reich
4	00:04:40- 00:11:23	Klassensequenz (Montag) • Einseitiger Vortrag zu Disziplin von Ross • Schüler*innen wirken entspannt und locker • Haltungs- und Konzentrationsübungen • Lob für Robert • 3 Regeln: Stift/Blatt, Anrede Mr. Ross, bei Antwort und Frage müssen Schüler*innen aufstehen • Laurie wird ermahnt, weil sie Mr. Ross am Anfang ihrer Antwort vergisst
5	00:11:23- 00:11:40	Am Schulgang Schüler*innen reden begeistert über den Unterricht
6	00:11:40- 00:11:57	Robert Übt auf Toilette die Übungen aus der Klasse
7	00:11:57- 00:15:23	Klassensequenz (Dienstag) • Einseitiger Vortrag zu Gemeinschaft von Ross • Sprechchor der bisherigen Leitgedanken: Macht durch Disziplin, Macht durch Gemeinschaft
8	00:15:23- 00:16:03	Laurie zuhause • Laurie erzählt enthusiastisch über Unterricht • Mutter ist skeptisch, wird von Laurie beschwichtigt
9	00:16:03- 00:16:33	Am Weg zur Schule • Diskussion wegen Sorgen von Lauries Mutter • David findet, Lauries Mutter hat Unrecht • Unbekannter Schüler macht Welle-Gruß
10	00:16:33- 00:19:10	Klassensequenz (Mittwoch) • Einseitiger Vortrag zu Handeln von Ross • Mitgliedskarten, davon drei mit rotem X verteilt • Laurie wirkt skeptisch (Nahaufnahme) • Schüler*innen bekunden Stolz über die Bewegung • Sprechchor der drei Leitgedanken
11	00:19:10- 00:20:34	Am Schulgang • Streit zwischen Laurie und David • Individualität vs. Gruppe • Vorwurf von David: Laurie fühlt sich nicht mehr einzigartig und würde deswegen Skepsis äußern
12	00:20:34- 00:21:29	Am Schulgang • Welle- Poster und Bewerbung neuer Mitglieder • Robert fragt Ross, ob er sein Bodyguard sein kann
13	00:21:29- 00:21:56	Schlägerei am Schulhof, ein Mitschüler wird bekehrt, den Welle-Gruß und die Leitgedanken zu wiederholen

14	00:21:56-00:22:48	In der Bibliothek Konflikt zwischen Amy und Laurie wegen Welle-Artikel, den Laurie schreiben will, der sich kritisch zur Bewegung äußert.
15	00:22:48-00:23:13	Vor der Schule Robert trägt Mr. Ross Tasche bis zu seinem Auto
16	00:23:13-00:24:52	Ross zuhause - Streit zwischen Ross und Ehefrau - Bittet ihn, wieder zu sich zu kommen, das Experiment gerate außer Kontrolle
17	00:24:52-00:25:24	Vor der Schule Welle-Mitglieder erklären Laurie zum Feind
28	00:24:52-00:26:10	Abends am Schulgang Laurie wird von jemandem verfolgt
19	00:26:10-00:28:46	Abends am Schulgelände Streit zwischen Laurie und David Laurie soll mit Kritik aufhören David verletzt Laurie, als Streit eskaliert → Versöhnung: David nimmt Laurie in den Arm
20	00:28:46-00:30:17	Ross zuhause - Laurie und David bitten Ross um Abbruch des Versuchs - Er stimmt zu, meint jedoch, er würde es auf seine Art machen
21	00:30:17-00:34:09	Klassensequenz (Freitag) Robert zeigt Mr. Ross einen vermeintlichen Artikel über die Welle Ross kündigt daraufhin eine Kundgebung um 17:00 Uhr im Auditorium an Laurie und David werden aus dem Raum geführt
22	00:34:09-00:34:50	Laurie und David sprechen darüber, dass die Kundgebung stoppen müssen
23	00:37:15-00:41:43	Kundgebung in der Aula - Schüler*innen bereiten Kundgebung vor - Ross betritt die Bühne, Sprechchor und gegenseitiger Welle-Gruß - Anführer soll über den Fernseher übertragen werden - Kein Programm erscheint, danach ein Einwurf: Es gibt keinen Führer, oder? - Ross bestätigt doch: zeigt eine Rede von Hitler - Ross hält danach einen Vortrag über das Geschehene - Szene endet mit desorientierten Schüler*innen
24	00:41:43-00:42:18	Robert weint und wird von Ross getröstet

Die Welle (2008)

SQ	Länge	Kurze Beschreibung der Geschehnisse
1	0:00:00-00:03:51	Mann fährt im Auto mit Rockmusik im Hintergrund, betritt Schule und grüßt seine Frau Anke am Kopierer Diskussion mit Direktorin um Projektwoche: Anarchie/Autokratie und Tausch mit Wieland
2	00:03:51-00:05:10	Theaterprobe Konflikt zwischen Schüler*innen
3	00:05:10-00:05:52	Vor der Schule Marco und Karo Unterhalten sich über die Projektwoche
4	00:05:52-00:07:07	In der Schwimmhalle Vorstellung der Wasserballmannschaft
5	00:07:10-00:09:50	Partyszene - Einführung der Charaktere Kevin, Bomber, Sinan und Tim - Einführung Dennis: Er unterhält sich mit Freund und fragt, wogegen man heutzutage noch rebellieren soll?
6	00:09:50-00:10:34	Wenger zuhause Wenger + Ehefrau frühstücken, Umgang wirkt offen
7	00:10:34-00:13:44	Klassensequenz (Montag) - Unruhige Klasse, Wenger spricht Verwunderung zu großer Anzahl der Schüler*innen aus - Thema Autokratie wird mit Schüler*innen in Diskussionsform besprochen - Drittes Reich wird als Beispiel genannt, aber Schüler*innen scheinen kein Interesse zu haben, Diskussion dazu folgt -> bei uns kann das nicht mehr passieren, kurze Pause - Nahaufnahme von Wengers nachdenklichem Gesicht
8	00:13:44-00:17:50	Klassensequenz (Montag) nach Pause - Neue Tischordnung - Kommunikation mit Schülern steht im Vordergrund - Wenger wird durch Abstimmung zur Leitfigur gewählt - Regeln: Frage und Antwort nur wenn von Wenger aufgefordert + Schüler*innen müssen dabei aufstehen - Durchgängige Kritik von Mona - Haltungsübungen werden durchgeführt - Kevin verlässt den Kurs, Bomber und Sinan folgen ihm

9	00:17:50-00:18:33	Vor der Schule Aufgrund schulschulischen Drucks kehren Bomber und Sinan zurück
10	00:18:33-00:20:12	Klassensequenz (Montag) Diskussion: Was begünstigt eine Diktatur?
11	00:20:12-00:20:33	Nach dem Unterricht - Schüler*innen geben Wenger Komplimente für Unterricht - Tim ist besonders begeistert
12	00:20:33-00:21:06	Vor Karos Haus Szene wird mit Haus gezeigt Diskussion mit Karos kleinem Bruder zum Thema rauchen
13	00:21:06-00:23:31	Parallelmontage Wenger zuhause (00:21:12-00:21:35) - Begrüßt Anke mit Kuss und fragt, ob sie wissen will, wie es in der Klasse lief Tim zuhause (00:21:35-00:22:00) - Tim erzählt seinen Eltern begeistert über den Unterricht, Eltern scheinen nicht sonderlich interessiert, Wohnzimmer wird gezeigt, viele Bücherregale zu sehen Karo zuhause (00:22:00-00:22:23) - Karo erzählt begeistert ihrer Mutter vom Unterricht, diese ist skeptisch Wenger zuhause (00:22:23-00:22:28) - Wenger erzählt, dass er Kevin rausschmeißen musste Kevin zuhause (00:22:28-00:22:48) - Diskussion zu Kevins Rauswurf aus Klasse, Bomber und Sinan meinen, Herr Wenger wäre eigentlich cool. Karo zuhause (00:22:48-00:23:34) - Marco spricht mit Karos Vater über Wasserball, Karo geht dann mit Marco ins Zimmer, Eltern küssen sich sehr anzüglich
14	00:23:34-00:24:38	Karos Zimmer Diskussion über Barcelona führt zu Konflikt zwischen Karo und Marco
15	00:24:38-00:25:25	Marco zuhause - Mama bringt jemanden mit nachhause, wirkt betrunken - Marco packt verletzt seine Sachen und geht zum Training
16	00:25:25-00:26:24	In der Schwimmhalle Alleingang von Marco, kooperiert dann mit Sinan, wird für Zusammenspiel von Wenger gelobt
17	00:26:24-00:27:11	Wenger zuhause Abends recherchiert Wenger zu Ideen, die er ausprobieren will, lässt sich aber von Anke ablenken
18	00:27:11-00:30:51	Klassensequenz (Dienstag) - Lockerungsübungen (Schüler*innen marschieren im Schritt) - Wieland als Feindbild - Neue Sitzordnung, um Cliquen zu brechen - Konkurrenzdenken überdenken - Mona kritisiert Verallgemeinern und Ausstechen von guten gegen schlechten Schüler*innen (guter Schüler sitzt neben schlechten)
19	00:30:51-00:31:08	Am Schulhof Schüler*innen unterhalten sich über Wielands Kurs und fragen nach Autokratie-Kurs
20	00:31:08-00:31:30	Am Schulgang - Wieland beschwert sich über Lärm von Wengers Kurs - Schülerinnen fragen nach Wechsel zu Autokratie-Kurs
21	00:31:30-00:34:05	Klassensequenz (Dienstag) - Diskussion zu Uniformität - Weißes Hemd als Uniform während Projektwoche - Mona kritisiert diesen Wegfall von Individualität
22	00:34:05-00:34:43	Im Einkaufszentrum Jens und Lisa kaufen weiße Hemden für Uniform
23	00:34:43-00:35:09	Karo zuhause Probiert weißes Hemd an, scheint aber nicht begeistert
24	00:35:09-00:35:41	Tim zuhause Zündet alle seine Markensachen an und verbrennt sie
25	00:35:41-00:36:11	Am Weg zur Schule - Karo und Marco fahren mit Fahrrad zur Schule - Karo trägt rotes T-Shirt statt weißem Hemd - Marco kritisiert: das wäre Egoismus
26	00:36:11-00:39:23	Klassensequenz (Mittwoch) - Alle tragen weiße Hemden außer Karo - Zwei Schüler*innen wechseln in den Kurs

		- Wenger lässt über Namen für Bewegung abstimmen (nimmt dabei Karo als letzte dran) - Handeln: Logo, Buttons, Homepage, Myspace erstellen → alle Vorschläge von Schüler*innen - Szene endet mit Karos skeptischem Blick und Aufnahme von Wenger, wie er zufrieden lächelt
27	00:39:23-00:40:50	Am Schulhof Tim wird gemobbt, bekommt Unterstützung von Welle Mitgliedern (Bomber und Sinan)
28	00:40:50-00:41:38	Im Café Lisa und Marco reden über Karo und die Welle
29	00:41:38-00:43:17	Theaterprobe - Karo ist nicht da - Rolle wird anders besetzt - Dennis spricht ein Machtwort, nachdem legen sich alle ins Zeug
30	00:43:17-00:44:16	Im Skaterpark - Kevin soll so bei Bewegung mitmachen, auch ohne Unterrichtsbeteiligung - Kevin bestimmt, dass nur gekatet werden darf, wenn man Welle-Mitglied ist
31	00:44:16-00:45:47	Karos Zimmer - Lisa zeigt Karo Theaterprobe am Handy - Karo meint, alle hätten sich verschworen - Lisa wird böse und Streit entfacht, in dem Lisa Karo vorwirft, sie wäre selbstzentriert
32	00:45:47-00:46:29	Wenger Haus Anke kritisiert die Vorgehensweise von Wenger, im Kollegium würden schon alle über ihn reden
33	00:46:29-00:47:03	Tim zuhause - Erstellt Website für Welle mit Waffenlogo - Waffe fotografiert er selbst
34	00: 47:03-00:54:15	In der Stadt (nachts) - Graffiti und Tagging von Welle-Logo - Gruppengemeinschaft der Welle-Mitglieder - Zeichen der Anarchos wird übersprayed - Tim klettert auf Dom und taggt dort das Logo
35	00:54:15-00:55:04	Am Schulhof Bomber stellt den Welle-Gruß vor
36	00:55:04-00:55:38	Klassensequenz (Donnerstag) - Wenger wird Gruß vorgestellt - Gruß wird von Wenger zusammen mit Klasse wiederholt
37	00:55:38-00:56:01	Am Schulhof Karo beobachtet, wie ihr Bruder Kinder nicht in die Schule lässt, wenn sie Welle-Gruß nicht machen
38	00:56:01-00:56:50	In einem Schulraum - Karo übt Kritik an Welle: Schüler*innen werden ausgegrenzt, sie bittet Wenger abzubrechen - Wenger bittet sie, den letzten Tag noch mitzumachen - Karo ist nicht einverstanden, Wenger meint sie muss sonst Kurs wechseln
39	00:56:50-00:57:23	Im Lehrerzimmer Wenger grüßt Anke, diese reagiert abweisend
40	00:57:23-00:57:51	Büro der Direktorin Frau Kohlhaage unterstützt Wenger, weil sie ihm vertraut und einen pädagogischen Grundgedanken sieht
41	00:57:51-00:58:24	Im Computerraum (Schülerzeitung-Meeting) - Karo will ein Rundmail schreiben, bekommt die Schlüssel für den Raum - Mona will Artikel dramatisieren, Karo bei der Wahrheit bleiben
42	00:58:24-00:59:46	Bei einer Unterführung (Schlägerei) - Anarchos vs. Welle-Mitglieder, weil das Zeichen der Anarchos übersprayed wurde - Streit eskaliert und Tim zieht Waffe
43	00:59:46-01:02:10	Im Computerraum - Marco ladet Karo zur Welle-Party ein, Karo lehnt ab - Karo übt Kritik an der Welle, Schüler*innen würden unter Druck gesetzt werden - Marco verteidigt die Welle und versucht Ausreden zu finden
44	01:02:10-01:03:10	Wenger zuhause - Tim fragt Wenger, ob er sein Leibwächter sein kann - Wenger lehnt ab, nimmt ihn aber mit ins Haus und versucht für ihn da zu sein
45	01:03:10-01:03:34	Konflikt zwischen Wenger und Anke bezüglich Tims Anwesenheit
46	01:03:34-01:10:09	Welle-Party Sinan und Marco bitten um Unterstützung beim Wasserballspiel und meinen, dass alle in weißen Hemden kommen sollen
47	01:10:09-01:11:28	Am Schulgang (nachts) Karo verteilt Anti-Welle-Flyer und fühlt sich verfolgt
48	01:11:28-01:12:16	Wenger zuhause Wenger findet schlafenden Tim neben Briefkasten
49	01:12:16-01:12:39	In Wengers Auto - Auto wird von Farbbombe getroffen (von Mitglied der Anarchos geworfen) - Tim bestätigt Wenger, dass er Schutz brauche

50	01:12:39-01:13:12	In der Schule (morgens) Welle-Mitglieder sammeln Flugblätter von Karo auf Marco wird von Dennis aufgefordert, mit Karo zu reden
51	01:13:12-01:15:28	Klassensequenz (Freitag) • Wenger verurteilt Graffiti an der Abdeckung bei Kirche • Lässt Schüler*innen Aufsatz über Erfahrung mit Welle schreiben • Fragt zum Schluss um Unterstützung beim Wasserballspiel • Tim will am Ende der Stunde petzen, wer das Graffiti gemacht hat – Wenger aber will es nicht wissen, weil er sonst anzeigen müsste
52	01:15:28-01:19:31	Beim Wasserballspiel • Publikum sind alle in weißen Hemden da, die am Eingang ausgegeben werden • Mona und Karo wird der Zutritt verweigert, weil sie kein weißes Hemd anziehen -> sie brechen ein und verteilen die Anti-Welle-Flyer im Publikum • Sinan lässt sich von gegnerischem Team provozieren und auch im Publikum bricht Chaos aus
53	01:19:31-01:20:57	Wenger zuhause • Anke wirft Wenger vor, er wäre auf einem Egotrip und würde die Schüler*innen manipulieren • Wenger wird ausfallend und wirft Anke Neid vor, er beleidigt sie
54	01:20:57-01:21:56	Streit zwischen Karo und Marco • Streit über Schlägerei beim Spiel und Vorwurf an Karo, dass sie Marco die Show stehlen wollte • Streit eskaliert und Marco schlägt Karo
55	01:21:56-01:23:37	Wenger zuhause • Wenger liest Aufsätze der Schülerinnen • Marco kommt vorbei und bittet Rainer um Abbruch: Die Welle hätte ihn verändert, diese Pseudodisziplin wäre eher Faschismus
56	01:23:37-01:24:34	Wenger zuhause • Später ruft die Direktorin an, Wenger bittet um Vertrauen und Geduld • Verschickt per SMS eine Einladung für eine Kundgebung am Samstag um 12:00 in Schulaula: nur für Sympathisanten der Welle-Bewegung
57	01:24:34-01:24:54	Wenger Haus Nahaufnahme von Wenger, wie er sich auf Kundgebung vorbereitet
58	01:24:54-01:25:54	Kundgebung in der Aula • Wenger steht hinter der Bühne. • Tim verriegelt Saal und steht als Leibwächter hinter Wenger
59	01:25:54-	Wenger tritt auf die Bühne • Wenger grüßt Schüler*innen in Stille mit Welle-Gruß, diese grüßen zurück • Wenger liest Aufsätze vor, wäre begeistert vom Lernfortschritt, möchte die ganze Sache nicht einfach so enden lassen • Kritik von Marco wird unterschlagen, während Wenger Vortrag über Probleme in Deutschland hält, an denen die Reichen schuld wären • Wenger hält Vortrag über Probleme in Deutschland, die Reichen wären schuld an allem • Marco wird als Verräter auf die Bühne gebracht, Wenger fragt die Schüler*innen was sie mit ihm machen sollen: dadurch leitet er über, dass man genau so etwas in einer Diktatur machen würde • Es folgt eine Entschuldigung von Wenger • Dennis wirft ein, dass man Fehler korrigieren könnte, aber Wenger verneint und schickt die Schüler*innen nachhause
60	01:32:27-01:34:38	Sequenz Tim • Tim zieht eine Waffe, bedroht Wenger und gibt Schuss auf Bomber ab. Betont, die Welle wäre sein Leben gewesen. Senkt zunächst die Waffe, tötet sich aber dann mit Kopfschuss • Schlussbild zeigt Wengers verzweifelter Gesicht
61	01:34:38-01:36:50	Vor der Schule • Wenger wird von Polizei abgeführt • Bomber wird in Krankenwagen befördert • Schüler*innen, Eltern wirken verzweifelt • Anke begleitet Wenger bis zum Polizeiauto • Marco und Karo trösten Lisa • Komplette Szene ist nonverbal und in Zeitlupe
62	01:36:50-01:37:10	Wenger in Polizeiauto • Verzweiflung und Nachdenken über das Geschehene • Schluss ist ein Standbild mit Wengers schockiertem Gesicht