



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Der culture-text von Notre-Dame
Disney-Adaptionen von Victor Hugos Roman im multimedialen
Kontext

verfasst von | submitted by

Nicole Isabel Schachinger BA

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

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 070 331 342

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Englisch

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Votre livre est-il manqué? tant pis. N'ajoutez pas de chapitres à un livre manqué. Il est incomplet? il fallait le compléter en l'engendrant. Votre arbre est noué? Vous ne le redresserez pas. Votre roman est phthisique? votre roman n'est pas viable? Vous ne lui rendrez pas le souffle qui lui manque. Votre drame est né boiteux? Croyez-moi, ne lui mettez pas de jambe de bois.

Victor Hugo (1999: 55f.)

This story has been told countless times. People keep trying to do it in various forms — a film, a television movie, a musical, an opera. The story, as they say, has legs.

Stephen Schwartz, zit. nach Rothstein (2014)

Danksagung

Es heißt, Victor Hugo habe *Notre-Dame de Paris* jahrelang aufgeschoben und sich schließlich in seine Kammer eingeschlossen, um endlich mit dem Schreiben fertigzuwerden. Wenn ich diese Arbeit ansehe, kann ich die Geschichte leicht glauben.

Mein größter Dank gilt meinem Betreuer Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl für seine unendliche Geduld mit meinen sporadischen Updates und sein stets rasches Feedback, das mir aus zahlreichen schreibtechnischen Zwickmühlen geholfen hat.

Danke auch meiner Familie, vor allem meinen Eltern, die mich in meinem Studium (und all meinen anderen Entscheidungen) immer unterstützt und bestärkt haben. Ich habe ehrlich keine Ahnung, was ich ohne euch machen würde.

Eine Masterarbeit schreibt sich nicht in Isolation, und in dieser Hinsicht hätte ich nicht mehr Glück haben können. Danke an meine Schreib-Buddies, meinen auf der ganzen Welt verteilten und unermüdlichen emotional support, meine Korrekturleserinnen, meinen wundervollen Freundeskreis: Sarah, Steffi, Gabby, Lou, Annika, Nici, Anna, Janie, Em, Sharon, Jana, Tati, Lish, Hannah. Love you all. Ich verspreche, ich höre jetzt auf, über Wasserspeier zu reden.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	v
Tabellenverzeichnis	v
Einleitung	1
1. Adaption als Translation? Theoretische Grundlagen.....	3
1.1. Historischer Rahmen	3
1.2. (Un-)Treue und Äquivalenz: Problemstellungen in AS und TW	6
1.3. Terminologie und Ansätze	9
1.3.1. Inter-, Para-, Hypertextualität: Texte im Dialog	9
1.3.2. <i>Rewritings</i> : Alles auf neu?	12
1.3.3. <i>Culture-text</i> : Was ist überhaupt das „Original“?.....	16
2. Multimodalität und Multimedialität	18
2.1. Modus, Medium, Genre: Bedeutung im Rahmen	18
2.1.1. Multimodalität und ihre <i>Strata</i>	18
2.1.2. „Different but equal“: (Multi-)Medialität im audiovisuellen Text.....	19
2.1.3. Diskurs und Erwartung: Genrekonventionen	21
2.2. It’s a musical! Adaptionen mit Musik und Tanz.....	22
2.2.1. Von Broadway bis Berlin: Rewriting-Prozesse im Musical	23
2.2.2. Musical und Realität: Lieder als Handlungsträger	24
2.2.3. Das Musical auf der Leinwand.....	26
2.3. Nicht nur ein Bild: Animationsfilm als Medium	27
2.4. „The Disney Version“: der Animationsfilm à la Walt Disney	28
2.4.1. „Classic Disney“ und die „Disney-Formel“	29
2.4.2. Disneys „Goldenes Zeitalter“: Bühnenmusicals im Animationsfilm.....	30
2.4.3. Disney auf der Bühne	32
3. Narration im adaptiven Wandel: Was bleibt?	33
3.1. Narratologische Grundlagen	33
3.1.1. Kategorien und Merkmale fiktionalen Erzählens.....	33
3.1.2. Der Weg zur Hauptfigur: Handlungsstrukturen und die Reise des Helden	34
3.2. Die „Übersetzung“ von Geschichten: Transmediales Erzählen	36

3.3.	Narration und Multimodalität: Audiovisuelle Aspekte	39
3.3.1.	Visuelle Elemente	40
3.3.2.	Sprachlich-musikalische Elemente	41
3.4.	Exkurs: Narration im Paratext	43
4.	Forschungsgegenstand	45
4.1.	Die Anfänge: <i>Notre-Dame de Paris</i> (1831) und frühe Adaptionen	45
4.2.	Disneys <i>The Hunchback of Notre Dame</i> (1996)	48
4.2.1.	Quasimodos Heldenreise: Zur Narration in Disneys <i>Hunchback</i>	48
4.2.2.	Distribution und Rezeption	50
4.3.	Der deutsche Glöckner: Berlin 1999-2002	51
4.4.	Das <i>Hunchback</i> -Revival: dunkler, ernster, „originalgetreuer“?	53
4.5.	Zwischenreflexion: Mediale und genrebedingte Verschiebungen	55
5.	Analyse: Der Glöckner als <i>culture-text</i>	58
5.1.	Analysemodell	58
5.2.	Anmerkungen zu Datenerhebung und Analyseaufbau	61
5.3.	Handlungsstruktur	63
5.4.	Narrative Techniken	68
5.5.	Charakterisierung	73
5.5.1.	„Du stehst hoch über der Welt“: Quasimodo als Protagonist	74
5.5.2.	Disneys komplizierter Bösewicht: Richter/Erzdiakon Claude Frollo	78
5.5.3.	„And still, it all comes down to her and me“: Esmeralda und Notre-Dame	80
5.5.4.	Nebenfiguren im Scheinwerferlicht: Phoebus und Clopin	84
5.6.	Setting	86
5.7.	Fazit	90
6.	Conclusio	92
	Bibliographie	94
	Anhang 1: Songlisten	104
	Anhang 2: Sequenzprotokolle	112
	Anhang 3: Adaptation Shifts	140

Abstract (Deutsch)	159
Abstract (Englisch)	160

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: CD-Cover Disneyfilm	72
Abb. 2: CD-Cover Glöckner	72
Abb. 3: CD-Cover Hunchback	72
Abb. 4: CD-Cover Wiener Gesamtaufnahme	72
Abb. 5: Charles Laughtons Quasimodo	75
Abb. 6: Disneys Quasimodo.....	75
Abb. 7: Finale Szene im Hunchback.....	77
Abb. 8: „Hellfire“ im Disneyfilm.....	79
Abb. 9: „Das Feuer der Hölle“ im Glöckner.....	79
Abb. 10: Das Glöckner-Bühnenbild während „Esmeralda“.....	87
Abb. 11: Das Hunchback-Bühnenbild während „Esmeralda“	88
Abb. 12: Esmeralda in Notre-Dame.....	88

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Überblick modale, mediale und genrebedingte Verschiebungen.....	56
Tabelle 2: Übersicht zu deskriptiven Kategorien und Shift-Typen nach Perdikaki.....	61
Tabelle 3: Übersicht handlungsstrukturelle Shifts im Untersuchungsmaterial.....	63
Tabelle 4: Übersicht Shifts narrativer Techniken im Untersuchungsmaterial	68
Tabelle 5: Übersicht Charakterisierungs-Shifts im Untersuchungsmaterial	73
Tabelle 6: Übersicht Setting-Shifts im Untersuchungsmaterial	86
Tabelle 7: Gesamtübersicht Adaptation Shifts.....	90

Einleitung

„Dieses wird jenes töten“ – mit diesen Worten lässt Victor Hugo (2009: 204) den Archidiakon Claude Frollo auf die titelgebende Kathedrale seines Romans *Notre-Dame de Paris* blicken. Es ist eine wehmütige Aussage, geleitet von der Vorahnung, dass derartige Baukunst im 15. Jahrhundert vom Aussterben bedroht ist; schon bald wird durch den Buchdruck das verschriftliche Wort zur gängigen Erzähl- und Ausdrucksform der europäischen Kultur. „*Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice.*“ (Hugo 1999: 280).

Die in diesem Zitat erkennbare Angst vor einem unaufhaltsamen Medienwandel ist auch im einundzwanzigsten Jahrhundert noch greifbar. Die Diskussion um die Rolle des chronologisch zuerst auftretenden und gesellschaftlich oft als überlegen betrachteten Ausgangstextes beschäftigt die Translationswissenschaft seit ihrer Etablierung. Mit der holistischen Erweiterung des Übersetzungsbegriffes auf multimodale, Mediengrenzen überschreitende Texte scheint die Frage nach dem „Original“ komplexer denn je: Was bedeutet es für eine Übersetzung und ihre Rezeption, wenn sie in einem völlig anderen medialen, funktionalen und soziokulturellen Kontext produziert wird als ihr sogenannter Ausgangstext? Vergleichbare Fragen beschäftigen auch die Adaptation Studies und andere interdisziplinäre Wissenschaften wie die Komparatistik und die Filmwissenschaft; der vermeintlich hierarchische intertextuelle Zusammenhang zwischen „Original“ und „Adaption“ wird zwar immer mehr hinterfragt, diskursiv aber oftmals nach wie vor als gegeben angenommen (vgl. Hutcheon & O’Flynn 2013: 28–31).

Die vorliegende Masterarbeit schließt an diese Diskussionen an und basiert auf einem funktional-multimodalen Translationsverständnis, das Übersetzungen und Adaptionen als *Rewritings* in einem spezifischen Kontext betrachtet (vgl. Lefevere 1982). Mittels einer Kombination von translations- und adaptationswissenschaftlichen Ansätzen wird versucht, konkrete intertextuelle Verknüpfungen bei der multimedialen Musicaladaption näher zu beleuchten. Als Untersuchungsgegenstand werden dafür die Disney-Adaptionen von *Notre-Dame de Paris* – der 1996 erschienene Animationsfilm *The Hunchback of Notre Dame* sowie die auf diesem basierenden Bühnenmusicals (1999 und 2014/2015) – herangezogen. Die Analyse selbst stützt sich auf das deskriptiv-komparative „Adaptation Shifts“-Modell von Katerina Perdikaki (2016). Folgende Forschungsfragen sollen dabei im Zentrum stehen:

- Welche intertextuellen Zusammenhänge können zwischen multimodalen *Rewritings* desselben Werkes bestehen und inwiefern können Begriffe der Adaptation Studies zum besseren Verständnis derselben in der Translationswissenschaft beitragen?

- Inwieweit wirken mediale und genrebedingte Konventionen auf narrative Aspekte der jeweiligen Version und wie wird damit insbesondere im Hinblick auf die Figurencharakterisierung umgegangen?
- Zeigt sich im Kontext wiederholter multimedialer Adaption eine Tendenz zu intertextuellen Verweisen auf besonders frühe Versionen eines (*culture-*)Textes?

Ziel ist dabei primär, einen weiteren Beitrag zur multimodalen Translationsforschung zu leisten und das Analysemodell als systematischen, interdisziplinären Ansatz für die Untersuchung komplexer intertextueller Zusammenhänge im translationswissenschaftlichen Kontext anzuwenden. Dafür wird zunächst der theoretische Rahmen abgesteckt und auf die historische Entwicklung sowie grundlegende Konzepte der Translationswissenschaft und Adaptation Studies eingegangen. Besonderes Augenmerk wird dabei auf den für beide Disziplinen zentralen Aspekt der Intertextualität gelegt, was als Basis für die weitere Auseinandersetzung mit relevanten Theorien dienen soll. Neben Lefeveres (1982, 2017) Begriff des *Rewritings* erhalten dabei vor allem Genettes (2021) transtextuelle Beziehungen sowie Paul Davis' (1990) *culture-text* besondere Aufmerksamkeit.

Das zweite Kapitel erweitert diese einleitenden Theorien im multimodalen und multimedialen Kontext, um einige Besonderheiten audiovisueller Translation (AVT) und vor allem transmedialer Adaption darzulegen. Neben Modus und Medium wird auch das Genre als funktional maßgebliche Komponente der Texteinheit betrachtet (vgl. Kaindl 2020: 60), weshalb das Musical als Form des Musiktheaters und der Disneyfilm als (eigentlich medienübergreifendes) Genre des Animationsfilmes speziell betrachtet werden.

Im dritten Kapitel wird der Modus der Narration näher ausgeführt, um herauszufiltern, auf welche Weise Texte in unterschiedlichen Medien erzählen und dabei transmedial dieselbe Geschichte konstruieren. Dafür wird sowohl auf narratologische Grundbegriffe als auch auf die Konstruktion von Narration im audiovisuellen Kontext eingegangen.

Kapitel vier widmet sich dem konkreten Forschungsgegenstand dieser Arbeit; die relevanten Texte werden hierfür in ihrem Produktionskontext vorgestellt und anhand paratextueller Verweise auf Basis der zuvor erarbeiteten Konzepte in Bezug gesetzt werden. Im Anschluss erfolgt die eigentliche Analyse, die die Texte auf Veränderungen (Shifts) in Handlungsstruktur, narrativer Technik, Charakterisierung und Setting untersucht, wobei ein besonderer Fokus auf die Figurencharakterisierung gelegt wird. Es wird erwartet, dass die ermittelten Shifts vor allem auf mediale und/oder genretypische Bedingungen oder aber exemplarisch auf ihre komplexen intertextuellen Verknüpfungen zurückzuführen sind.

1. Adaption als Translation? Theoretische Grundlagen

Zum besseren Verständnis der in dieser Arbeit diskutierten Phänomene soll gleich zu Beginn der Versuch einer kurzen Gegenüberstellung der ihr zugrunde liegenden Begriffe und Forschungsdisziplinen unternommen werden. Der Anspruch einer eindeutigen Kategorisierung wann (nicht) von *Translation* bzw. *Adaption*¹ gesprochen werden kann, ist dabei allerdings nicht gegeben; vielmehr werden sie anhand von disziplinären Eigendefinitionen und Forschungsinteressen zunächst als scheinbar separate Konzepte betrachtet, um sie im Anschluss auf Basis dieses theoretischen Hintergrundes einander erneut anzunähern.

1.1. Historischer Rahmen

Der Fokus der frühen Translationswissenschaft (TW) auf die linguistische Ebene und das Verständnis des eigenen Forschungsgegenstandes als reine Übersetzung von einer Sprache in die andere wird häufig mit ihrem Ursprung in der Sprachwissenschaft begründet. Auch oft aufgegriffene scheinbare Grundannahmen wie die eindeutige Abgrenzung zwischen einem singulären, klar definierten und monomodalen Ausgangstext (AT) und dem bzw. den chronologisch später entstandenen, mit diesem AT sprachlich verknüpften Zieltext(en) (ZT) sowie die in dieser Unterscheidung implizierte Hierarchie lassen sich auf die frühen Jahre der Disziplin zurückführen (vgl. Kaindl 2020: 53f.)

Während der Begriff der Translation in der Forschung spätestens mit dem Cultural Turn der 1970er und 1980er Jahre ausgeweitet wurde und sich diese seither verstärkt mit Bedeutungsübertragung in verschiedenen kulturellen Kontexten beschäftigt², beschränkt sich die allgemeine Auffassung von "Übersetzung" im engeren Sinn nach wie vor auf den Prozess der sinngemäßen Übertragung einer Äußerung von einer Sprache in eine andere sowie das Produkt dieses Prozesses (vgl. Hermans 2013: 75). Dieser historisch gewachsene Eindruck erschwert den interdisziplinären Austausch zum Teil auch heute noch, obwohl die TW sich mittlerweile längst als eigenständige Disziplin etabliert hat.

In den Adaptation Studies (AS) scheint dieser Punkt dagegen noch nicht erreicht. Als Kind der Literatur- und Filmwissenschaften wird ihr Forschungsbereich oftmals lediglich als

¹ Im Deutschen wird gewöhnlich im Bereich Literatur, Film und Medien der Begriff *Adaption* verwendet, während *Adaptation* für naturwissenschaftliche Phänomene herangezogen wird. Obwohl in der überwiegend englischsprachigen Fachliteratur fast ausschließlich von *adaptation* die Rede ist, folgt diese Arbeit der deutschsprachigen Konvention.

² Catrysse (2020: 25f.) spricht in diesem erweiterten Kontext auch von „translation-W“.

Subkategorie der Intertextualität und Intermedialität angesehen (vgl. Cattrysse 2020: 39). Andere Disziplinen bedienen sich zwar ihrer Methoden und Definitionen, betrachten die AS an sich aber als untergeordnete Hilfswissenschaft. Dies lässt sich durch den Gegenstand ihrer Forschung erklären: Unter *Adaption* wird der Prozess und das Produkt einer kommunikativen Handlung verstanden, die sich bewusst und absichtlich auf einen ihr chronologisch vorangegangenen Text bezieht (vgl. Cardwell 2018: 12f.). Während diese prinzipiell zwischen Texten und Medien aller Art stattfinden kann, wird besonders häufig die Beziehung zwischen Literatur und Film untersucht; Roman-, Theater- und Comicverfilmungen sind dabei nur ein Bruchteil der Erscheinungsformen, mit denen sich die AS traditionell beschäftigen³.

Während diese stark vereinfachte Darstellung einen Medienwechsel impliziert, ist dies, ähnlich wie der Sprachwechsel in der engstmöglichen Definition von Übersetzung, nicht unbedingt der Fall. Remakes, Mash-ups und Parodien können ebenso wie zahlreiche Shakespeare-Dramen als Beispiele intramedialer Adaption erachtet werden (vgl. Leitch 2012: 91f.). Der Begriff der Adaption wird kontinuierlich erweitert, um auch verwandte Textformen in der AS-Forschung miteinzubeziehen; dabei werden hierarchische Textbeziehungen mehr und mehr zurückgelassen, um stattdessen die intertextuellen Zusammenhänge zwischen gleichwertigen, zu unterschiedlichen Zeitpunkten in einem spezifischen Kontext entstandenen Texte zu untersuchen (vgl. auch Cardwell 2018: 9f.), ein Ansatz, der an jenen der funktionalen TW erinnert (vgl. etwa Lefevere 1982)

Dieser Gedanke scheint naheliegend, vor allem, wenn man den raschen technischen Fortschritt der letzten Jahrzehnte und die damit verbundene Expansion unterschiedlicher Medientypen bedenkt; den AS erschließt sich eine Vielfalt neuer Texttypen, die auf immer komplexere Weise miteinander verknüpft sein können. Allein anhand der oben genannten Beispiele lässt sich erahnen, dass dabei die Grenzen zwischen Adaptionen und anderen Formen der Intertextualität oftmals nicht leicht zu ziehen sind. Hinzu kommt, dass sich die Disziplin im Streben nach Eigenständigkeit zum Teil selbst im Weg steht.

So kritisiert etwa Cattrysse (2020: 26f.), dass Forschende der AS zwar das eigene Feld zu erweitern und Definitionen anzupassen bereit sind, gleichzeitig aber jahrzehntelang am rein linguistischen Verständnis von Translation bzw. Übersetzung im engeren Sinne festgehalten haben (und dies zum Teil auch noch tun), und translationswissenschaftliche Ansätze dementsprechend weitestgehend außer Acht gelassen wurden.

³ Siehe dazu Hutcheon & O’Flynn (2013) sowie Sammelwerke wie Cartmell & Whelehan (1999), Leitch (2017), und Cutchins et al. (2018).

Dabei ist durchaus nachvollziehbar, weshalb oftmals Parallelen zwischen den beiden Disziplinen gezogen werden, die eine Eingliederung der AS in die TW theoretisch ermöglichen würden. Erweiterte deskriptive und polysystematische Definitionen verstehen Translationen als kommunikative Handlungen (und deren Produkte) und platzieren diese in einem Zielkultursystem, wo sie zu anderen Texten in interkultureller und -temporaler Beziehung stehen (vgl. Bassnett 2002: 10). Ähnliche Tendenzen sind auch in den AS zu beobachten: Hutcheon & O’Flynn (2013: 16) beschreiben intermediale Adaptionen als „re-mediations, that is, specifically **translations** in the form of intersemiotic transpositions from one sign system (for example, words) to another (for example, images)“ (m. Hvhb.). Translation nach dieser Vorstellung ist eine Umkodierung, eine Übersetzung in ein neues semantisches System mit eigenen Konventionen, bei der der ursprüngliche Text unweigerlich transformiert wird.

Auch umgekehrt ist in Definitionen der TW immer wieder von „Adaption“ zu lesen, wenn es um lokalisierende oder „freie“ Übersetzungen geht, die sich in Stil oder Inhalt stärker an Zielkultur und -publikum anpassen; oftmals, und vor allem im allgemeinsprachlichen Verständnis, ist dies mit negativen Konnotationen verbunden, ist doch ein gewisses Streben nach „Treue“ zum sogenannten Original- oder Ausgangstext (AT) ebenso historisch mit der Disziplin verknüpft wie der implizierte Sprachwechsel.

Selbst wenn derlei wertende Querverweise ausgeklammert und Translation/Adaption als gleichwertige und separate intertextuelle Phänomene nebeneinandergestellt werden, ist eine Verwandtschaft der beiden Prozesse unbestreitbar:

Both translation and adaptation—as (creative) process, as product or artefact, and as academic discipline—are interdisciplinary by their very nature; both discuss phenomena of constructing cultures through **acts of rewriting**, and both are concerned with the collaborative nature of such acts and the subsequent critique of notions of authorship. (Krebs 2014: 3, m. Hvhb.)

Diese interdisziplinäre Natur wird mittlerweile von Forschenden beider Disziplinen hervorgehoben, die für größeren Austausch zwischen TW und AS plädieren (vgl. etwa Batchelor 2021; Cattrysse 2020; Kaendl 2020; Van Doorslaer & Raw 2016). Nicht zuletzt, um die Etablierung der AS weiter zu festigen, sei eine höhere Bereitschaft zur fachübergreifenden Zusammenarbeit in Zukunft vonnöten.

Einen funktionalen Ansatz zur Annäherung von TW und AS liefert Venuti (2007: 30) mit seiner Auffassung beider Prozesse als „*Rekontextualisierung*“, die durch die Anwendung formaler und thematischer Interpretanten umgesetzt wird; in diesem Sinne stellen Translationen und Adaptionen eine spezifische Interpretation chronologisch vorangegangenen Materials dar, die nur unter Miteinbeziehung ihrer soziohistorischen Kontexte beurteilt werden kann:

Translation can be regarded as intercultural communication only if we recognize that it communicates **one interpretation among other possibilities**. This is not to suggest that no formal or semantic correspondences can exist between the source and translated texts, but rather that any such correspondences are subject to the exigencies of an interpretive labor that is decisively determined by the translating language and culture. (Venuti 2007: 29, m. Hvhhbg.)

Diese kontextbezogene Betrachtung hebt erneut den bereits angesprochenen Aspekt der Intertextualität hervor, der beiden Forschungszweigen inhärent ist. TW/AS behandeln und beschäftigen sich mit Texten, die zueinander (interpretativ) in Verbindung stehen bzw. letztlich dem (wertenden oder deskriptiven) Vergleich von Texten mit anderen Texten. Sowohl Adaptionen als auch Übersetzungen weisen unbestreitbare Verknüpfungen mit anderen vorangegangenen und nachfolgenden Texten auf, mit deren Umgang sich der folgende Abschnitt beschäftigt.

1.2. (Un-)Treue und Äquivalenz: Problemstellungen in AS und TW

Aufgrund ihrer ähnlichen Interessensgebiete und theoretischen Ansätze ist wenig überraschend, dass AS und TW sich auch mit denselben Herausforderungen konfrontiert sehen. Dabei stehen vor allem der Äquivalenzbegriff und die Frage nach der Treue (*fidelity*) zum AT im Zentrum.

Das Konzept der Äquivalenz wird in großen Teilen der TW mittlerweile als veraltet abgelehnt, zumal die Idee sich im Grunde selbst widerspricht: so hebt etwa Krebs (2012: 43f.) hervor, dass keine Übersetzung je völlig „originalgetreu“ sein kann, da sie von Beginn an in einem anderen Kontext und für ein anderes Zielpublikum verfasst wird als der Text, auf den sie sich bezieht; erreicht also eine Übersetzung ihr angebliches Ideal der völligen Äquivalenz, kann sie sich im Grunde nicht länger als Übersetzung bezeichnen. Auch die bereits angesprochene *fidelity* oder *faithfulness* zum AT wird seit geraumer Zeit kritisiert und im funktionalen Translationsverständnis⁴ nicht länger als ernsthaftes Kriterium für Übersetzungsqualität angesehen (vgl. etwa Bassnett 2002; Raw 2012).

In Diskussionen der AS spielt dagegen die Frage nach dem „korrekten“ Umgang mit der Vorlage nach wie vor eine zentrale Rolle (vgl. Johnson 2017: 87). Gerade in der Beziehung, die bei der Verfilmung eines literarischen Werkes zwischen Romantext und Filmtext entsteht, treten schon seit George Bluestones disziplinbegründendem Werk *Novels into Film* Reibungen auf, da an die Adaption Erwartungen gestellt werden, wie etwa:

[...] that incidents and characters in fiction are interchangeable with incidents and characters in the film; that the novel is a norm and the film deviates at its peril; that deviations are permissible for vaguely defined reasons—exigencies of length or of visualization, perhaps—but

⁴ Insbesondere im Kontext mit Neuübersetzungen wird darauf an späterer Stelle erneut eingegangen.

that the extent of the deviation will vary directly with the “respect” one has for the original (Bluestone 1966: 5).

Die Problematik ist leicht ersichtlich: zum einen galt die Romanvorlage als schriftlicher Text dem neueren Medium des Films gegenüber lange als prinzipiell überlegen; zum anderen bekommt das Buch als AT normierenden Charakter zugeschrieben, den der Film als Kopie zu imitieren versucht. Durch diese doppelte Höherwertung des „Originals“ ist die intertextuelle Beziehung zwischen Roman und Verfilmung nicht gleichwertig; sie beschreibt vielmehr das Spannungsfeld zwischen „high culture“ und „low culture“, in dem die Medien *Buch* und *Film* traditionell an entgegengesetzten Seiten des Spektrums angesiedelt wurden. Handelt es sich bei der Vorlage noch dazu um ein Werk, das in Ausgangs- oder Zielkultur Teil des literarischen Kanons bildet, wird die Adaption mitunter sogar als Bedrohung für das Buch selbst angesehen, und muss daher kategorisch abgelehnt werden (vgl. Cartmell 1999: 34–37). Gerade Werke dieser kanonisierten Autor*innen sind es aber, auf die sich die AS in der Vergangenheit besonders intensiv gestützt haben, während Adaptionen von Populärliteratur eher ausgeklammert wurden (vgl. Cobb 2012: 107), eine Tatsache, die sowohl an ähnliche langjährige Ausklammerungen in der TW erinnert als auch die Geschichte des Films an sich⁵.

In diesem augenscheinlichen Dilemma findet sich ein grundsätzlicher Widerspruch, wie Corrigan (2007: 31f.) anmerkt: einerseits soll ein Film seine Vorlage möglichst treu adaptieren; andererseits werden gleichzeitig die Eigenarten (*specificities*) der beiden Medien hervorgehoben, die individuellen materiellen und formalen Strukturen, die sie voneinander und von anderen Medien unterscheiden⁶. Ein oftmals ungerecht wertender Vergleich zwischen ihnen, ohne dabei den grundlegend verschiedenen Produktionshintergrund und Zielkontext in Betracht zu ziehen, scheint entsprechend müßig.

The kind of hierarchical distinctions, often noted in critical study, between literature and film, creativity and commerce, the individual and the mass, or the original and copy, then come relentlessly into play and continue to bedevil this comparison. The criterion of "fidelity to the original" is perhaps the most stubborn, and most futile and deluded of these attitudes – futile because, strictly speaking, fidelity can only mean literal repetition, and deluded because a judgment of success or failure is clearly dependent on differently situated strategies of interpretation. (Brooker 2007: 108)

⁵ Erste Versuche, das Medium vom Allgemeingut in einen höheren Status zu heben, sind der Grund für zahlreiche Verfilmungen von literarischen „Klassikern“ in den frühen Jahren des Films und führten letztlich zur Standardisierung klassischer Filmnarrative, vgl. Cartmell (1999: 30), Corrigan (2007: 34).

⁶ Darauf wird in Kapitel 2.1.2 erneut eingegangen.

Gerade von der Annahme einer Hierarchie zwischen unterschiedlichen Medien nehmen AS-Forschende mittlerweile Abstand⁷; Adaptionen sind nicht kritiklos als bloße Kopie vorangegangener, besserer Texte hinzunehmen, sondern als gleichwertig mit dem Text, den sie adaptieren. Der *fidelity*-Grundsatz verliert damit zunehmend an Bedeutung, denn: „Fidelity makes sense as a criterion of value only when we can be certain that the model is more valuable than the copy“ (Leitch 2007: 6).

Auch darf an dieser Stelle nicht vergessen werden, dass sich Film und Buch nicht nur in ihrer Struktur, sondern auch in ihrer Modalität unterscheiden. Audiovisuellen Medien stehen völlig andere kommunikative Möglichkeiten zur Bedeutungsvermittlung offen, die weit über die sprachliche Ebene hinausgehen, auf die verbale Medien zum Großteil beschränkt sind. Dies macht einen direkten Ähnlichkeitsvergleich nicht nur unwahrscheinlich, sondern auch wenig wünschenswert (vgl. Stam 2000: 56).

Während Translationen in gewissem Maße nach wie vor der Erwartung unterworfen sind, Text(e) einer *anderen* Person in einem neuen Kontext funktional zu *reproduzieren*, kann der Text einer Adaption mitunter ein solches Maß an Selbstständigkeit erreichen, dass sie selbst als eigene Produktion betrachtet werden kann.

For these films, their authority, originality, and paternity have been so definitively produced by the filmmaker that they are hardly understood as adaptations at all (even if marked with legal and cultural signs of adaptation), and they are received as the artistic products of their film authors. This **transfer of ownership**, gained by the recoding of adaptation into a productive activity, becomes a signifier of authority and originality – two signs central to the image of the auteur. (Cobb 2012: 108)

Hier findet sich eine verkehrte Hierarchie seitens der an der Produktion beider Texte beteiligten Akteure wieder: genießen die Filmschaffenden – meist Regisseur oder Regisseurin – ein besseres Renommee als die Person(en), die an der Verfassung der Buchvorlage beteiligt waren, wird der Adaption gewisse Autorität zugeschrieben. Die Verfilmung wird zum Autorenfilm erhoben, ihr*e Regisseur*in zum *auteur* eines meist stilistisch charakteristischen neuen Originals (vgl. Cobb 2012: 112f.). Auf diese Weise ist das adaptierte Werk „subject not only to genre and medium demands⁸ [...] but also to the temperament and talent of the adapter—and his or her individual intertexts through which are filtered the materials being adapted“ (Hutcheon & O’Flynn 2013: 84).

⁷ Auch Johnson (2017: 98) spricht sich in seinem oben zitierten Artikel gegen *fidelity studies* aus, betont aber die diskursive Persistenz der Diskussion.

⁸ Auf diese wird in Kapitel 2 näher eingegangen.

Die dadurch entstandene multiple Autorenschaft hat faszinierende Konsequenzen für weitere Analysen: inwieweit können intertextuelle Verknüpfungen späterer Adaptionen der einen oder anderen Version zugeordnet werden, und welche Bedeutung kann dies für die Verortung eines oder beider Texte im Polysystem haben?

Sowohl die TW als auch die AS liefern jedenfalls Teilantworten auf die Fragen, die diese ihnen zentralen Probleme und Herausforderungen aufwerfen. Um zu versuchen, diese komplexen intertextuellen Zusammenhänge weiter zu entwirren und der Forschung offenzulegen, soll nun näher auf Begrifflichkeiten beider Disziplinen eingegangen werden.

1.3. Terminologie und Ansätze

Auch in der Praxis erweist sich eine klare Unterscheidung von Translation und Adaption als beinahe unmöglich. Besonders zeigt sich dies im Bereich der Bühnen- und Filmtexte. Die von Krebs (2014: 3) angesprochene "kollaborative Natur" der beiden Prozesse verspricht eine gewisse Verflechtung translatorischer und adaptiver Handlungen an jedem Punkt der Produktion. Wird beispielsweise ein Roman in einer Sprache geschrieben und in einer anderen verfilmt, so greifen Translation und Adaption ineinander und sind im Nachhinein vermutlich selbst in ihrer jeweils engsten Definition nicht länger klar voneinander zu unterscheiden bzw. zeitlich voneinander abzugrenzen. Es besteht eine gewisse Fluidität zwischen den beiden Prozessen, die zu separieren wohl keine Arbeit realistisch vermag. Dennoch versucht der folgende Abschnitt, die verschiedenen intertextuellen Beziehungspotentiale näher zu erläutern, und dabei insbesondere auf plurale Verknüpfungen bei wiederholten Übersetzungen/Adaptionen sowie die verschwimmenden Grenzen des *culture-text* einzugehen.

1.3.1. Inter-, Para-, Hypertextualität: Texte im Dialog

Wie bereits in den vorigen Kapiteln angedeutet, zeigt sich die Loslösung von der zugeschriebenen Hierarchie zwischen dem scheinbar homogenen AT und einem später entstandenen, untergeordneten Zieltext (ZT) – sei dieser Translation oder Adaption – zugunsten eines intertextuellen Dialogs mittlerweile in beiden Disziplinen. Aus einer dritten, nämlich der Literaturtheorie, stammen die Überlegungen Gérard Genettes (2021: 10–21), der in seinem Werk *Palimpseste* zwischen fünf Arten transtextueller⁹ Beziehungen unterscheidet, die er auch als Aspekte der Textualität oder als Typen textueller Transzendenz bezeichnet.

⁹ Transtextualität nach Genette entspricht in etwa der gängigen Definition von Intertextualität nach Kristeva und Riffaterre (vgl. Genette 2021: 10f.).

Intertextualität nach Genette bezeichnet die gleichzeitige Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, d.h. die effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text. Dies sind direkte und explizite Referenzen, wie etwa Zitate oder Anspielungen.

Der zweite Typus spricht von der Beziehung eines „eigentlichen Text[es]“ im Rahmen eines (zumeist fiktiven) Werkes mit dessen *Paratexten* – d.h. den Begleitmaterialien und Marginalien, die mit dem Text erscheinen. Diese können ihrerseits in *Epitexte*, die vom Text selbst getrennt publiziert werden (z.B. Interviews, Werbung), und *Peritexte*, die in gemeinsam mit ihm erscheinen (z.B. Vor- und Nachwort, Illustrationen), unterteilt werden (vgl. Batchelor 2021: 122f.). Paratexten wird vor allem im Kontext mit audiovisuellen Texten wachsendes Forschungsinteresse zuteil, da sie zum einen fast ebenso erheblichen Einfluss auf die Konstruktion des „idealen“ Zieltexts, den sie begleiten, in der Erwartungshaltung des Publikums haben wie dieser Text selbst (vgl. Gray 2010: 11); zum anderen, da es aufgrund ihrer medialen Vielfalt vor allem im digitalen Rahmen beinahe unmöglich anzunehmen oder gar zu erwarten ist, dass das Publikum bzw. die Leserschaft via spezifischer Paratexte zum „eigentlichen“ Text kommt (vgl. Batchelor 2021: 127–129). So wird zwar einerseits eine Vorstellung des Textes bereits durch seine verschiedenen Paratexte konstruiert, andererseits können beteiligte Akteure kaum kontrollieren, durch welche Paratexte genau eine etwaige Zielgruppe in Kontakt mit dem Text selbst kommt. Da die positive oder negative Rezeption eines Textes nicht zuletzt davon abhängig ist, inwieweit er Erwartungen entspricht, stellen Paratexte für unterschiedliche Bereiche der Medienforschung einen ergiebigen Untersuchungsgegenstand dar.

Von *Metatextualität* ist die Rede, wenn ein Text sich mit einem anderen (kritisch) auseinandersetzt, ohne ihn unbedingt direkt zu erwähnen; dies geschieht etwa als Kommentar. Diese Definition erinnert an das gemeinsprachliche Verständnis von Metatexten als selbstreflektierend, geht aber über dieses hinaus.

Architextualität ist laut Genette selbst der abstrakteste Typus und bezeichnet „eine unausgesprochene Beziehung, die bestenfalls in einem paratextuellen Hinweis auf die taxonomische Zugehörigkeit des Textes zum Ausdruck kommt“ (2021: 13), etwa durch einen Zusatz auf dem Cover eines Buches, der dieses als Roman oder Erzählung einer Gattung zuordnet – oder dies explizit nicht tut; dadurch würde in jedem Fall der Erwartungshorizont der Rezipient*innen gelenkt.

Im Kontext dieser Arbeit besonders interessant ist der Typus der *Hypertextualität*: „Daranter verstehe ich jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als **Hypertext** bezeichne) und einem Text A (den ich, wie zu erwarten, als **Hypotext** bezeichne), wobei Text B Text A

auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist.“ (Genette 2021: 14f., m. Hvhbg.)

Dieser Hypertext oder Text zweiten Grades leitet sich somit von einem anderen, früheren Text (Text A/Hypotext) ab, den er gar nicht unbedingt selbst (metatextuell) erwähnen muss; Text B könnte vielmehr ohne Text A gar nicht erst existieren, da er durch eine Transformation dieses Hypotexts entstanden ist. Zur Veranschaulichung nennt Genette die *Aeneis* und die *Ulysses*, die beide als Hypertexte auf denselben Hypotext (die *Odyssee*) zurückzuführen sind. Dabei ist die Transformation zur *Ulysses* einfacher bzw. direkter Natur, da sie die Handlung des Hypotexts temporal und geografisch verlagert; zwischen *Aeneis* und *Odyssee* besteht dagegen eine indirekte Transformation, bei der der Hypertext den früheren Text nachahmt. Die Nachahmung wird als die komplexere der beiden Transformationen betrachtet, da sie voraussetzt, dass markante Eigenschaften des Hypotexts, die nachgeahmt werden sollen, auch im Hypertext kenntlich reproduziert werden (vgl. Genette 2021: 15–17).

Diese transtextuellen Beziehungen sind dabei vor allem deskriptiver Natur; anders formuliert hat ein Hypertext, der transformativ aus einem (oder mehreren) chronologisch früher entstandenen Text(en) hervorgegangen ist, nicht gleich, wie im Verständnis von Originaltext und Kopie, geringeren qualitativen Wert als diese(r). Die Typen sind auch nicht als eindeutige Kategorien zu verstehen, da sie, wie bereits angedeutet, einander überlagern können.

Nach diesem Ansatz kann letztlich kein Text existieren, der sich nicht als Hypertext durch bewusste oder unbewusste Relationen auf irgendeinen Vorgänger bezieht¹⁰; während Genette diesen Texttyp in seiner Abhandlung auf massive und deklarierte Ableitungen eingrenzt (vgl. 2021: 20f.), ist es gerade dieser Aspekt, der in den AS ebenfalls aufgegriffen wird:

Filmic adaptations, in this sense, are hypertexts derived from preexisting hypotexts that have been transformed by operations of selection, amplification, concretization, and actualization. [...] Indeed, the diverse prior adaptations can form a larger, cumulative hypotext that is available to the filmmaker who comes relatively "late" in the series.

Film adaptations, then, are caught up in the ongoing whirl of intertextual reference and transformation, of texts generating other texts in an endless process of recycling, transformation, and transmutation, with no clear point of origin. (Stam 2000: 66)

Dieses intertextuelle Referenz- und Transformationsnetz wird in der TW, wie bereits am Rande erwähnt, im Rahmen der in den späten 1970er Jahren entwickelten (zunächst rein literarischen)

¹⁰ Akteure in der Textproduktion sind sich durchaus auch dessen bewusst, dass Intertextualität nicht vermieden werden kann und jede bewusste oder unbewusste Referenz Konsequenzen für den Zieltext hat; gerade in Zusammenhang mit hoch geschätzten Hypotexten (bzw. bekannten Vorgänger-Hypertexten) ist oft von einer „anxiety of influence“ die Rede (vgl. etwa Bigliuzzi 2013; Cartmell 1999; Koskinen & Paloposki 2015).

Polysystemtheorie aufgegriffen. Darunter versteht Díaz Cintas in seiner Ausweitung des Begriffes auf die AVT (2004: 22f.) „a group of semiotic systems that co-exist dynamically within a particular cultural sphere“, die ihrerseits durch sozio-historische Normen reguliert werden. In diesem Kontext wird jede Translation als eigenständiges Werk bzw. Produkt verstanden, das mit seiner Publikation in das zielkulturelle Polysystem integriert wird und dadurch Verbindungen zu weiteren (Kon-)Texten in diesem System aufweist. Díaz Cintas postuliert dies zur Betonung der Rolle und des Einflusses von übersetzten Werken in der Kinematographie eines Landes (vgl. 2004: 23), doch die vielfältigen textuellen Beziehungen werden auch anhand weiterer AVT- und Rewriting-Prozesse deutlich.

1.3.2. *Rewritings*: Alles auf neu?

Der bereits gefallene Begriff der Neuschreibung (*rewriting*) umfasst sowohl Translation und Adaption als auch ähnliche Prozesse und Produkte, die die Positionierung eines Textes in einem System durch ihre Auseinandersetzung mit ihm festigen. Lefevere (1982: 17) fasst dies besonders treffend zusammen:

It is through critical refractions¹¹ that a text establishes itself inside a given system [...]. It is through translations combined with critical refractions (introductions, notes, commentary accompanying the translation, articles on it) that a work of literature produced outside a given system takes its place in that “new” system. It is through refractions in the social system’s educational set-up that canonization is achieved and, more importantly, maintained.

Critical refractions, in anderen Worten Paratexte, sind notwendig, damit ein Werk überhaupt erst rezipiert und angenommen wird; durch wiederholte Auseinandersetzung mit diesem Werk werden mehr transtextuelle Beziehungen geschaffen, wodurch es in der jeweiligen Kultur einen immer höheren Stellenwert erhält, der schließlich in seiner Kanonisierung kulminiert. Dies löst eine Art Rewriting-Dominoeffekt aus: „Within different literary modes and genres, it is the canonized classics that tend to be retranslated, because they are endowed with canonical status in either the translated or the translating culture[.]“ (Alvstad & Assis Rosa 2015: 10) Nicht nur weitere Übersetzungen, sondern auch Adaptionen, Kritiken, Forschungsabhandlungen und andere Hypertexte sind umso wahrscheinlicher, je zentrierter ein Text im Polysystem verortet ist. Eine interessante Rolle nimmt in diesem Kontext die Neuübersetzung ein, auf die im Hinblick auf den in Kapitel 4 dieser Arbeit vorgestellten Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit kurz näher eingegangen werden soll.

¹¹ In späteren Texten (etwa 2017) geht Lefevere vom Begriff der *refraction* zum Begriff des *rewriting* über; generell können die beiden Ausdrücke aber als vergleichbar betrachtet werden.

Unter Neuübersetzung bzw. Retranslation wird, analog zum Verständnis von Translation und Adaption, sowohl ein Prozess (ein Phänomen, das über längere Zeit stattfindet) als auch ein Produkt (eine sekundäre oder spätere Übersetzung desselben ursprünglichen Textes in die gleiche Zielsprache) verstanden. Hierbei können unterschiedliche intertextuelle Verknüpfungen zum AT und der Ausgangskultur sowie zu allen vorangegangenen Übersetzungen und der Zielkultur bestehen (vgl. Alvstad & Assis Rosa 2015: 7–10). Für die Zwecke dieser Arbeit interessant sind die integrierenden Typen der Retranslation, bei denen eine oder mehrere Versionen des Textes in Ausgangs- oder Zielsprache (oder weiteren Zielsprachen) für die neue Translation mit herangezogen werden; im Übersetzungsprozess werden also Translation, indirekte Translation, und Neuübersetzung kombiniert.

Die Entscheidung für eine dieser Herangehensweisen hängt ebenso wie die Funktion der neuen Translation vor allem von ihrem Produktionskontext ab; so können etwa wandelnde Ideologien und Übersetzungsnormen in der Zielkultur den Anstoß für eine Neuübersetzung liefern (vgl. Brownlie 2006: 150). Egal, auf welche Weise diese letztlich mit früheren Translationen umgeht, ist sie aufgrund des gemeinsamen Hypotextes unweigerlich mit ihnen verknüpft. Eine Neuübersetzung kann damit als Rewriting im doppelten Sinn betrachtet werden, einerseits durch ihre Beziehung zum Ausgangstext, andererseits durch ihre einzigartigen intertextuellen Bezüge zu jeder weiteren Translation.

Auch wenn die Grenzen in der Praxis meist ineinander übergehen, ist in diesem Kontext dennoch die zusätzliche Unterscheidung zur Überarbeitung bzw. Revision interessant: „[A] retranslation is a new translation produced in the same language where a previous translation of the same text already exists; and a revision is a result of reworking an existing translation, **without necessarily consulting the source text.**“ (Koskinen 2019: 317, m. Hvhbhg.) Grundsätzlich sind beide Prozesse komplexer, als diese grobe Kategorisierung vermuten lässt, dennoch ist in der Definition von Revision in diesem Kontext eine Tendenz zur Erneuerung impliziert. Nicht jeder Hypotext wird für die Entstehung des neuen Hypertexts unbedingt herangezogen, auch wenn sie weiterhin intertextuell miteinander verknüpft sind.

In direktem Kontrast dazu beschreibt die von Andrew Chesterman (2000) aufgestellte *Retranslation Hypothesis*, dass chronologisch spätere Übersetzungen desselben Ausgangstextes sich üblicherweise in Wortlaut und Umfang näher am Original halten als „freiere“ bzw. lokalisierende und vielleicht gar um einige Abschnitte gekürzte frühere Übersetzungen. Als mögliche Gründe dafür nennt er unter anderem, dass der Text ja bereits durch seine Erstübersetzung in der Zielkultur etabliert sei und somit die Rezeption der Neuübersetzung mitbeein-

flussen könne (vgl. Chesterman 2000: 24f.) Der intertextuelle Vergleich ist dieser Hypothese inhärent und führt beinahe unweigerlich zu einer hierarchischen Wertung der Hypertexte anhand ihrer *fidelity* zum AT-„Original“.

Trotz wissenschaftlicher Kritik an der Hypothese selbst scheint sich diese in der öffentlichen Erwartungshaltung festgesetzt zu haben, da Neuübersetzungen typischerweise als solche seitens Verlag und Produktion gekennzeichnet und dann auch als besonders originaltreu und zugänglich beworben werden (vgl. Alvstad & Assis Rosa 2015: 16f.). In diesem qualitativen Übersetzungsvergleich, bei dem der chronologisch jüngere Text als der bessere beworben wird, zeigt sich ein besonderer Kontrast zum Remake-Diskurs, wo neuere Versionen tendenziell eher kritische Reaktionen hervorrufen¹².

Ähnlich wie Neuübersetzungen haben auch Neuverfilmungen bzw. Remakes ein recht komplexes Netz textueller Verknüpfungen. Dabei ist die Dreiecksbeziehung, die zwischen Remakes, früheren Verfilmungen, und dem von beiden adaptierten Hypotext besteht, alles andere als ausbalanciert, wie Leitch (2002: 39) hervorhebt: die Filmrechte verbleiben bei den Autor*innen des Hypotextes, obwohl etwaige Remakes nicht mit diesem, sondern mit anderen Verfilmungen (im selben Zielkultursystem) konkurrieren. Obwohl die Gründe für ein Remake wie jene für eine Neuübersetzung variieren können – neben veränderten soziokulturellen Umständen ihrer Produktion wird oftmals auch ein anderer Blickwinkel eingenommen als in vorangegangenen Adaptionen, etwa mit dem Fokus auf andere Charaktere oder einem Genrewechsel – zeigt sich, dass bereits die bloße Existenz eines Remakes enorme Wirkung auf die Erwartungshaltung des Publikums ausübt:

Conventional wisdom assumes that the original film was outstanding—otherwise why bother to remake it at all?—yet the remake is better still—otherwise why not simply watch the original, or watch it again? The audience for a remake is responding to the paradoxical promise that the film will be just like the original, only better. The fundamental rhetorical problem of remakes is to mediate between two apparently irreconcilable claims: that the remake is just *like* its model, and that it's *better*. (Leitch 2002: 44)

Es wird nicht nur erwartet, dass das Remake eine „treue“ Adaption des Hypotextes ist; frühere Verfilmungen werden ebenfalls zum Maßstab seiner Qualität. Selbst wenn die Textfunktion der Neuverfilmung eine völlig andere ist als die vorheriger Verfilmungen, soll sie gewisse *fidelity* zu diesen zeigen – obwohl sie ja gar nicht diese Filme adaptiert, sondern einen völlig anderen Hypotext – und diese gleichzeitig übertreffen, um überhaupt Daseinsberechtigung zu erhalten.

¹² Ob dies damit zusammenhängen mag, dass „veraltete“ Übersetzungen häufig aus dem Druck genommen werden, während frühere Filmadaptionen nach wie vor der Öffentlichkeit zugänglich bleiben und somit ein Vergleich zwischen unterschiedlichen Versionen leichter ist, lässt sich hier lediglich spekulieren.

Für den Umgang mit diesem unmöglichen Anspruch nennt Leitch (2002: 45–53) verschiedene Möglichkeiten bzw. Herangehensweisen; neben Update und Hommage sind dabei vor allem die Re-Adaption und das True Remake zu nennen:

- . Die Re-Adaption ignoriert frühere Verfilmungen gänzlich und nimmt lediglich den Hypotext/AT als Vorlage, deren Kern¹³ mit (wie auch immer definierter) *faithfulness* im Film wiedergegeben werden soll (vgl. auch mit der erstgenannten Kategorie bei Neuübersetzungen).
- . Das „wahre“/True Remake macht eine frühere Verfilmung zu ihrem Hypotext, den es anzupassen gilt. Durch dieses Update sucht es diesen gleichsam relevant zu machen und im selben Zug zu ersetzen; der Widerspruch, so zu sein wie das Vorbild, aber besser, ist hier besonders deutlich zu erkennen, sind doch diese vorangegangenen Filme voll der Fehler, die wahre Remakes auszubessern versuchen: „They are presented as the stories themselves, shorn of the discursive accidents that disfigured their originals.“ (Leitch 2002: 53)

Ganz gleich, welcher Ansatz für das neue Remake gewählt wird, hat es durch seine Interpretation des Materials und seine intertextuellen Beziehungen zu vorangegangenen Adaptionen das Potential, nicht nur ihren Hypotext weiter diskursiv zu festigen, sondern auch neue Wertschätzung und Lesarten zu fördern (vgl. Brooker 2007: 118). Die Auseinandersetzung mit einem Hypertext kann dabei das Verständnis eines Hypotextes ebenso beeinflussen wie die (erneute) Rezeption eines Hypotextes die Interpretation des jeweiligen Hypertextes prägt (vgl. Cutolo 2014: 92). Auch sind die unterschiedlichen Ansätze nicht kategorisch zu verstehen, sondern können mitunter vermischt auftreten. Besonders bei häufig adaptierten Werken verweisen Remakes mitunter kritisch (d.h. als Update) oder als Hommage auf frühere Verfilmungen, während sie zugleich den Anspruch erheben, eine „originalgetreue“ Re-Adaption zu sein (vgl. auch Whelehan 1999a: 14). Wird ein solches Remake und seine Adaptionenkette untersucht, stellt sich dabei die Frage, wo ein intertextueller Vergleich überhaupt angesetzt werden soll:

It must be understood that the question of fidelity becomes more complicated when it is applied to cases of adaptation of the classics, and also –we have to say– to examples of re-adaptation and multi-adaptation. One example is the film version of *Les Misérables* [sic] by Tom Hooper; it may even seem strange to study it independently, without any reference – or with a simple list of allusions– to the musical on which it is based and, further back in time, to the Victor Hugo novel and its subsequent adaptations. Then again, if we accept the requirement of fidelity, from which of the earlier versions should it take the essential features? Which of them should be considered the source or prototext? The earlier musical? The original novel?

¹³ Siehe auch Kapitel 3.2.

Both? And fidelity to what extent? As we can see, textual comparison does not provide a convincing answer to these questions. (Frago 2016: 54)

Auch, wenn ein eindeutiger „Ursprungstext“ in solchen Fällen nicht mehr wirklich auszumachen ist, scheint doch unbestreitbar, dass all diese Adaptionen genügend Gemeinsamkeiten aufweisen, um sie als zusammengehörig zu erkennen. Während auf diese narrativen Elemente in Kapitel 3.2 näher eingegangen wird, soll an dieser Stelle noch ein weiteres Konzept zur Untersuchung intertextueller Dynamiken vorgestellt werden.

1.3.3. *Culture-text*: Was ist überhaupt das „Original“?

Gerade im Zusammenhang mit Rewritings ist die Frage nach einem einzigen, konkret festmachbaren Ausgangstext oftmals unmöglich zu beantworten. Wie Lefevere (1982: 16) hervorhebt, kann die Neuschreibung, in welcher Form auch immer, oftmals die erste und einzige Version eines Textes sein, mit der Leute in direkten Kontakt kommen; der Hypertext wird damit für sie zum Originaltext und damit zu ihrem Referenzpunkt für alle Versionen, die ihnen möglicherweise später unterkommen. „In other words, although there may be an ‘original’ somewhere, the versions that reach the widest number of readers may bear little relation to that original, no matter how venerable it may be.“ (Bassnett 2000: 156)

Bei besonders häufigen Rewritings eines Werkes, wie sie gerade bei den sogenannten „Klassikern“ des literarischen Kanons vorkommen, werden mitunter narrative Elemente aus anderen Hypertexten desselben Hypotextes als Teil der ursprünglichen Erzählung präsupponiert, etwa Spezifika aus bekannten filmischen oder dramatischen Adaptionen. Diese existieren *nicht* im „ursprünglichen“ (chronologisch zuerst entstandenen) Hypotext, sehr wohl aber in der kollektiven kulturellen Vorstellung der Geschichte. Davis (1990: 4) illustriert dieses Konzept von „*culture-text*“ am Beispiel von Charles Dickens’ *A Christmas Carol*:

A Christmas Carol could be said to have two texts, the one that Dickens wrote in 1843 and the one that we collectively remember. [...] The text of *A Christmas Carol* is fixed in Dickens’ words, but the culture-text, the Carol as it has been re-created in the century and a half since it first appeared, changes as the reasons for its retelling change. We are still creating the culture-text of the Carol. (Davis 1990: 4)

Die Inklusion dieser Elemente ist kein Fehler, der von einer Neuschreibung zur nächsten übertragen wird; Adaptionen, die Aspekte früherer Rewritings erneut aufgreifen, fixieren diese allmählich im *culture-text*, d.h. in der kollektiven Erinnerung an die Geschichte. Für diese ist weniger relevant, welche Elemente tatsächlich aus dem „eigentlichen“ Text stammen und welche aus späteren Versionen übernommen wurden; auch lässt sich in der Praxis wohl im Sinne von Koskinen (2019) kaum nachvollziehen, welche spezifischen Texte überhaupt für eine neue

Adaption bewusst oder unbewusst herangezogen wurden. Jeglicher Versuch, eine Neuschreibung auf ihre Treue zum „Original“ zu analysieren und danach ihre Qualität zu beurteilen, ist dementsprechend müßig (vgl. auch Hutcheon & O’Flynn 2013: XXVI). Es gibt nicht länger nur einen Ausgangstext; alle neuen Adaptionen beziehen sich im Kontext ihrer eigenen Produktion auf Elemente des *culture-text* als Hypotext, die sie als nachahmenswert erachten: „Every new edition, adaptation, parody, or sequel derives from an implicit critical perspective. Each rewriting of the culture-text implies a new reading of Dickens’ text.“ (Davis 1990: 12)

Im selben Maße, wie in diesem Beispiel Dickens’ Text nicht länger der tatsächliche Hypotext für Rewritings ist, liegt auch die Autorität über diese späteren Produktionen nicht länger bei Dickens (oder in anderen Fällen bei den jeweiligen „eigentlichen“ Autor*innen). Mehr noch als bei anderen Rewritings lässt die dynamische Interaktion von *culture-text* und seinen Adaptionen auf den kulturellen Kontext schließen, in dem diese kreiert wurden (vgl. auch Aragay & López 2005: 204; Venuti 2007: 35). *Culture-text* kann nur entstehen, wenn ein Werk und seine Adaptionen bereits hohen Status in einer bestimmten Kultur haben; die kulturellen Normen und Werte, die zum Zeitpunkt einer neuen Adaption vorherrschen, bestimmen, welche Elemente des *culture-texts* erneut interpretiert werden und damit bestehen bleiben.

History shows us that adaptation is rarely a simple commercial byproduct of cultural production. Instead, adaptation should be understood as an active partner in cultural literacy, narrative evolution, and book sales. Adaptations largely determine which texts experience a long cultural life and which ones eventually fade from cultural memory. (Szwedky 2018: 139)

Umso interessanter erscheint aus diesem Grund eine nähere Betrachtung der Faktoren, die im multimodalen Kontext auf den Rewriting-Prozess und sein Endprodukt einwirken, was im nächsten Kapitel erfolgen soll.

2. Multimodalität und Multimedialität

Der Modus bzw. die Modalität eines Textes kategorisiert die Art und Weise, auf die dieser semiotische Bedeutung vermittelt, d.h. ob Inhalte etwa mittels verbaler, visueller oder auditiver Elemente (oder einer Kombination derselben) kommuniziert werden. Dementsprechend beschreibt Multimodalität nach Definition von Kress & van Leeuwen „the use of several semiotic modes in the design of a semiotic product or event, together with the particular way in which these modes are combined“ (2001: 20).

Versteht man in diesem Kontext audiovisuelle Texte als kommunikative Handlungen, die sich sowohl auditiver als auch visueller Elemente bedienen (vgl. Zabalbeascoa 2008), so können sie als multimodale Texte angesehen werden¹⁴. Die Art der Bedeutungsvermittlung hat dabei wesentlichen Einfluss auf die Kommunikation selbst und somit auch auf seine Translation. Doch nicht nur der Modus, auch die Wahl des Mediums sowie geltende Genrekonventionen bestimmen den Text im Hintergrund mit. Dieses Kapitel beschäftigt sich daher zunächst mit diesen Begriffen, um im Anschluss im Kontext multimodaler Texte näher auf das Musical und den Animationsfilm einzugehen und dabei einige analyserelevante Definitionen herauszuarbeiten; abschließend sollen diese Konzepte anhand der genaueren Auseinandersetzung mit dem *Disneyfilm* vereint werden.

2.1. Modus, Medium, Genre: Bedeutung im Rahmen

2.1.1. Multimodalität und ihre *Strata*

Um zu verdeutlichen, *wie* in multimodalen Texten Bedeutung geschaffen wird, beschreiben Kress & van Leeuwen (2001: 4) vier unterschiedliche Kommunikationspraktiken („domains of practice“ oder „*Strata*“), die einander in unterschiedlichem Ausmaß ergänzen und verstärken können, aber grundsätzlich hierarchisch gleichgestellt sind. Dabei wird auf inhaltlicher Ebene zwischen Diskurs und Design, auf expressiver Ebene zwischen Produktion und Distribution unterschieden; jeder multimodale Text entsteht im Kontext des individuellen funktionalen Zusammenspiels dieser beiden Ebenen.

Unter Diskurs (*discourse*) verstehen Kress & van Leeuwen (2001: 24) sozial-historisch konstruierte Wissensbereiche in einem bestimmten Kontext, wobei sie deren Realisierungsform

¹⁴ Strenggenommen kann kein Text völlig monomodal sein, da auch „rein“ schriftliche Texte etwa bestimmte Schriftarten, Layouts und Farben verwenden (vgl. Gambier 2006: 6); die Bedeutung dieser nonverbalen semiotischen Elemente spielt aber bei audiovisuellen Texten eine besonders tragende Rolle.

von ihrer oftmals engen Verknüpfung mit sprachlichen Aspekten loslösen; nicht nur die linguistische Ebene, sondern sämtliche semiotische Modi seien an der Konstruktion von Diskursen beteiligt, wobei diese kulturell-ideologisch wie kontextuell bevorzugt werden können. In anderen Worten werden Diskurse anhand spezifischer Modi kreiert und prägen zugleich, wie sie selbst anhand dieser Modi ausgedrückt werden (vgl. Kress & van Leeuwen 2001: 31f.).

Dieser Entscheidungsprozess, welche Modi zum Ausdruck eines semiotischen Inhalts zur Anwendung kommen sollen, und welche Diskurse dabei in einer bestimmten Interaktion formuliert werden sollen, ist Teil des Stratum Design (*design*); dabei werden diese noch nicht konkretisiert, sondern vielmehr als eine Art Blaupause konzeptualisiert (vgl. Kress & van Leeuwen 2001: 12). Weiters erfolgt die Auswahl nicht frei, sondern stets anhand bereits kulturell etablierter Konventionen: „Only recognised modes are available as elements for the design process. Similarly, only recognised structures and sequences (syntagms), whether as ‘script’ or as ‘genre’, are available to the design process.“ (Kress & van Leeuwen 2001: 55)

Die tatsächliche kommunikative Verwendung von Medien bzw. materiellen Ressourcen ist Aufgabe der Produktion (*production*); diese ist nicht lediglich die Realisierung des Design-Entwurfs, sondern spielt ebenfalls eine bedeutungstragende Rolle im Kommunikationsprozess, der gerade durch diese physische Realisierung entsteht (vgl. Kress & van Leeuwen 2001: 66). Distribution (*distribution*) bezeichnet schließlich die technische Rekodierung bzw. Reproduktion der semiotischen Inhalte zu Zwecken der Aufzeichnung und/oder Verbreitung (vgl. Kress & van Leeuwen 2001: 87). Der enge Zusammenhang zwischen den expressiven Strata und dem Aspekt der Medialität wird im folgenden Abschnitt näher behandelt.

2.1.2. „Different but equal“: (Multi-)Medialität im audiovisuellen Text

Das Medium als materieller Träger bzw. Vermittler semiotischer Inhalte zu einem bestimmten Zeitpunkt und in einem bestimmten kulturellen Kontext wird zwar selbst meist nicht als bedeutungskonstruierend verstanden, hat aber sehr wohl Einfluss darauf, *was* und *auf welche Weise* vermittelt wird bzw. werden kann (vgl. Littau 2011: 266). Die Wahl des Mediums als Informationsträger bestimmter kommunikativer Inhalte ist wesentlich, um diese Handlung überhaupt (expressiv) durchführen zu können, und somit zugleich (auf inhaltlicher Ebene) formativ. So argumentiert Elleström (2014: 53), dass das technische Medium mittels sensorischer Eindrücke ein Medienprodukt (etwa einen Text oder Film) mit bestimmten Eigenschaften bzw. Charakteristika formt; eine Person, die diese sensorischen Eindrücke wahrnimmt, versteht den semiotischen Inhalt des jeweiligen Medienproduktes anhand dieser Mediencharakteristika in seinem spezifischen Kontext.

Zur näheren Definition dieser Mediencharakteristika unterscheidet Elleström (2010) zwischen vier transmedialen *Modalitäten* – der materiellen, sensorischen, raumzeitlichen und semiotischen Modalität –, die sich jeweils aus verschiedenen *Modi* (d.h. Bedeutungsträgern, wie sie in Kapitel 2.1 definiert wurden) zusammensetzen. Während unterschiedliche Medien für die Bedeutungskonstruktion dieselben Modi verwenden können, weisen sie bei Betrachtung ihrer jeweiligen Modalitäten doch Unterschiede auf (vgl. Elleström 2010: 36). Die Rolle eines Mediums und die damit verknüpften ästhetisch-modalen Konventionen sind kulturell und historisch geprägt und einem ständigen Wandel ausgesetzt. Daher bedingt die Translation¹⁵ eines jeden Textes auch immer einen medialen Transfer:

Since texts are always housed in a particular medial carrier, their existence as linguistic message is inseparable from the material medium which embodies them; this means that when they are rehoused the medium itself is subject to translation. (Littau 2011: 277)

Betrachtet man medienspezifische Charakteristika als zentral für die kommunikative Handlung, kann mitunter argumentiert werden, dass die Einhaltung zielkultureller Medienstandards für die Entstehung einer erfolgreichen intermedialen Translation/Adaption wichtiger ist als inhaltliche *fidelity* zum sogenannten AT. Ein solcher Ansatz betont unterschiedliche Stärken und Schwächen verschiedener Medien – etwa die größere Abstraktheit verbaler Texte im Vergleich zur Spezifik des visuellen Bildes (vgl. Brownlee 2018: 160) –, nimmt aber zugleich an, dass manche Medien dadurch für den Ausdruck bestimmter Inhalte „besser“ oder „schlechter“ geeignet sind als andere; diese Haltung wird in den AS zwar durchaus auch als zu einschränkend kritisiert (vgl. etwa Stam 2000: 58), zumeist aber als Fortschritt in der *fidelity*-Diskussion und nutzbringend für Analyse und Verständnis intertextueller Zusammenhänge verstanden:

In adaptation theory, medium specificity has often played a happier role, contesting the fidelity discourse by valuing the “different but equal” status of various media. [...] In other words, analyses of the specificities of different media can sometimes be seen as (in)fidelity criticism drained of its moralising. Although this is not always true of adaptation theory addressing medium specificity, questions of fidelity and medium are crucially linked in their attention to formal similarities and differences in the communication of narratives. (Brownlee 2018: 158)

Gerade in audiovisuellen Medien ist der Einfluss medialer Charakteristika auf die Erwartung des Publikums nicht zu unterschätzen. Allein die Wahl der Schauspieler*innen (bzw. in geringerem Ausmaß auch der Synchronsprecher*innen) zur Darstellung bestimmter Rollen sorgt mitunter für öffentliches bzw. diskursives Aufsehen und wird oftmals schon während der Produktionsphase einer (Neu-)Verfilmung kritisiert. Neben individueller ästhetischer Präferenz

¹⁵ Translation kann hier im „weiten Sinn“ (vgl. Cattrysse 2020: 25f.) verstanden werden, da nach Littaus Argumentation auch Adaption stets intermedial erfolgt.

spielen hier (seitens des Produktionsteams beabsichtigte oder unbeabsichtigte) intertextuelle Referenzen eine wesentliche Rolle: „In the cinema the performer also brings along a kind of baggage, a thespian intertext formed by the totality of antecedent roles.“ (Stam 2000: 60)

Auch die Darstellung der Handlung an sich, d.h. ihre Inszenierung in einem physischen Raum (sei dieser Mise en Scène, Theaterbühne oder gar beides¹⁶), ist, ebenso wie der diegetische Umgang mit dem Medium selbst, in diesem Kontext von narrativer Relevanz, weshalb in dieser Arbeit an späterer Stelle näher darauf eingegangen werden soll. Die Möglichkeiten und Einschränkungen, die sich dabei bieten, sind nicht nur von der Wahl des Mediums, sondern auch stark von finanziellen Umständen der Produktion geprägt, die sich wiederum nach Einschätzung des prospektiven Publikums richten (vgl. Hutcheon & Hutcheon 2017: 308).

2.1.3. Diskurs und Erwartung: Genrekonventionen

In engem Zusammenhang mit dieser Einschätzung steht die Wahl des Genres, dem ein Text zugeordnet werden soll. Nach Faulstich (2013: 31f.) lassen sich Genres definieren als:

[...] Erzählmuster mit stofflich-motivlichen, dramaturgischen, formal-strategischen, stilistischen, ideologischen Konventionen und einem festgelegten Figureninventar. Es handelt sich bei Genres um kulturell ausgebildete Rahmensysteme oder Schemata, die zwar relativ stabil sind, aber nicht unveränderbar festliegen, sondern sich ihrerseits historisch auch wandeln (können). [...] Genres sind also kulturelle Stereotype, die nicht nur für einzelne Individuen, sondern für Kollektive gestaltungs-, wahrnehmungs-, erwartungs- und interpretationsrelevante Bedeutung haben (können). Insbesondere bei populären Mainstream-Filmen spielen Genres eine große Rolle.

Dieser Begriff des „Mainstreaming“ wird auch von Stam (2000: 75) aufgegriffen, der kritisiert, dass Filmadaptionen in Ästhetik, Figurenaufstellung und Struktur oft weit weniger innovativ sind als ihre literarischen Vorgänger; so brauche man offenbar einen sympathischen männlichen Protagonisten, der nicht sterben darf, einen klaren moralischen Bösewicht, der am Ende bestraft wird, und eine Handlung, die möglichst transparent gehalten und in eine simple Drei-akt-Struktur linearisiert wird, um ein möglichst breites Publikum anzusprechen.

Selbst abseits des Mainstreams dienen Genres der Einordnung und Klassifizierung von Texten, und stellen auf diese Weise intertextuelle Verbindungen her; so können Texte, zwischen denen auf den ersten Blick kein Zusammenhang besteht, anhand ihrer Zuordnung zum selben Genre auf kultureller Ebene miteinander verknüpft und auf dieser Basis interpretiert

¹⁶ Siehe dazu auch Jamie Lloyds kontroverse Neuinszenierung von Andrew Lloyd Webbers Musical *Evita*, in der die bekannteste Nummer des Stückes („Don’t Cry For Me, Argentina“) auf einem öffentlich sichtbaren Balkon des Theaters performt und den Theaterbesucher*innen selbst „nur“ via Live-Videoübertragung gezeigt wird (vgl. Khomami 2025).

werden¹⁷. Aufgrund ihrer häufigen Verwendung seitens Textproduzenten sowie der dadurch entstehenden gängigen Definitionen zu einem bestimmten Zeitpunkt (in einem bestimmten Kontext) können Genres als starke Paratexte betrachtet werden (Gray 2010: 51). Das Zusammenspiel zwischen Genre und Medium ist dabei besonders interessant; so kann ein Roman ebenso wie ein Theaterstück oder ein Film als „Komödie“ eingestuft werden, diese Zuordnung hat aber im jeweiligen Medium andere Bedeutung und führt zum Einsatz unterschiedlicher Stilmittel und Modi.

Zusammenfassend können Modus, Medium und Genre als funktionale Hilfsmittel zur Kontextualisierung kommunikativer Handlungen betrachtet werden:

If we take the idea of mode as semiotic resource seriously, this does not only mean that modes have no pre-given meaning, but concretise their semantic potential only in a given communicative context. Consequently, we cannot understand and analyse modes in isolation, but only in their interconnectedness with media and genre. (Kaindl 2020: 57)

Auf Basis dieser theoretischen Ansätze soll in den folgenden Abschnitten auf die Besonderheiten und Gemeinsamkeiten des (Bühnen-)Musicals und des Animationsfilmes eingegangen werden.

2.2. It's a musical! Adaptionen mit Musik und Tanz

Das Musical als Genre des populären Musiktheaters ist ein klassisches Beispiel multimodalen Storytellings; erzählt wird durch ein Zusammenspiel von Musik, Tanz, Gesang und Schauspiel (die sich jeweils unterschiedlicher sprachlicher, visueller und auditiver Elemente bedienen¹⁸) in einem spezifisch performativen Kontext (vgl. Cutolo 2014: 62).

Theaterwerke im Allgemeinen basieren besonders häufig auf Translationen und/oder Adaptionen aus anderen Medien und Genres (vgl. Krebs 2014: 2) und somit auf unterschiedlichen Formen und Kombinationen von Rewritings; dieser Teil der Arbeit sucht daher, den historischen Kontext des Musicals näher zu beleuchten und auf seine medien- und genrespezifischen narrativen Charakteristika einzugehen.

¹⁷ Die genrespezifische Filminterpretation „positioniert den Einzelfilm umfänglicher als jede andere in seine Kontexte: Film innerhalb von Filmgeschichte in Gesellschaft und ihrer Geschichte.“ (Faustich 2013: 202) Zwar würde der Umfang dieser Arbeit einer ausführlichen genrespezifischen Interpretation nicht gerecht werden, eine Andeutung diskursiver Kontexte des Untersuchungsgegenstandes erfolgt aber in Kapitel 4.

¹⁸ Auf diese wird in Kapitel 3.3 genauer eingegangen

2.2.1. Von Broadway bis Berlin: Rewriting-Prozesse im Musical

Bereits mit Entstehung des Musicals im neunzehnten und vor allem dem frühen zwanzigsten Jahrhundert zeigt sich in der Wahl des zu adaptierenden Materials eine deutliche Präferenz für literarische Klassiker (vgl. Leitch 2002: 53); analog zu filmgeschichtlichen Hintergründen liegt die Vermutung nahe, dass die neue Theaterform mittels bereits anerkannter Texte etabliert und aufgewertet werden sollte.

Bei der Adaption zeigen sich dabei einerseits die Tilgung von Handlungselementen aus der Vorlage sowie andererseits die Auffüllung der vorhandenen Handlung als grundlegende Prinzipien der Adaption; schließlich soll das Musical abwechslungsreich sein und das Publikum unterhalten und muss deswegen überschaubar bleiben. Um dies zu erreichen, werden Kausalität und Symmetrie von Handlungselementen erhöht sowie bei Figurenkonstellationen und Struktur Umstellungen und Akzentverschiebungen vorgenommen. Auch die Thematik, die in der Adaption meist an gegenwärtige Ereignisse anknüpfen soll, ist im Vergleich mit ihrem Hypotext oft (absichtlich) weniger eindeutig bzw. explizit (Ahrends 1986: 196–199).

Dabei lässt sich in diesem Kontext nicht so kategorisch von *Adaption* sprechen, wie Krebs (2012: 45) hervorhebt, denn:

[...] theatre offers an abundance of case studies that blur the distinction between adaptation and translation processes, as well as products. 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.

Wird als Grundlage für eine Theateradaption ein Text in einer anderen Sprache herangezogen, so wird üblicherweise zunächst eine möglichst „wortgetreue“ Übersetzung angefertigt und im Anschluss zu einem zielsprachlichen Entwurf überarbeitet. Dieser wird im Anschluss durch eine*n Dramaturg*in erneut umgearbeitet, wobei diese Person meist – im Gegensatz zu den Übersetzer*innen früherer Fassungen – in der Zielkultur bereits bekannt ist und üblicherweise in Paratexten namentlich genannt wird. Die Grenzen zwischen Adaption und Translation sind hier fließend; wie das entstandene Stück letztlich vermarktet wird – ob als Neuübersetzung, Neuinszenierung, Neuinterpretation oder mit anderen Worten – ist lediglich Frage des Marketings (vgl. Krebs 2012: 46f.).

Diese Eingriffe in die narrative und formale Struktur können als Charakteristika des Musicalgenres betrachtet werden; zusätzlich zeigen sich auch mediale Einflüsse auf die Adaption als Theatervorstellung bzw. -show. Besonders wesentlich ist dabei der jedem Theaterwerk inhärente Aspekt der Performance: „a show assumes, as a film does not, an active, present

spectator“ (Tambling 1987: 100); die vierte Wand ist aus der klassischen Theaterkonvention nicht wegzudenken, der physische Ort der Inszenierung also durchaus relevant.

Dies wird auch in erkennbaren Differenzen zwischen dem US-amerikanischen und dem europäischen¹⁹ Musical deutlich, die nicht zuletzt auf die grundlegend unterschiedliche Finanzierung und Lokalisierung der jeweiligen Theatersysteme zurückzuführen sind. So werden Spielstätten in den USA prinzipiell privat gefördert; die größten und wichtigsten davon sind am New Yorker Broadway zu finden, wo oftmals über Jahre hinweg dieselben Stücke gezeigt werden. Im deutschsprachigen Raum ist das Theater dagegen dezentralisiert und öffentlich subventioniert; die Laufzeiten sind mit jenen an amerikanischen Theatern nicht zu vergleichen, vielerorts ist nach wie vor der Repertoirespielbetrieb üblich (vgl. Döhl 2020: 427–429; Jansen 2008: 37). Für Produktion und Rezeption sind dies völlig andere Voraussetzungen.

Hinzu kommt, dass das Musical in Österreich und Deutschland lange als zu amerikanisch abgelehnt und diskursiv wenig ernst genommen wurde. Erst mit Entstehen der großen, als visuelles Spektakel gestalteten Megamusicals in den 1980er Jahren gewann das Musicalgenre an Popularität. Da die deutschen Bühnen für diese opulenten Stücke nicht groß genug waren, wurden mehrere Theaterhäuser von der neu gegründeten (privat finanzierten) Produktionsfirma Stella AG für den En-Suite-Betrieb speziell entworfen und errichtet (Jansen 2008: 159f.). Nicht zuletzt hat dies Einfluss auf Ticketpreise und damit das prospektive Publikum (vgl. Jubin 2017: 109f.).

2.2.2. Musical und Realität: Lieder als Handlungsträger

Ähnlich wie für den Animationsfilm²⁰ gelten für das Medium des Musicals andere Erwartungshaltungen und Realitätsansprüche des Publikums als etwa beim Besuch eines Filmes oder eines „gewöhnlichen“ Theaterstückes:

Individual audience members recognise a particular frame for the performance of musical theatre and suspend their disbelief according to their expectations of the genre. In the case of musical theatre the audience expects the performers to break into song and so accepts that reality as the ‘realism’ of the performance. (Taylor 2012: 113)

Während spontane Gesangs- und Tanzeinlagen in anderen Medien inakzeptabel wären, stellen sie im Musical einen notwendigen Bestandteil der Narration dar. Betrachtet man die Hand-

¹⁹ Für diese Arbeit ist vor allem der Musicalbetrieb im deutschsprachigen Raum relevant. Auf sämtliche kulturgeschichtlichen und wirtschaftlichen Hintergründe kann an dieser Stelle aus heuristischen Gründen leider nicht eingegangen werden.

²⁰ Mehr dazu in Kapitel 2.3.

lungsebene eines Musicals, so wird die Progression der Erzählung in regelmäßigen Abständen durch nicht-diegetische²¹ Lieder unterbrochen; diese können Handlung, Figurencharakterisierung oder Thematik des Musicals vorantreiben bzw. vertiefen oder aber hauptsächlich der Unterhaltung des Publikums dienen (vgl. Hansen 2010: 151f.). Musicallyieder werden vor allem an emotionalen Höhepunkten der Handlung eingesetzt, denn: „Music in the genre is the embodiment of excess: it suggests that life cannot be contained in its ordinariness, but must spill over into it, and into rhythm, singing and movement.“ (Tambling 1987: 101)

Diese Definition impliziert bereits, was auch von Hansen (2010: 148f.) hervorgehoben wird: durch das Anhalten der erzählten Zeit für die Dauer der Musiknummern kann bestimmten Handlungselementen mehr Raum in der Erzählzeit gegeben werden, die in Liedform kommuniziert werden. Dadurch kann das Lied als Modus betrachtet werden und erhält abhängig von seiner Position in der Handlungsstruktur und den beteiligten Figuren eine oder mehrere narrative Funktionen. Eine allgemeine Klassifizierung derselben ist aufgrund der diversen Thematiken und Subgenres des Musicals an sich zwar nicht möglich, Frankel (1977) schlägt aber dennoch eine Einteilung anhand ihrer musikalischen, inhaltlichen und strukturell-kontextuellen Eigenschaften vor, deren wichtigste Kategorien an dieser Stelle kurz angerissen werden sollen²².

Eine konventionelle Unterteilung unterscheidet zwischen der melodischen, emotionsgeleiteten *Ballade* und den rhythmusfokussierten *rhythm tunes*²³ sowie dem *special material*, das die musikalischen und dramatischen Stärken von Performer*in und/oder Komponist*in hervorheben soll (vgl. Frankel 1977: 92–94). Praxisorientierter ist die Differenzierung zwischen *I Want*-Songs und *I Am*-Songs, die Figuren jeweils anhand ihrer Wünsche und Ambitionen oder aber ihrer Selbstdarstellung und Behauptungsaufstellungen vertiefen; laut Frankel (1977: 96) können die meisten Musicallyieder entweder der einen oder der anderen Kategorie zugeordnet werden.

Der zentrale *I Want*-Song, „an inspired soliloquy expressing the protagonist’s deepest desires“ (Bunch 2020: 43), ist üblicherweise eines der ersten Lieder des Musicals, das der emo-

²¹ Im integrierten Musical sind die meisten Lieder kein Bestandteil der erzählten Welt; den Figuren selbst fällt nicht auf, dass sie innehalten und zu singen/tanzen beginnen, die Musiknummern richten sich narratologisch an das Publikum.

²² Frankel stellt diese Aufteilung anhand des typischen Aufbaus von *Broadway*-Musicals auf, die für die vorliegende Arbeit auch vornehmlich relevant sind, weshalb weiterhin allgemein vom „Musical“ gesprochen wird; ob diese Kategorisierung tatsächlich auch in dieser Form für europäische Musicals verwendet werden könnte, bleibe an dieser Stelle offen.

²³ Low (2017) spricht im diesem Kontext von der für die Liedtranslation relevanten Unterscheidung zwischen *logozentrischen* und *musico-zentrischen* Liedern.

tionalen Identifikation des Publikums mit der Hauptfigur dient und zugleich deren inneren Konflikt für die restliche Show andeutet; was die Figur möchte, ist (noch) unerreichbar. Im Gegensatz dazu ist der *I Am*-Song tatsachenbestätigend: „The action may question or affirm, yield or persist—but the character commits himself in some way. *To claim or to discover* some new or greater awareness is its essence.“ (Frankel 1977: 95)

Zu den weiteren genretypischen Klassifikationen gehören die *establishing number* als „*I Am* Song writ large“ (Frankel 1977: 102), die zum einen als *opening number* den ersten und zweiten Akt des Musicals eröffnet und zum anderen für große Wendepunkte in der Handlung eingesetzt wird; die *Reprise*, „the return of a song later in the plot—but a return to add, not repeat“ (Frankel 1977: 106); der Übergang (*segue*) als instrumentale Überleitung bei Szenenwechseln; die musikalische Untermalung (*underscoring*) von Szenen, die von gesprochenem Dialog zu gesungenem Lied übergehen; der kurze Szenen in Liedform darstellende *relief song* (seinerseits unterteilbar in *respite song*, der nach anhaltender Spannung eine Atempause für das Publikum darstellt; *novelty number*, die im Gegensatz dazu die Spannung weiter erhöht; und *interlude*, einer kurzen gesungenen Passage, die oft für Übergänge genutzt wird); sowie der *comment song*, der vorangegangene Handlungselemente (oftmals aus anderer Perspektive) kommentiert (vgl. Frankel 1977: 102–113).

Die Kombination der Liedtypen mit verschiedenen Figurenkonstellationen und einer strukturabhängigen Handlungsrelevanz bildet die individuelle Textfunktion des jeweiligen Liedes in seinem Kontext.

2.2.3. Das Musical auf der Leinwand

Das enge Verhältnis zwischen Theater und Film zeigt sich neben ihrer häufigen wechselseitigen Adaptionsprozesse auch in der beinahe parallelen Etablierung des Musicalgenres in beiden Medien. Zwischen den 1930er und 1950er Jahren entstanden zahlreiche Hollywood-Filmmusicals, die mit ihren langen Einstellungen, den beeindruckenden, bunten Tanzeinlagen sowie den lockeren, auf Romantik fokussierten Handlungssträngen ein großes Publikum ansprechen und zur Flucht aus dem Alltag verhelfen sollten (vgl. Faulstich 2013: 54–56)

Vor allem ab den 1970er Jahren kam es auch zur Verfilmung bereits auf der Bühne erprobter Musicals, wie etwa *Grease* (Premiere 1971/verfilmt 1978), *Little Shop of Horrors*

(Premiere 1982/verfilmt 1986²⁴) und *The Rocky Horror Show* (Premiere 1973/verfilmt als *The Rocky Horror Picture Show* 1975). Dieser Trend setzt sich im 21. Jahrhundert unter anderem mit der Verfilmung von *Mamma Mia!* (Premiere 1999/verfilmt 2008), *Les Misérables* (Premiere 1980/verfilmt 2012) und *In the Heights* (Premiere 2005/verfilmt 2021) fort²⁵.

Umgekehrt hat sich in den letzten Jahrzehnten neben der Neuinterpretation literarischer Klassiker auch die Adaption populärer Spielfilme als Bühnenmusical bewährt (Krebs 2014: 2), wie beispielsweise *Heathers* (Filmpremiere 1988/Musicalpremiere 2010). Besonders starke intermediale Verknüpfungen zeigen sich bei wiederholt reziproken Adaptionprozessen, wie etwa die 2001 erschienene (Bühnen-)Musicaladaption der Filmkomödie *The Producers* (1968), die ihrerseits 2005 als Filmmusical adaptiert wurde.

Einen besonderen Fall in diesem Zusammenhang stellen die animierten Filmmusicals der Walt Disney Company dar, die sich zum einen in ihrem Design stark von unterschiedlichen Aspekten des Musicalgenres beeinflusst zeigen, und die zum anderen auch oftmals erneut für die Bühne bzw. als sogenannte Realverfilmung neu adaptiert wurden. Bevor darauf näher eingegangen werden kann, sollen aber zunächst einige Besonderheiten des Animationsfilmes im Allgemeinen behandelt werden.

2.3. Nicht nur ein Bild: Animationsfilm als Medium

Auch die Geschichte des Animationsfilmes verläuft im Wesentlichen zeitlich parallel zur Geschichte des Realfilmes, wobei die fiktionale Handlung nicht von „echten“ Menschen gespielt, sondern durch rasche Abfolge gezeichneter bzw. animierter Bilder gezeigt und Texte mittels Synchronisation eingesprochen werden. Werden Ton, Musik, Bild und Sprache als die Hauptmodi audiovisueller Texte verstanden (vgl. Pérez-González 2014: 192), zeigt sich ein wesentlicher Unterschied in der technischen Umsetzung: Während bei der Produktion eines Realfilmes Bild und Sprache (und in gewissem Ausmaß auch Ton) größtenteils²⁶ zur selben Zeit durch

²⁴ Die ursprünglich dem düsteren Ende des Bühnenmusicals entsprechende Version wurde aufgrund negativer Testpublikumsreaktionen zu einem Happy End umgeschrieben (vgl. Gartler 2012), was die im vorigen Kapitel besprochene medienabhängige Erwartungshaltung der Zuseher*innen erneut betont.

²⁵ Interessant in diesem Kontext ist eine Tendenz der vergangenen Jahre, Bühnenmusicals nicht unbedingt wie in den oben genannten Beispielen als Filmmusical zu adaptieren (und so dem Filmmedium mit seinen Konventionen wieder anzunähern), sondern teilweise Performances im Theater professionell aufzuzeichnen, so etwa *Hamilton* (Premiere 2015/verfilmt 2020). Dieser „new gold standard for stage-to-screen transfer“ wird von Fans der Bühnenversion stilistisch als „the closest any of us will come to the incomparable thrill of live theater“ (Travers 2020) oftmals präferiert.

²⁶ Spätere Bearbeitung durch (Nach-)Synchronisation oder den Einsatz visueller Effekte sei an dieser Stelle ausgeklammert.

Kameras und Mikrofone an einem physischen Set aufgezeichnet werden, erfolgt diese Abfolge beim Animationsfilm prinzipiell zeitlich versetzt und mitunter fakultativ.

Diese technologische Gestaltungsfreiheit ermöglicht einen besonders großen Spielraum auf expressiver Ebene, da Regeln der Wirklichkeit im Animationsfilm nicht im gewohnten Ausmaß gelten (vgl. Wells 1999: 200); so bedarf es in der Umsetzung der Bildelemente keines größeren Aufwands, Tiere und Gegenstände sprechen oder Kinder fliegen zu lassen, als die aufwändige Produktion der Animation selbst ohnehin schon verlangt. Gerade für die AS scheint der Animationsfilm daher ein interessanter Untersuchungsgegenstand zu sein.

Dennoch zeigt sich eine langjährige Vernachlässigung des Mediums in der Forschung, die sich vermutlich mit dem hartnäckigen Ruf erklären lässt, Zeichentrickfilme seien „nur für Kinder“ und dementsprechend diskursiv uninteressant; aufgrund ihrer dadurch begründeten ähnlichen Positionierung am Rand des Polysystems sowie dem starken Fokus auf die visuelle Ebene wird die AVT von Animationsfilmen daher oft mit der Translation von Kinder- und Jugendliteratur verglichen (vgl. Lathey 2011; O’Connell 2003).

Diese Betonung der visuellen Ebene zeigt sich auch in der Herangehensweise vieler Animationsstudios an die narrative Gestaltung ihrer Filme: die Persönlichkeit und Gefühlswelt der Charaktere werden vor allem durch ihr Design und ihre Bewegungen *gezeichnet*, Dialoge und Kontext sind im Verhältnis zweitrangig. Soundtrack und Musik dienen als essentielle und präzise Orientierungshilfe für Timing und Ausführung innerhalb der Animation selbst (Wells 1999: 206–208). Es ist naheliegend, dass diese Eigenschaften besonders deutlich werden, wenn sich der Animationsfilm dem Musicalgenre zuordnen lässt.

2.4. „The Disney Version“: der Animationsfilm à la Walt Disney

Die bis heute anhaltende Rolle der Walt Disney Company für den Animationsfilm als Medium kann weder auf Ebene technologischen Fortschritts noch diskursiv unterschätzt werden. Dabei zeigt sich von den Anfängen des Studios ein Fokus auf die Rewritings bereits existierender und bekannter Geschichten, insbesondere europäischer Märchen und Mythen. Leitch (2005: 116) hebt die Position Walt Disneys als *auteur* hervor, dessen Ziel es war, Filme zu schaffen, die untrennbar mit dem Namen *Disney* verknüpft waren. Sie werden, ebenso wie weitere medienübergreifende Projekte wie Realfilm- und Serienproduktionen, Themenparks und Merchandise-Artikel, bis heute als *Disney*-Produkte vermarktet und erhalten als solche per se Legitimität. Die Beteiligung anderer Personen (etwa der Synchronsprecher*innen) wird nur dann explizit hervorgehoben, wenn diese zusätzliche Werbewirkung für den Film hat (vgl. Leitch 2005: 119).

Der Disneyfilm hat sich durch diese gezielte, dezidiert familienfreundliche Vermarktung als eigenes transmediales Genre etabliert, das mit spezifischen Schemata und Erwartungen verknüpft ist: „that the narratives will become resolved in particular ways, and if the pattern is ever broken, it will be for a distinct reason that serves the corporation’s long-term commercial goals in some way“ (Anjirbag 2019: 156). Auf Charakteristika dieser Muster sowie den Kontext der Disneyproduktionen der 1990er Jahre soll im Folgenden fokussiert werden.

2.4.1. „Classic Disney“ und die „Disney-Formel“

Die Ästhetik des „klassischen“ Disneyfilms wird von Pallant (2011) als „Disney-Formalismus“ bezeichnet. Die Kombination aus verniedlichendem, aber nicht comichaften Figurendesign und hyperrealistischer Bewegungen, die anhand von Aufnahmen realer Schauspieler*innen gefertigt wurden, sollte den visuellen Stil des Animationsfilmes nachhaltig prägen.

Auf narrativer Ebene prägt Wasko (2020: 121) den Begriff der „Disney-Formel“: „a generally recognized package of styles, themes, and values, as well as a standard formula for stories and characters, which will be called the ‘Classic Disney’ model“. Als wesentliche Elemente dieser Disney-Formel betrachtet sie die Adaption (und „Disneyfication“) von Märchenstoffen; klassischen Hollywoodmustern nachempfundene Handlungsstrukturen (siehe auch Kapitel 3.1.2); Charaktere, die klassischen Archetypen (Held*in, Love Interest, Sidekick, Mentor, Bösewicht, Handlanger) entsprechen; Themen und Werte wie Individualismus, Optimismus, Sehnsucht nach anderen Welten, Magie, Unschuld und Liebe; sowie der klare Triumph des Guten über das Böse samt zugehörigem Happy End (vgl. Wasko 2020: 125–129).

Die jahrzehntelange Anwendung dieser kommerziell erfolgreichen Formel hat Konsequenzen inhaltlicher und expressiver Natur, die sich nicht nur im Produkt der Adaption (dem jeweiligen Disneyfilm) widerspiegeln, sondern auch dessen Rezeption beeinflussen. Wird der *Disney-Name* als Marke paratextuell betont und gleichzeitig der *Disneyfilm* durch ästhetische und narrative Strukturen als Genre etabliert, festigt dies zum einen die intertextuellen Zusammenhänge zwischen Disney-Produkten auf multimedialer Ebene (die ja alle untrennbar mit dem Namen *Disney* verknüpft sein sollen) und stabilisiert zum anderen deren polysystemische Position. In anderen Worten bestimmen das Design klassischer Disneyfilme sowie die anhaltende öffentliche Wahrnehmung der Walt Disney Company als Produzent von Unterhaltungsmedien für Kinder die Erwartungshaltung und kritische Einstellung des Publikums ebenso wie das Verhältnis neuer Disney-Produktionen zu den von ihnen „disneyfizierten“ Texten:

A side-effect of this is that the Disney animation output has often been uncritically received as harmless, if trivial, and always a safe parental choice for children, which of course deflects

any interrogation of the specific ideological thrust of the Disney enterprise or indeed the values filtered through the source folk tales and children's stories. (Whelehan 1999b: 215)

Given the growing concern for moral awareness, there is a certain exigency to which Disney, in its desire to provide family entertainment—entertainment that is not morally offensive—is responding with its animated films. (Ward 2002: 3f.)

Trotz Anpassung der Disney-Formel in vergangenen Jahren und einem verstärkten Fokus auf Diversität und marginalisierte Charaktere erfolgen diese Rewritings letztlich „through Disney’s particular corporate lens“ (Anjirbag 2019: 154) und beziehen sich dementsprechend nach wie vor – gezielt wie unbewusst – auf diese etablierten Genremuster.

2.4.2. Disneys „Goldenes Zeitalter“: Bühnenmusicals im Animationsfilm

Auf den Tod Walt Disneys folgten mehrere Jahre ohne größere kommerzielle oder kritische Erfolge für die Animationsabteilung des Studios. Erst mit dem Erscheinen von *The Little Mermaid* (1989) begann eine neue Ära an Publikumshits, die auch als Goldenes Zeitalter des Disney-Animationsfilmes bzw. Disney Renaissance bezeichnet wird und sich durch die gesamten 1990er Jahre zieht (vgl. Pallant 2011: 89).

Spezielles Markenzeichen der in diesem Zeitraum erschienenen Filme ist neben technologischen Neuerungen im Animationsprozess und einer ideologisch-kulturellen Anpassung der Disney-Formel²⁷ vor allem ihre explizite Inspiration von Broadway-Musicals, die sich in der Integration narrativ essentieller Lieder zeigt. Wesentlich verantwortlich für diesen verstärkten Fokus auf die musikalische Ebene ist die Zusammenarbeit von Lyricist Howard Ashman und Komponist Alan Menken an *The Little Mermaid* (1989) und *Beauty and the Beast* (1991), deren immenser populärer, kommerzieller und kritischer²⁸ Erfolg den Ton für die weiteren Filme der Ära vorgab. Vor allem Ashman zeigte dabei ein präzises Verständnis für die Möglichkeiten des Mediums und betonte die vergleichbare „suspension of disbelief“ (vgl. Taylor 2012: 111) des Publikums beim Bühnenmusical und beim Animationsfilm:

Music may have more license in the animated film in the same way that it does in the theater; simply because the level of reality is different. There's no game being played by a theater audience, we know that's happening right in front of us and it's painted scenery and it's not real. (The Disney Archives 2013: 3'07")

²⁷ Hervorzuheben sind dabei Änderungen in der Darstellung weiblicher und multikultureller Charaktere, die mehr Autonomie in der Handlung und generell größeren Fokus bekommen (Wasko 2020: 121); ob diese Änderungen tatsächlich als nachhaltig progressiv bezeichnet werden können, wird oftmals kritisiert (vgl. Davis 2011; Wasko 2020: 143f.)

²⁸ Sowohl *The Little Mermaid* als auch *Beauty and the Beast* wurden mit dem Academy Award für Beste Filmmusik und Bester Song ausgezeichnet.

Obwohl auch frühere Disneyfilme bereits Lieder einbauten, integrieren die Filme der Disney Renaissance diese an gezielten Punkten diegetisch in die Handlung; der Übergang von Dialog zu Gesang ist dabei fließend. Jedem einzelnen Lied wird genug narratives Gewicht gegeben, dass die Gesamthandlung ohne seine Inklusion keinen Sinn mehr ergeben würde; die Struktur eines mehrstündigen Broadway-Musicals wird so auf ihre wichtigsten Bestandteile reduziert (vgl. Sideways 2026: 3'20").

Das typische Musikrepertoire eines Animationsfilmes der Disney Renaissance lässt sich grob anhand der dramatischen Funktion der jeweiligen Lieder bzw. ihrer Position innerhalb des Filmes aufteilen (vgl. Sideways 2026: 4'20"):

- . eine *establishing number*, die das Setting und die Welt des Films sowie idealerweise zentrale Themen vorstellt;
- . der *I Want*-Song der Hauptfigur, die meist als Außenseiter*in positioniert wird;
- . ein Liebesduett bzw. eine Liebesballade zwischen Protagonist*in und Love Interest;
- . ein Sidekick-Song, eine schwungvolle *rhythm tune*, die diegetisch meist zur Aufmunterung der Hauptfigur dient;
- . der Villain-Song, im Kontrast zum *I Want*-Song meist ein *I Am*-Song, gesungen als Selbstdarstellung des Bösewichts.

Die Summe und Zusammenstellung dieser Lieder bildet den narrativen und emotionalen Kern des Filmes und damit der Disney-Version des adaptierten Stoffes; die Musicalnummern sind üblicherweise auch der Teil, der dem Publikum im Gedächtnis bleibt:

Not only do the songs implement the narrative power of the film, they sometimes are the fitter meme, and spread more quickly and more effectively than other elements of the cartoon. Most people will in fact remember Disney films for their songs, or associate a particular title to one of its tracks: whoever thinks of *Mary Poppins* (1964) will most certainly associate it with its hit *Supercalifragilisticexpialidocious*, and similarly *The Little Mermaid* will immediately be associated with *Part of Your World* or *Under the Sea*. (Cutolo 2014: 48)

Dies als *culture-text* zu bezeichnen, würde zu weit führen, doch der *Disney-text*, der konstruiert wird, ist untrennbar mit seiner Musik verbunden²⁹.

²⁹ Aus diesem Grund behalten auch die seit einigen Jahren erscheinenden Realverfilmungen der Animationsfilme, wenn nicht die Lieder in ihrer Gesamtheit, doch zumindest die Musik bei, um so Nostalgie beim Publikum hervorzurufen (vgl. Sideways 2019).

2.4.3. Disney auf der Bühne

Aufgrund des großen Erfolges dieser Filme und ihrer engen Verwandtschaft mit dem Bühnenmusical ist nicht weiter verwunderlich, dass bereits 1994 mit *Beauty and the Beast* die erste Bühnenadaption eines Disney-Animationsfilmes uraufgeführt wurde. Zur Zeit des Entstehens dieser Arbeit sind insgesamt sieben der zehn Filme, die der Disney Renaissance üblicherweise zugeordnet werden, auch für die Theaterbühne adaptiert worden³⁰.

What Disney did in adapting animation theatrically was to reanimate the animated. [...] The heritage Disney draws upon and is part of challenges the stasis and standardization associated with the corporation's productions. (Do Rozario 2004: 165f.)

Wo bislang die präzise ausgewählten inhaltlich relevantesten Lieder ausreichen mussten, um eine komplette Geschichte narrativ schlüssig in einer Film Laufzeit von knapp neunzig Minuten zu erzählen, hatte man nun, gemäß der Genrevorgaben des Musicals, zwei Akte und eine Aufführungsdauer von etwa zweieinhalb Stunden mit neu ausbalancierter Musik zu füllen. Die Bühnenversion des Disneyfilmes hat mehr Lieder und somit unweigerlich neue oder veränderte Handlungsstränge, da die hinzugefügten Nummern ja nicht lediglich Füllmaterial sein sollen.

Bereits in diesem Prozess sind mehrere Levels an multimedialen Rewritings ersichtlich: erstens, die „Disneyfication“ eines Hypotextes bei der Adaption als Animationsfilm; zweitens, die intermediale Adaption desselben als Bühnenmusical; und drittens, die für das Medium typischen Prozesse von Workshops, Previews und/oder kleineren Produktionen, zwischen denen Anpassungen an der Struktur des Musicals als solches vorgenommen werden. Etwaige intertextuelle oder gar metatextuelle Verknüpfungen zwischen dem Zieltext und seinen Hypotexten können an jedem Punkt dieser Rewritings verstärkt werden oder gar erstmals explizit entstehen.

Um näher zu beleuchten, wie bei diesem medialen Transfer mit dem bereits mehrfach angedeuteten „narrativen Kern“ umgegangen wird, soll im folgenden Kapitel auf narratologische Grundbegriffe eingegangen werden.

³⁰ Dazu gehören neben *Beauty and the Beast* (Film 1991/Bühnenmusical 1994) auch *The Little Mermaid* (1989/2007), *Aladdin* (1992/2011), *The Lion King* (1994/1997), *Hercules* (1997/2019), *Tarzan* (1999/2006) und *The Hunchback of Notre-Dame* (1996/1999/2014, mehr dazu in Kapitel 4.3). (Noch) nicht als Bühnenmusical adaptierte Filme der Ära sind *The Rescuers Down Under* (1990, der einzige Renaissance-Film ohne starken musikalischen Fokus), *Pocahontas* (1995) und *Mulan* (1998).

3. Narration im adaptiven Wandel: Was bleibt?

Der bereits angesprochene Einfluss des zur Verfügung stehenden Mediums auf die Vermittlungsart semiotischer Inhalte wirkt sich auch auf den Modus³¹ der Narration aus. Der folgende Abschnitt beschäftigt sich mit Begrifflichkeiten der Narratologie im multimodalen Kontext. Ziel ist vor allem der Versuch, anhand der bisher erarbeiteten Konzepte direkte Ansätze für die Beantwortung der zweiten Forschungsfrage zu finden: Inwieweit wirken mediale und genrebedingte Konventionen auf narrative Aspekte der jeweiligen Version und wie wird damit insbesondere im Hinblick auf die Figurencharakterisierung umgegangen?

Dabei wird der Versuch einer brauchbaren Definition transmedialer Narration auf Basis der bislang aufbereiteten Theorien sowie ein erster Schritt zur Bildung analyserelevanter narrativer Kategorien gemacht.

3.1. Narratologische Grundlagen

3.1.1. Kategorien und Merkmale fiktionalen Erzählens

Nach Genette (2010: 12) wird Narration bzw. der Erzählakt von der *Erzählung* (dem narrativen Text an sich, d.h. dem Produkt dieser Narration) und der *Geschichte* (dem narrativen Inhalt auf diegetischer Ebene) unterschieden; Narration in einem bestimmten Kontext erzählt eine Geschichte³². Diese Unterteilung verdeutlicht, dass unter „*culture-text*“ (Davis 1990) die kollektive Konstruktion einer *Geschichte* mittels narrativer Elemente aus verschiedenen *Erzählungen* verstanden werden kann.

In Anlehnung an den von Martínez & Scheffel (2019) entwickelten Ansatz zur Beschreibung von Merkmalen fiktionalen Erzählens kann zwischen Kategorien auf narratologischer und diegetischer Ebene differenziert werden. Auf narratologischer Ebene beschreibt die Analysekategorie der *Zeit* das Verhältnis zwischen der Zeit der Erzählung und der Zeit des Handlungs geschehens; der (*Erzähl*-) *Modus*³³ die Fokalisierung und den Grad an Mittelbarkeit (realisiert auf narrative oder dramatische Art, etwa durch die mittelbare, erzählte Figurenrede im Gegensatz zur unmittelbaren, zitierten Rede); und die *Stimme* das Verhältnis zwischen Erzählinstanz

³¹ Als diskursformender semiotischer Bedeutungsträger, der multimedial realisiert werden kann, wird Narration nach Kress & van Leeuwen (2001: 22) als Modus betrachtet.

³² In anderen Ausführungen werden auch bedeutungsähnliche Begriffe wie Story/Fabula für die Geschichte und Plot/Narrative/Sujet für die Erzählung verwendet (vgl. Martínez & Scheffel 2019: 28).

³³ Nicht zu verwechseln mit dem zuvor beschriebenen Modus Narration im Allgemeinen.

und dem Erzählten sowie zwischen Erzählinstanz und Leser*in (vgl. Martínez & Scheffel 2019: 32). Zu den Kategorien auf diegetischer Ebene zählen Handlung, erzählte Welt, Figuren, und Raum:

- . Die *Handlung* setzt sich aus in sinnvollem zeitlichem Zusammenhang stehenden Ereignissen zusammen und kann kausal (durch Figurenhandlungen oder Geschehnisse) oder final (durch Erfüllung vorherbestimmter Handlungsverläufe) motiviert sein (vgl. Martínez & Scheffel 2019: 115–120).
- . Die *erzählte Welt* wird in der jeweiligen Erzählung konstruiert und aufgrund expliziter Textsignale und pragmatischer Inferenzen seitens der Rezipient*innen geschaffen; die Handlung ist Teil der erzählten Welt (vgl. Martínez & Scheffel 2019: 137–139).
- . *Figuren* bzw. *Charaktere* bevölkern die erzählte Welt; generell erfolgt eine Unterscheidung zwischen einfachen (archetypischen) und komplexen sowie statischen oder dynamischen Figuren. Sie sind grundsätzlich unvollständig bzw. textuell unterdeterminiert und werden ebenfalls durch Inferenzen geschaffen (vgl. Martínez & Scheffel 2019: 149–155).
- . Der *Raum* einer Erzählung kann in explizit thematisierte Schauplätze und den relativ undefinierten Hintergrundraum unterteilt werden; diese können rein fiktiver Natur sein oder aber Elemente realer Orte (mit zumeist fiktionalisierter Topographie) einbauen (vgl. Martínez & Scheffel 2019: 157–160).

Modus, Medium und Genre haben dabei Auswirkung auf sämtliche (diegetische wie narratologische) Aspekte der Erzählung, beeinflussen also *wie* erzählt werden kann und *was* überhaupt erzählt wird: „Narratives are not so much structures independent of any medium, as structures common to several media. The medium, if non-specific, is not extrinsic but necessary to the concept of narrative.“ (Walsh 2007: 63) Dabei sind die Grenzen zwischen diegetischer und narratologischer Ebene mitunter fließend; so ist etwa möglich, dass sich die Erzählinstanz in Handlungsereignisse einmischt oder Figuren metadiegetisch aus der erzählten Welt heraustreten. Genette (2010: 152) bezeichnet dies als „*narrative Metalepse*“.

Da diese Arbeit besonderes Augenmerk auf die diegetische Ebene legt, soll an dieser Stelle kurz auf die transmediale Tendenz zur Fokussierung auf eine zentrale Figur in der Erzählung und die damit entstandenen Handlungskonventionen eingegangen werden.

3.1.2. Der Weg zur Hauptfigur: Handlungsstrukturen und die Reise des Helden

Mit dem Aufkommen des Romans als literarischem Genre entwickelt sich im 17. und 18. Jahrhundert ein neuer narrativer Trend, der zum Realismus und Individualismus tendiert (vgl.

Klarer 2011: 41f.). Im Gegensatz zum bisher traditionellen Epos ist die Romanhandlung in einer der Wirklichkeit ähnelnden Welt angesiedelt; Protagonist*innen entwickeln sich zu komplexen individuellen Charakteren, die die Handlung proaktiv (kausal) vorantreiben.

After thousands of years of storytelling, we have learnt that it is less difficult to interest people in someone than in something. Consequently, many mainstream (dramatic) narratives tell the story of someone, who, in technical terms, is called the protagonist. [...] Further experience has indicated that it is less difficult to interest a person in someone who wants something than in someone who does not want anything. The latter is not impossible, it is just harder to do. That something is called a dramatic goal³⁴. (Cattrysse & Gambier 2008: 45f.)

Um das Interesse des Publikums bzw. der Leserschaft aufrechtzuerhalten, kann dieses Ziel nicht ohne weiteres erreicht werden. Konflikt bzw. Drama müssen also Teil der Handlung sein; das mögliche Scheitern der Hauptfigur darf nicht ohne Konsequenzen bleiben (vgl. Cattrysse & Gambier 2008: 46f.). Bestimmte Handlungsschemata können dabei als Muster dienen und in der Textanalyse näher betrachtet werden.

Die von Joseph Campbell (2004) formulierte Struktur des „Monomythos“ bzw. der Heldenreise („Hero’s Journey“) ist in diesem Kontext maßgeblich und wird in zahlreichen literarischen und filmischen Erzählungen mehr oder weniger explizit angewandt. Die Erzählung wird dabei in Anlehnung an aristotelische Dramaturgie in drei Akte aufgeteilt und verfolgt die Reise einer Hauptfigur, die aus ihrer gewohnten Umgebung in eine unbekannte Welt aufbricht, sich dort archetypischen Herausforderungen stellt, diese überwindet und schließlich verändert nach Hause zurückkehrt.

Basierend auf Campbells Monomythos wird die Narration in der Filmtheorie häufig in ähnliche Strukturen aufgeteilt. So versteht Vogler (2018: 290–292) die Heldenreise vor allem als persönliche Weiterentwicklung der Hauptfigur und teilt diesen Entwicklungsbogen in vergleichbare Phasen ein, während Faulstich (2013: 86) mit Problemfaltung (Exposition), Steigerung der Handlung, Peripetie (Klimax), Retardierung und Happy End bzw. Katastrophe fünf dramaturgische Funktionen unterscheidet.

Bevor im Folgenden näher darauf eingegangen wird, wie diese und ähnliche Handlungsstrukturen im Film und in anderen audiovisuellen Medien funktional umgesetzt werden und wie relevante Modi sich auf die Narration auswirken (können), soll zunächst betrachtet werden, wie Erzählungen in unterschiedlichen Medien überhaupt erkennbar dieselbe Geschichte erzählen können.

³⁴ Vgl. an dieser Stelle die Rolle des *I Want*-Songs im Musical, wie sie von Howard Ashman zusammengefasst wird: „the leading lady sits down on something and sings about what she wants in life. And the audience falls in love with her and then roots for her to get it for the rest of the night.“ (Hahn 2010: 40'20")

3.2. Die „Übersetzung“ von Geschichten: Transmediales Erzählen

Anhand der bislang aufbereiteten theoretischen Grundlagen ist die Komplexität von Adaption- und Translationsprozessen in der Praxis bereits verdeutlicht worden. Was dabei noch nicht im Detail behandelt wurde, ist die den Produkten dieser Prozesse gemeinsame Grundstruktur, die einzelne Medienprodukte anhand ihrer narrativen Inhalte intertextuell miteinander verknüpft. Diese ist nicht völlig mit dem *culture-text* gleichzusetzen, obwohl dieser aus Elementen der Grundstruktur konstruiert wird; Bassnett (2000: 165) problematisiert im Kontext der Filmübersetzung den Begriff „invariant core“, in anderen Worten, jene Aspekte eines Textes, die sowohl im „originalen“ Text als auch in seiner Übersetzung auftauchen und in diesem Sinne scheinbar den „Kern“ der Geschichte, die sie erzählen, ausmachen.

Chatman (1978: 53–56) beschäftigt sich ebenfalls mit diesem Thema und unterteilt narrative Ereignisse hierarchisch in „*kernels*“ und „*satellites*“. Während *kernels* narrative Knotenpunkte darstellen, die nicht weggelassen werden können, ohne die Logik und Kohärenz der Erzählung zu zerstören, werden *satellites* als untergeordnete Handlungsereignisse betrachtet, die als Konsequenz der in *kernels* getroffenen Entscheidungen entstehen: „They necessarily imply the existence of kernels, but not vice versa. Their function is that of filling in, elaborating, completing the kernel; they form the flesh on the skeleton.“ (Chatman 1978: 54) Auf diese Logik basiert auch McFarlane (1996: 13f.) seine Unterscheidung zwischen handlungsrelevanten „*cardinal functions*“ und diese stützenden „*catalysers*“.

Nach diesem Verständnis setzt sich das narrative Grundgerüst einer Geschichte also aus in bestimmter Reihenfolge miteinander logisch verknüpften *kernels* bzw. *cardinal functions* zusammen, die gemeinsam mit *satellites/catalysers* die Erzählung im jeweiligen Medium formen. Auch wenn narrative Elemente wie Figurenkonstellationen oder das zeitlich-räumliche Setting der jeweiligen Erzählung geändert werden, bleibt die Geschichte als solche bei Beibehaltung des Grundgerüsts erkennbar (vgl. auch Elleström 2019: 37). Abstrakter argumentiert Frago (2016) für den Fokus auf „*fable-myth*“-Elemente in der Analyse von (Neu-)Adaptionen, d.h. jenen in der Geschichte verankerten emotionalen und philosophischen Grundthesen, die mit der Erzählung ausgedrückt werden. Dies würde

[...] allow work with vertical adaptations (from one medium to another) and horizontal ones (taking the different versions from different media), without the need for hierarchical ranking. It would also allow reference to **what is shared** and not merely to the process of change into a different work, one more fitting with different times and cultural circumstances. [...] These matters can easily be translated between different narrative media and can even work in different genres. Later they will take on diverse forms; some versions will be more subject than others to the enunciative and formal elements of the novel; each adaptation will, in turn, **pro-**

duce its own nuances and borrowings as added by the adapter as the particular recipient of the work. Each version will also combine **artistic influences and allusions to other works**. And clearly, each version will have a number of **external factors intervening in the process**, whether this be the production mode, possible commercial demands, or the cultural and social tendencies prevailing in the audience at the time, etc. (Frago 2016: 57, m. Hvhhbg.)

Wenngleich dieser Ansatz stark auf subjektiver Interpretation basiert³⁵, ist Fragos Fokus auf die Gemeinsamkeiten der jeweiligen Adaptionen unter gleichzeitiger Berücksichtigung des Textes als Produkt externer Einflüsse und der in der jeweiligen Adaption erkennbaren Einflüsse und intertextuellen Referenzen für diese Arbeit durchaus relevant.

Schließlich besteht in der Diskussion um narrative Elemente eine Tendenz, diese entweder anhand des chronologisch ersten Hypotextes zu bestimmen – eine Neigung, die zurück zur problematischen Priorisierung des ATs führt – oder aber zu allgemein zu fassen, sodass jeder Text als Intertext betrachtet werden kann, wie Leitch (2011) kritisiert. Als Alternative schlägt er das von Rose (1996) für die Analyse von *Jekyll & Hyde*-Adaptionen entwickelte „*tracer-text*“-Modell vor, das seinerseits auf das *culture-text*-Konzept (Davis 1990) zurückgeht:

A group-text (or body of adaptations extended over time) that has grown from a tracer has the potential of becoming a larger, reflexive body of narratological, performative and cultural elements: a culture-text. [...] The productions of this group-text are informed by, and in turn restructure, the culture-text; thus, the evolution of the culture-text (composed of continually reworked examinations of culturally significant imagery) permits the redefinition of anxiety-provoking issues. (Rose 1996: 2)

Während Roses Modell scheinbar die Hypertexte anhand des *group-* bzw. *culture-texts* miteinander nicht-hierarchisch in Verbindung setzt und somit deren gegenseitige Beeinflussung betont, wird dennoch der AT als zentraler *tracer-text* betrachtet; und das obwohl, wie Leitch (2011: 41f.) betont, eine spätere (Theater-)Adaption verantwortlich ist für „its most influential formal presentation, [meaning] his tracer text model should logically consider the play, not the story, its definitive articulation.“ Folgt man Leitchs Argumentation, ist es also nicht nur möglich, sondern entspricht es auch mehr dem Sinne von *culture-text*, wenn für die Analyse einer Auswahl an Rewritings jener Text als *tracer* gewählt wird, der als besonders einflussreich für spätere „Generationen“ (Leitch 2011: 44) an Hypertexten erachtet werden kann³⁶.

Auch dieser Ansatz nimmt also eine erkennbare narrative Grundstruktur an, die den einzelnen Adaptionen eines *group-texts* gemein ist, räumt dieser aber eine gewisse Flexibilität

³⁵ Es werden keine konkreten Hinweise dafür gegeben, *wie* „fable-myth“-Motive als solche erkannt werden können oder was diese ausmacht; vielmehr wird „fable as myth“ als „an area which allows for dialogue from one's own subjectivity“ (Frago 2016: 58) betrachtet, was zwar ein interessantes Gedankenexperiment im Hinblick auf intertextuelle Verknüpfungen darstellt, im Zuge dieser Arbeit aber ausgeklammert bleiben muss.

³⁶ Dieser Ansatz ist auch in die Auswahl des Analysegegenstandes eingeflossen, siehe Kapitel 4.

in der Verknüpfung ihrer Handlungselemente ein; der „Kern“ der Geschichte muss nicht unbedingt auf einen einzigen AT zurückgehen, spezifische intertextuelle Verknüpfungen werden aber in ihren Kontexten auf einen *tracer-text* zurückgeführt, der nicht den Anspruch erhebt, das „Original“ zu sein, sondern auch selbst als Teil des *group-text*-Netzes entstanden sein kann.

Sollen die narrativen Elemente, aus denen sich das Grundgerüst einer Geschichte zusammensetzt, nun in einem anderen (technischen) Medium vermittelt bzw. „transformiert“ (Chatman 1978: 21) werden, basiert dieses neue Medienprodukt einerseits auf den transformierten spezifischen Eigenschaften vorangegangener Erzählungen im *group-text*, und andererseits auf den generellen Motiven und Eigenschaften seines eigenen Mediums sowie der Medien eben jener vorangegangenen Erzählungen im *group-text*. Eine genaue Differenzierung zwischen diesen medienproduktspezifischen und allgemein-medialen Mustern ist in der Praxis meist nicht möglich (oder bedeutsam), die Hervorhebung dieses Unterschiedes an sich aber dennoch relevant (Elleström 2014: 24). Schließlich können spezifische „transmutations of plot and character“ (Stam 2000: 71) entweder als individuelle Adaptionsnuancen oder aber als Anpassung an mediencharakteristische Konventionen betrachtet werden. In diesem Sinne charakterisiert Elleström (2019) die „transmediale Narration“ nicht nur auf zwei Ebenen (Erzählung und Geschichte), sondern auf drei:

A **media product** with particular basic media traits and other formative qualities provides certain sensory configurations that are perceived by someone; these sensory configurations come to represent ...
... media characteristics forming a complete **narrative** with all its many specific details and features; furthermore, the perceiver comprehends that this narrative surrounds ...
... a scaffolding core, **the story**, consisting of represented events that are temporally interrelated in a meaningful way. (Elleström 2019: 39, m. Hvhbg.)

Das Medienprodukt selbst ist in einem konkreten soziokulturellen und -historischen Kontext situiert, der durch spezifische Ideologien, Normen und Diskurse geprägt ist und seinerseits die Art und Umsetzung der komplexen Abläufe bestimmt, die als Teil des Transformationsprozesses verstanden werden – „selection, amplification, concretization, actualization, critique, extrapolation, analogization, popularization, and reculturalization“ (Stam 2000: 68). So hat der inhärent *transitorische* (Faulstich 2013: 65) Zustand eines audiovisuellen Textes aufgrund seiner spezifischen Mediencharakteristika bestimmte Anforderungen an die Narration, die sich von jenen eines (vergleichsweise) monomodalen Mediums unterscheiden werden; die Kommunikation der Erzählung ist medienbedingt ein laufender Prozess. In der Transformation der Narration werden also jene Handlungselemente ausgewählt, konkretisiert und betont werden, die

die Erzählung möglichst effizient im Zielmedium wiedergeben können – abhängig von seinen jeweiligen Konventionen und Charakteristika.

3.3. Narration und Multimodalität: Audiovisuelle Aspekte

Obwohl die in Kapitel 3.1.1 beschriebenen narratologischen Kategorien für die Untersuchung literarischer Texte bereits in dieser Form nützlich sein dürften, lassen sie sich nicht kommentarlos auf audiovisuelle Texte anwenden. Schließlich besteht ein enger Zusammenhang zwischen den im Kommunikationsakt angewandten Modi, den Charakteristika und Konventionen des jeweiligen Mediums, und der durch diese (in einem spezifischen Genre) vermittelten Geschichte. Entsprechend hat die Erzählung mit audiovisuellen Medien Einfluss auf narratologischer und diegetischer Ebene, der aufgrund seiner Multimodalität beim Publikum besonders bleibenden Eindruck hinterlässt: „the interpretation inscribed by an [audiovisual] adaptation can be so powerful as to compete against and forever complicate the viewer’s experiences of the adapted materials.“ (Venuti 2007: 30; vgl. auch Hutcheon & O’Flynn 2013: 31) Daraus lässt sich ableiten, dass Verfilmungen und andere multimodale Adaptionen besonders starken Einfluss auf die Verankerung spezifischer Elemente im *culture-text* haben; in anderen Worten sind es vor allem visuell dargestellte Interpretationen, die diesen prägen.

Für eine umfassende Analyse medialer Produkte³⁷ müssten sämtliche dieser komplexen Relationen eingebunden werden, was den Umfang dieser Arbeit sprengen würde; aus diesem Grund wird im Folgenden spezifisch der Einfluss visueller und auditiver (sprachlich-musikalischer) Modi auf die Narration – vor allem auf die diegetische Ebene – im Detail betrachtet. Diese Einteilung basiert auf den von Pérez-González (2014: 192) identifizierten „Hauptmodi“ audiovisueller Texte: Bild, Ton, Musik, und Sprache; die akustischen Modi werden für die Zwecke dieser Arbeit zu einer Kategorie zusammengefasst. Während auf den Modus Ton im weiteren Verlauf dieser Arbeit nur vereinzelt eingegangen wird, sollen insbesondere bei Untersuchung der Lieder die Modi Musik und Sprache näher betrachtet werden. Da der weitere Fokus dieser Arbeit auf der Narration im Bühnenmusical und im animierten (Disney-)Musicalfilm liegt, werden relevante mediale Aspekte wiederholt bzw. hervorgehoben.

³⁷ Ein solches Analysemodell wird im Kontext der Filmnarration von Kuhn (2011) vorgestellt und kann wertvolle Ausgangspunkte für die multimediale Narrationsforschung bieten.

3.3.1. Visuelle Elemente

Im Gegensatz zu schriftlichen Medien, die vor allem durch verbale Modi kommunizieren, ist die visuelle Komponente essenzieller Bestandteil für die Bedeutungsvermittlung im audiovisuellen Text. Die Konstruktion von Raum, Charakteren und erzählter Welt ist nicht länger abstrakt und der Vorstellungskraft der Rezipient*innen anhand von textuellen Inferenzen überlassen, sondern sichtbar und somit spezifisch.

Diese Konkretisierung ist besonders in Bezug auf die Figuren von immenser Bedeutung. Aspekte wie Kostümierung, Körpersprache, Mimik und etwaige Reaktionen auf Geschehnisse in der Erzählung sind mitunter auch im Hintergrund erkennbar und tragen zur Abrundung einer Figur bei; ihre Gedanken und innere Verfassung werden vor allem anhand dieser visuellen Merkmale dargestellt und vornehmlich durch ihre Handlungen ausgedrückt (vgl. Faulstich 2013: 99).

Entsprechend kann die Wahl der Schauspieler*innen im Theater und Realfilm, wie bereits in Kapitel 2.1.2 diskutiert wurde, erheblichen Einfluss auf Assoziationen und Erwartungshaltung des Publikums haben; auch im Animationsfilm kommt dies zum Tragen, da die Persönlichkeit einer Figur, wie Wells (1999: 206) hervorhebt, weniger durch Dialoginhalte und Kontext, sondern primär anhand ihres Designs und ihrer Bewegungen bestimmt wird. Ein animierter Charakter ist also nicht, wie sein Gegenstück aus Fleisch und Blut, „beholden to the physical specificity of a performer“ (Brownlee 2018: 160), dafür impliziert die intrinsische Freiheit bei seiner visuellen Kreation umso deutlicher eine Summe bewusster Entscheidungen seitens des Studios, wie die Figur auf das Publikum wirken soll. Der gezielte Einsatz von Farben, Licht und Schatten in der Mise en Scène sowie die Einnahme unterschiedlicher Bildperspektiven kann diese Wirkung verstärken.

Auch die implizite Charakterisierung, etwa durch ihre (Kontrast-)Relationen zu anderen Figuren oder ihre Situierung in der Gesellschaft der erzählten Welt (vgl. Martínez & Scheffel 2019: 155) wird in audiovisuellen Medien wortwörtlich sichtbar und mitunter bewusst betont. Der enge Zusammenhang zwischen Figuren und Handlungsstruktur wird hier verdeutlicht, denn, wie Whelehan (1999a: 8) schreibt:

It is clear that the impetus for most adaptations rests with the relationship between characters rather than the overarching themes of the novel in question, and that those characters, taken from their original context, may to some extent carve out a separate destiny.

Der Fokus auf die Figuren in der auf kommerziellen Erfolg ausgelegten Filmnarration (und in weiterer Folge auch der Musicalnarration) lässt sich erneut mit der Tendenz zu etablierten

Strukturen begründen (siehe Kapitel 3.1.2); als proaktive Akteure in der Handlung werden die Hauptcharaktere einer Geschichte ins Zentrum der Erzählung gerückt. Für die Analyse audiovisueller Texte ist entsprechend von Bedeutung, worauf durch Kameraeinstellungen, Choreographie, Rauminszenierung und/oder Scheinwerferlicht die Aufmerksamkeit der Zuseher*innen gelenkt werden soll und welche Muster dabei zu erkennen sind (vgl. auch Faulstich 2013: 148–153). Bei Theaterproduktionen ist in diesem Kontext der Performativitätsaspekt der Inszenierung relevant (siehe Kapitel 2.2.1).

Das Verhältnis von Raum und Zeit in audiovisuellen Texten unterscheidet sich ebenfalls zu jenem im fixierten schriftlichen Text; die visuelle Ebene inkludiert dynamische bzw. bewegte Elemente³⁸ und kann anstelle verbaler Narration zur Signalisierung zeitlicher oder räumlicher Übergänge verwendet werden. Gerade in diesem Zusammenhang zeigt sich die enge Verknüpfung zu den auditiven Modi, die solche Aspekte visueller Narration durch sprachliche und/oder musikalische Elemente verstärken können. Bei der AVT kann dies mitunter zu einem Verlust der semiotischen Kohärenz im Zieltext führen, da vor allem bei der Synchronisation nicht die gesamte multimodale Einheit, sondern nur die verbalen Elemente übersetzt werden (Pérez-González 2014: 213f.).

3.3.2. Sprachlich-musikalische Elemente

Besonders deutlich zeigt sich dieser Aspekt bei der Betrachtung der Lieder im (Film-)Musical aus translatorischer Perspektive. Während die deutschsprachige Synchronisation im Disneyfilm typischerweise auch die Liedtextübersetzung einschließt, werden in Realfilmmusicals oftmals lediglich Dialoge synchronisiert, während Liedtexte in originaler Tonspur wiedergegeben und mit Untertiteln versehen werden³⁹. Auch bei Bühnenmusicals zeigt sich ein interessanter Umgang mit dem (zumeist englischen) Originaltext importierter Musicals, so etwa bei den Vereinigten Bühnen Wien: Zwar werden die Lieder typischerweise übersetzt, allerdings zeigen die für ein internationales Publikum projizierten englischsprachigen Übertitel ausschließlich die ausgangssprachlichen Lyrics – selbst, wenn diese im Kontext der jeweiligen Inszenierung nicht unbedingt Sinn machen.

³⁸ Auch bei den in dieser Arbeit behandelten Medien zeigen sich (vergleichsweise) statische visuelle Elemente, etwa in Bühnenbild oder Farbschema (vgl. Pérez-González 2014: 214).

³⁹ Dies kann jedenfalls bei den meisten modernen Filmmusicals ab den 1970er Jahren beobachtet werden; eine nennenswerte Ausnahme der vergangenen Jahre ist die zweiteilige Verfilmung von *Wicked* (2024/2025), die samt der Lieder synchronisiert wurde.

Anhand dieser Observationen ließe sich vermuten, dass eine engere Verbindung zwischen Bild und Ton/Musik zu bestehen scheint als zwischen den auditiven Modi, und dass der narrative Kern entsprechend vornehmlich durch nichtsprachliche Elemente konstruiert wird, die in diesem Sinne vermeintlich weniger starken Veränderungen unterzogen werden; tatsächlich soll im Gegenteil erneut betont werden, dass transmediale Narration durch ein multimodales Zusammenspiel entsteht, das nicht zuletzt von außertextuellen (finanziellen, diskursiven, kreativen) Faktoren beeinflusst wird (Hutcheon & O’Flynn 2013: 28). Im Kontext dieser Rekontextualisierung haben übersetzerische Entscheidungen entsprechend großen Einfluss auf die Erzählung selbst; die Grenzen zwischen *Translation* und *Adaption* verschwimmen zunächst auf sprachlicher Ebene und sind narrativ kaum zu unterscheiden (vgl. Krebs 2012: 45f.).

Zur praktischen Anwendung kommen verbale Elemente vor allem im Figurendialog; die darin enthaltene Fremd- und Selbstcharakterisierung wird im (Film-)Musical durch die Musiknummern ergänzt. Für die Handlungsstruktur besonders interessant ist hierbei, welche Figuren prominente (Solo-)Gesangsparts bekommen, und worüber diese singen; schließlich sind es die emotionalen Höhepunkte, an denen die Lieder idealerweise eingesetzt werden, „breaking up the narrative structure and putting the story’s progression on standby for a moment, establishing a non-temporal room, where an emotion, a situation or the like, is unfolded“ (Hansen 2010: 149). Neben der Liedklassifikation (siehe Kapitel 2.2.2) sind auch Stimmlage und -farbe der Darsteller*innen für die indirekte Figurencharakterisierung interessant.

Auf musikalischer Ebene trägt vor allem der Einsatz von Leitmotiven (wiederkehrenden musikalischen Einheiten) als *underscoring* oder *segue* narrativ zur Erzählung bei. Figuren und Schauplätze erhalten durch ein markantes Leitmotiv größeren Wiedererkennungswert und können auf diese Weise auch musikalisch beschrieben werden; die Musik repräsentiert Aspekte, die verbal nicht thematisiert oder gar diegetisch bestritten werden (vgl. Hutcheon & O’Flynn 2013: 60f.). Dem Publikum stehen in diesem Sinne mehr narratologische Informationen zur Verfügung als den Charakteren selbst.

Dies kommt auch anhand der narrativen Metalepse (vgl. Genette 2010: 152) zu tragen, die vor allem im Theater als bewusste Auseinandersetzung mit der vierten Wand und damit dem Medium an sich angewandt wird. Die Distanz zwischen Publikum und Erzählinstanz schrumpft, indem das Handlungsgeschehen abstrahiert und kommentiert wird; die Erzählung wird explizit als solche dargestellt.

Bevor anhand des Forschungsgegenstandes dieser Arbeit die bisher betrachteten Konzepte praktisch beleuchtet werden, soll an dieser Stelle ein kurzer Exkurs zur epitextuellen Be-

handlung des audiovisuellen Textes und der darin erzeugten Narration erfolgen, um einen besseren Einblick auf den Einfluss dieser Paratexte auf die expressive Ebene (vgl. Kress & van Leeuwen 2001: 4) zu erhalten.

3.4. Exkurs: Narration im Paratext

Mehr noch als bei literarischen Werken zeigt sich bei audiovisuellen Texten eine Tendenz zur Produktion und Rezeption einer Fülle an paratextuellem Promotionsmaterial, das von Trailern und Werbeplakaten über Interviews bis hin zu Merchandise reicht. Neben der offensichtlichen Reklamefunktion dieser Texte sind sie auch weitaus mehr als nur Begleitmaterial, wie Gray (2010) hervorhebt:

Today's version of "Don't judge a book by its cover" is "Don't believe the hype," but hype and surrounding texts do more than just ask us to believe them or not; rather, they establish frames and filters through which we look at, listen to, and interpret the texts that they hype. [...] Hype, in short, creates meaning. (Gray 2010: 3)

Die oftmals intensive diskursive Auseinandersetzung mit diesen Epitexten gehört somit zur Marketingstrategie des jeweiligen Medienproduktes, und ist zugleich Teil des jeweiligen *group-* bzw. *culture-texts*: So werden Film- und Theatertrailer gezielt produziert, um einen Vorgeschmack zu liefern und dabei ein möglichst großes Publikum anzusprechen, und zeigen daher üblicherweise eine Auswahl dramatischer Höhepunkte, einen Überblick über die erzählte Welt und die wichtigsten darin vorkommenden Charaktere, sowie den generellen Ton bzw. das Genre des Medienproduktes (vgl. Gray 2010: 50). Dieser Fokus auf audiovisuelle Highlights kreiert erste Erwartungshaltungen bei den Zuseher*innen, die oft auf der Basis des Trailers entscheiden, ob der Film oder das Stück für sie sehenswert ist; entsprechend ist unwahrscheinlich, dass potentiell kontroverse Handlungsereignisse im Trailer vorkommen werden. In diesem Sinne folgen Trailer als Paratexte gewissen Genrekonventionen, die zwar inhaltlich bis zu einem gewissen Grad von dem durch sie beschriebenen Text abweichen können, gleichzeitig aber nicht grundlegend falsche Erwartungen beim Publikum wecken sollten.

Ein völlig anderer, im Zuge dieser Arbeit aber ebenfalls interessanter Paratext ist das Programmheft, das im Rahmen der Theatervorstellung verkauft wird. Bei Musicalproduktionen enthält dieses typischerweise Informationen zu Handlung, Liedern, Cast, Produktionsteam und Produktionsgeschichte sowie qualitativ hochwertige Bilder der jeweiligen Inszenierung. Ein Programm hat nicht die explizit werbende Funktion eines Trailers, liefert aber ebenso interessante Hinweise auf die Art und Weise, wie sich das Stück präsentieren möchte.

Schließlich muss das Publikum keinen dieser Paratexte notwendigerweise rezipiert haben, ehe es den ersten Kontakt mit dem eigentlichen audiovisuellen Zieltext hat (vgl. Batchelor 2021). Für Analysen sind sie dementsprechend vor allem ob ihrer Langlebigkeit und relativen Zugänglichkeit exemplarisch für den Produktionskontext des Medienproduktes. Auch Kritiken können für die Untersuchung eines Textes relevant sein und seine Rezeption beleuchten. In der vorliegenden Arbeit sollen die Paratexte vor allem der deskriptiv-interpretativen Ergänzung dienen, nicht aber Hauptpunkt der Analyse werden. In diesem Sinne wird im folgenden Kapitel ein Blick auf den Untersuchungsgegenstand geworfen.

4. Forschungsgegenstand

Obwohl der analytische Teil der vorliegenden Arbeit auf die Untersuchung der Disney-eigenen Produktionen (bzw. „Generationen“, vgl. Leitch 2011: 44) fokussiert, soll vorab kurz auf den allen Versionen vorangehenden Roman und eine kleine Auswahl dem Disneyfilm chronologisch vorangehenden Adaptionen in der Reihenfolge ihrer Veröffentlichung eingegangen werden. Dies dient vor allem zur Veranschaulichung des komplexen intertextuellen und polysystemischen Netzes, das sich anhand der einzelnen Texte abbilden lässt, und zudem der späteren Referenz in der Analyse, wenn eindeutige Verlinkungen zwischen Versionen des *culture-texts* festgestellt werden können.

Bei der Vorstellung des Untersuchungsgegenstandes kann aus heuristischen Gründen nicht auf sämtliche Details der Produktionshintergründe eingegangen werden. Dennoch sollen die wichtigsten Akteur*innen und Eckdaten der jeweiligen Versionen genannt werden, um so die Texte im Kontext ihrer inhaltlichen und expressiven Strata zu präsentieren (vgl. Kress & van Leeuwen 2001: 4f.). Auf etwaige explizite paratextuelle Verweise wird hingewiesen.

4.1. Die Anfänge: *Notre-Dame de Paris* (1831) und frühe Adaptionen

Victor Hugos Roman *Notre-Dame de Paris*⁴⁰ erscheint am 16. März 1831, nicht ganz sechs Monate, nachdem sich der damals noch relativ unbekannte Autor für dessen Fertigstellung in Klausur begab. Resultat dieses zügigen Schreibprozesses ist ein sozialkritisches, thematisch komplexes Werk, das sich unter anderem mit Schicksal, Religion, Lust und dem Grotesken auseinandersetzt und das Paris des Spätmittelalters einer Leserschaft des neunzehnten Jahrhunderts näherzubringen versucht; so wird die titelgebende Kathedrale Schauplatz und Zentrum der melodramatischen Handlungsstränge, in die sich die Figuren der Geschichte verwickelt sehen (vgl. Brombert 1984: 49f.).

Während Notre-Dame heute eine der wohl bekanntesten Sehenswürdigkeiten der französischen Hauptstadt ist, droht der Kirche zur Zeit der Publikation der Verfall. Erst nach dem großen Erfolg des Buches richtet sich die öffentliche Aufmerksamkeit auf die Bedeutung kulturhistorischer Gebäude, sodass noch im selben Jahr die Commission des Monuments Historiques gegründet wird, die historische Gebäude Frankreichs für künftige Generationen bewah-

⁴⁰ Der vollständige französische Originaltitel lautet *Notre-Dame de Paris. 1482* in Anspielung auf das Jahr der Handlung; in modernen Ausgaben wird die Jahreszahl aber häufig weggelassen. Der besseren Übersicht wegen folgt die vorliegende Arbeit dieser Tendenz.

ren soll; damit leistet Hugo einen nicht unwesentlichen Beitrag zum Erhalt von zahlreichen gotischen Kathedralen des Landes (vgl. Nash 1983: 122).

Das neuerwachte Interesse ist nachvollziehbar, präsentiert der Roman doch Notre-Dame nicht nur als Herz der Erzählung, sondern auch der Stadt selbst:

Wahrlich, man könnte den Stoff zu dicken Büchern und manchmal zu einer ganzen Universalgeschichte der Menschheit in diesen aufeinanderfolgenden Lötstellen finden, die an ein und demselben Bauwerk in seinen verschiedenen Schichten auszumachen sind. Der Mensch, der Künstler, das Individuum verschwinden in diesen großen Massen ohne Urhebernamen; es ist der Geist der Menschheit, der sich hier zusammenfaßt und als Ganzes erscheint. Die Zeit ist der Baumeister, das Volk der Maurer. (Hugo 2009: 130)

In diesem architektonischen *culture-text* verankert Hugo seinen Roman, der in elf Bücher und insgesamt 59 Kapitel stark variabler Länge aufgeteilt ist; drei dieser Kapitel wurden erst der Wiederauflage 1832 hinzugefügt (vgl. Hugo 1999: 55-57). Die Handlung beginnt am 6. Januar 1482, dem Tag des Narrenfestes (*la fête des fous*), und zeigt die Wahl des buckligen Glöckners Quasimodo zum Narrenpapst (*pape des fous*)⁴¹ des Volkes und damit hässlichsten Gesicht der Stadt; im weiteren Verlauf verlieben sich der Glöckner, sein Ziehvater Erzdiakon Dom Claude Frollo, und der arme Dichter Gringoire in die schöne junge Tänzerin Esmeralda, die ihrerseits nur Augen für den großspurigen Hauptmann Phoebus hat. Am Ende der Erzählung sind fast alle Hauptfiguren (und einige Nebencharaktere) aufgrund dieser Verhältnisse tot: Esmeralda wird als vermeintliche Mörderin gehenkt, Quasimodo stößt den Archidiakon vom Dach der Kathedrale und stirbt selbst trauernd über Esmeraldas Körper.

Dabei schweift die Erzählstimme immer wieder von diesen Ereignissen ab, um diese zu reflektieren oder omnipotent Beschreibungen der Stadt und der Vorgeschichten ihrer Bewohner*innen zu liefern. Diese Erzählweise und das ausgearbeitete historische Setting sind charakteristisch für Hugo, wobei generell gewisse künstlerische Freiheiten für dramatischen Effekt genommen werden (vgl. Hand 2014: 146). Es ist eine eigene narrative Technik, „that of making his reader an active observer of the events recounted. This is history not as mere backdrop or academic information, but as central to the existence not just of the characters but of the reader, too.“ (Lloyd 2016: 143) Bis heute gilt *Notre-Dame de Paris* als eines der bedeutendsten Werke

⁴¹ Im Disneyfilm und im Hunchback wird der Titel mit „Narrenkönig“ (*king of fools*) übersetzt, weshalb der Rest dieser Arbeit zu dieser Bezeichnung tendiert.

der Französischen Romantik (vgl. Frey 1999: 184) und wird als solches im Lauf der Jahre zahlreiche Male für unterschiedliche Medien adaptiert⁴².

Hugo selbst adaptiert seinen Roman für das Libretto der Oper *La Esmeralda* (1836) von Louise Bertin; die stark gekürzte und von zeitgenössischen Kritikern zerrissene Version der Geschichte fokussiert vor allem auf Esmeralda, deren Liebe zu Phoebus hier erwidert wird, aber ebenfalls nicht glücklich endet. Zwar überlebt Esmeralda das Ende der Geschichte, Phoebus aber wird von Frollo erdolcht (vgl. auch Hülk 2025: 94f.).

Im 21. Jahrhundert wird *Notre-Dame de Paris* mehrfach verfilmt; als besonders ästhetisch und/oder handlungsstrukturell prägend zu nennen sind der Stummfilm *The Hunchback of Notre Dame*⁴³ (Worsley 1923), der Quasimodo-Darsteller Lon Chaney zum Star und dessen Makeup zum Standard in Hollywood-Horrorfilmen machte (vgl. Craven 2012: 228); *The Hunchback of Notre Dame* (Dieterle 1939) mit Charles Laughton als Quasimodo, dessen visuelle Darstellung vor allem den Disneyfilm beeinflussen sollte (siehe auch Kapitel 5.5.1); und die erste Farbfilmversion mit Anthony Quinn in der Titelrolle (*The Hunchback of Notre Dame*, Delannoy 1956); von den angeführten Verfilmungen endet nur letztere für Esmeralda tödlich.

Der Überblick über diese Filmtitel zeigt eine narrative Tendenz, die auf eine frühe englische Übersetzung des Romanes zurückgeht: der Fokus der Adaptionen wird im Titel wie auch inhaltlich weniger auf die Kathedrale und mehr auf den Charakter des Glöckners⁴⁴ gelegt, die Themen des Buches somit der Handlung untergeordnet (Craven 2012: 227f.). Damit scheint Whelehans (1999a: 8) Argument bestätigt, Adaptionen würden eher Figuren(konstellationen) als Motive der jeweiligen Romanvorlage in den Mittelpunkt stellen. Dennoch bleibt Notre-Dame „Bühne, Zeugin, Symbol und Vollenderin der Schicksale, die mit dem Leben des Glöckners verknüpft sind“ (Hülk 2025: 86), und als solche visuell und ästhetisch präsent. Keine dieser Verfilmungen kommt ohne eindrucksvolle Aufnahmen der Kathedrale aus; als Setting ist sie in dieser Hinsicht transmediale *cardinal function* (McFarlane 1996) der Erzählung.

Der *culture-text*, der um *Notre-Dame* und ihren Glöckner entsteht, setzt sich aus dieser Vielfalt an Medienprodukten zusammen, die Hugos Roman, der von allen als Vorlage angese-

⁴² Zu diesen Adaptionen gehören mehr als vier Ballette, über ein Dutzend Opern, Musicals und Theaterstücke, sechzehn Real-, Stumm- und Animationsfilme sowie zahlreiche Comibücher, Radiodramen und Videospiele (vgl. auch Grossman 2001: 492).

⁴³ Interessanterweise werden sämtliche der englischsprachigen Filmtitel inklusive dem Disneyfilm (1996) und den auf diesem basierenden Bühnenadaptionen stets ohne Bindestrich geschrieben.

⁴⁴ Welche Implikationen es für die Interpretation und Rezeption der jeweiligen Texte in einem Polysystem haben mag, ob Quasimodos Tätigkeit als Glöckner oder seine körperliche Behinderung („Hunchback“) im Titel betont wird, muss an anderer Stelle spekuliert werden.

hen wird, abhängig von aktuellen Zensurregelungen, Möglichkeiten ihrer Produktion und dem jeweiligen Zielpublikum auf unterschiedliche Weise kürzen, ergänzen oder anderweitig verändern (vgl. auch Jubin 2017: 102).

4.2. Disneys *The Hunchback of Notre Dame* (1996)

In diesem *culture-text* sucht sich also der 34. abendfüllende Animationsfilm der Walt Disney Studios anzusiedeln. Dabei ist der Stoff alles andere als Disney-typisch: „The novel’s acute, increasingly grotesque levels of devastation do not offer obvious fare for the family audience.“ (Smith 2016: 201) Dennoch sieht Story Executive David Stainton, inspiriert von einer Comicbuchadaption von Hugos Geschichte, vor allem in den dramatischen Szenen und den ikonischen, fast archetypischen Figuren das Potential für einen weiteren Film im Portfolio des Studios (vgl. Rebello 1996: 35–39; Thompson & Karger 1996).

Dabei haben die Handlungselemente, die von den beteiligten Akteuren als besonders prägend hervorgehoben werden – etwa Quasimodos akrobatisches Erklimmen der Fassade von Notre-Dame oder seine Rettung Esmeraldas – gerade aufgrund vorangegangener Verfilmungen diesen Status erreicht, wie Jubin (2017: 103) hervorhebt: „with this in mind, one can assume that Disney also wanted to showcase the fact that animation could compete with live-action films when it came to adapting the classics.“ Venutis (2007: 30) Prämisse, audiovisuelle Adaptionen hätten besonders starken Einfluss auf die Reinterpretation eines Textes, scheint in diesem Kontext ebenso bestätigt wie die bewusste Auseinandersetzung des Produktionsteams mit der Entwicklung des *culture-texts* selbst⁴⁵.

4.2.1. Quasimodos Heldenreise: Zur Narration in Disneys *Hunchback*

Nach knapp drei Jahren Produktion erscheint am 21. Juni 1996 *The Hunchback of Notre Dame* unter der Regie von Gary Trousdale und Kirk Wise, die bereits mit *Beauty and the Beast* (1991) einen von Disneys größten Erfolgen kreiert hatten. Mit einem Drehbuch von Tab Murphy, Irene Mecchi, Bob Tzudiker, Noni White und Jonathan Roberts sowie Musik von Alan Menken und Texten von Stephen Schwartz wird Hugos Roman auf 87 Minuten gekürzt und erhebt Quasimodo zum eindeutigen Protagonisten der Erzählung.

Der Animationsfilm reiht sich dadurch nicht nur in die Tradition vorangegangener *Notre-Dame*-Verfilmungen, die den Glöckner als titelgebenden Charakter wenigstens architex-

⁴⁵ Tatsächlich wird ein Teil der Produktion nach Paris verlegt, um die Atmosphäre der Stadt und vor allem Notre-Dames persönlich zu erfahren (Rebello 1996: 94f.).

tuell in den Fokus rücken. Die strukturelle Rekonstruktion der Erzählung als Disney-typische lineare Heldenreise, die Quasimodos Entscheidungen zum Auslöser und Mittelpunkt der Handlung macht, verknüpft den Film zugleich intertextuell mit der Narration weiterer Disneyfilme. Disneys Quasimodo ist ein sanftmütiger Außenseiter, dessen Ziehvater, der *Richter*⁴⁶ Frollo, ihn kontinuierlich an seine Hässlichkeit erinnert, und der erst nach seiner Begegnung mit der Roma Esmeralda den Mut findet, seinen eigenen Weg zu gehen – und auf diesem die Kathedrale zu verlassen. Nur Frollo muss am Ende sterben; Esmeralda wird im Finale des Filmes mit Phoebus glücklich, eine Abweichung von der regulären Disney-Formel, die eigentlich eine Romanze zwischen den Hauptfiguren vorsieht (Wasko 2020: 129).

Tatsächlich brechen auch Musik und Lieder stellenweise mit den Mustern früherer Filme der Disney Renaissance: Zwar ist auch *The Hunchback of Notre Dame* fast durchgehend musikalisch untermalt und weist fast alle in einem Disneyfilm erwartbaren Liedfunktionen auf (vgl. Kapitel 2.4.2); allerdings gibt es kein klassisches Liebesduett, und Frollo bekommt, untypisch für einen Bösewicht, mit „Hellfire“ einen *I Want*-Song. Während auf die funktionale Bedeutung dieser Änderung an späterer Stelle eingegangen werden soll, zeigt sich schon auf Basis der zuvor präsentierten Theorien, dass Frollo auf diese Weise musikalisch eine narrativ tragendere Rolle zugeteilt wird als anderen Disney-Antagonisten; er ist nicht nur ein Hindernis für den Protagonisten, sondern stellt sich ihm mit seinen eigenen, die Handlung vorantreibenden Wünschen proaktiv entgegen (vgl. Frankel 1977: 95f.; Sideways 2026).

Komponist Alan Menken, bereits bekannt durch seine Arbeit an zahlreichen weiteren Filmen der Disney Renaissance, kreiert nach *Pocahontas* (1995) zum zweiten Mal mit Lyricist Stephen Schwartz gemeinsam einen Disney-Soundtrack. Insgesamt zehn Lieder scheinen in der finalen Version des Filmes auf, von denen fast alle in Reprise und/oder instrumental wiederholt werden (siehe auch Anhang 1). Gregorianische Choräle untermalen das mittelalterliche Setting, während die eigentlichen Musiknummern an zeitgenössische Pop Opera erinnern sollten; Thompson & Karger (1996) spekulieren aufgrund dieser Tatsache schon bei Erscheinen des Filmes, ob neben Alben und Musikvideos auch bald ein neues Disney-Bühnenmusical als zusätzlicher Geldbringer zu erwarten sei.

Die visuelle Innovation von Disneys *Hunchback* zeigt sich vor allem im Einsatz neu entwickelter CGI-Technologien, dank derer erstmals fluide Menschenmengen mit tausenden von Figuren im Hintergrund einer Szene animiert werden können (Rebello 1996: 182f.). Der

⁴⁶ Mehr zu dieser Änderung in Kapitel 5.5.2.

bewusst dramatische Einsatz von Licht und Schatten (insbesondere im Kontrast zwischen der ehrwürdigen Kathedrale und den engen, belebten Straßen von Paris) sollte die Emotionalität der Szenen zusätzlich verstärken (Rebello 1996: 32, 111). Der resultierende Gesamteindruck des Filmes ist zwar verglichen mit anderen Hypotexten des *culture-texts* geradezu unbekümmert und simpel, im Verhältnis zu vorangegangenen Disney-Animationsfilmen sowohl thematisch komplexer als auch optisch wie inhaltlich sinister.

4.2.2. Distribution und Rezeption

Trotz der ernsteren Thematik und Vorlage des Filmes wird *The Hunchback of Notre Dame* vor seiner Veröffentlichung im Trailer hauptsächlich als „the story of one extraordinary human being discovering the magic within himself“ (Walt Disney Company 1996: 01'45") beworben. Vor allem das bunte Spektakel des Narrenfestes steht im Mittelpunkt; Ausschnitte der tonal düstersten Szenen werden zwar gezeigt, aber derart aus ihrem Kontext gerissen, dass sie zwischen Wasserspeiern und fröhlichen Gauklern kaum auffallen. Die Kombination aus geschicktem Marketing, das sich in diesem Sinne stark auf das Image vorangegangener Disneyfilme stützt, und der Veröffentlichung des Filmes ohne Altersbeschränkung scheint das Publikum im Glauben wiegen zu wollen, sämtliche kontroversen Aspekte seiner Vorlage seien komplett entfernt worden.

Tatsächlich werden die wenigen Elemente, die das Gremium der Motion Picture Association of America beanstandet, mit Soundeffekten und kleinen Anpassungen in der Animation abgeändert, um das altersfreie G-Rating beibehalten zu können⁴⁷, ein Risiko, das die Walt Disney Company laut Aussagen mehrerer Beteiligter vermutlich kein zweites Mal eingehen würde (Bahr 2021). Die Bewertung bringt dem Studio Beschwerden seitens schockierter Eltern ein; vereinzelt zeigen sich auch andere Gruppen wenig begeistert von Disneys Vermarktung des Filmes. Zu diesen gehören Hugos direkte Nachkommen, die beanstanden, dass der Name des Autors in der Filmpromotion praktisch nie angegeben wird; nicht nur das, die Disneyfizierung der Handlung in der Adaption wird im Prinzip als rein kommerzielle Ausbeutung betrachtet (vgl. Grossman 2001: 482f.), ein Argument, das auch als Missbilligung der Unterhaltungsindustrie im Allgemeinen gebracht wird:

Our society's appetite for entertainment is now so vast that it has begun to plunder everything -- including high culture -- in search of material. The Disney version of "The Hunchback of Notre Dame" is merely the latest and most spectacular evidence of how our popular culture is

⁴⁷ So wurde etwa das Wort „sin“ im Lied „Hellfire“ mit Soundeffekten übertönt, Frollos suggestives Riechen an Esmeraldas Haar dagegen leiser gemacht (Bahr 2021).

literally devouring itself, a maw that grinds all in its path into a form of commercial entertainment. [...] The issue is not animation per se, or entertainment; it is **faithfulness to the original material**, which requires a willingness to accept the fact that everything is not entertainment. (Goldberger 1996, m. Hvhbgr.)

Neben diesen im Kontext der Adaption erwartbaren Reaktionen zeigen sich auch Vertreter*innen diverser sozialer Minderheiten skeptisch. Kritiken an der Darstellung von Quasimodos körperlicher Beeinträchtigung und der stereotypen „Zigeuner“⁴⁸-Repräsentation wurden zwar laut Aussagen des Studios in der Filmproduktion erwartet und bedacht (Chicago Tribune 1996), gleichzeitig wurde die Zusammenarbeit mit Disability Consultants kategorisch abgelehnt (Norden 2013: 171f.).

Nichtsdestotrotz ist Disneys *Hunchback of Notre Dame* insgesamt ein kommerzieller wie kritischer Erfolg und erhält sogar in der Kategorie *Beste Filmmusik* eine Oscarnominierung. Bereits kurz nach Erscheinen des Filmes deutet Komponist Alan Menken in Interviews an, dass er seine Arbeit als noch nicht abgeschlossen betrachtet: „It’s been an adventure for all of us, but I certainly intend to be a part of it for a long time.“ (Boothe 1996: 25'23")

4.3. Der deutsche Glöckner: Berlin 1999-2002

Weniger als drei Jahre dauert es, bis dieser Aussage eine Premiere folgt. Bereits im Mai 1998 beginnt das Casting für die Produktion einer Bühnenversion von *Der Glöckner von Notre Dame*, die in Kooperation mit der deutschen Stella AG das neu errichtete, knapp 1.800 Plätze fassende Theater am Potsdamer Platz in Berlin eröffnen soll (vgl. Lefkowitz & Viagas 1998; Siedhoff 2007: 234). Die Weltpremiere von Disneys drittem Bühnenmusical findet am 5. Juni 1999 statt – weniger als ein Jahr nach der extrem erfolgreichen Pariser Uraufführung einer französischsprachigen Musicaladaption von *Notre-Dame de Paris* (vgl. Cocciantè & Plamondon 1998).

Erneut arbeiten Menken und Schwartz gemeinsam an der Musik und schreiben elf zusätzliche Lieder (davon zwei instrumentale Tanznummern, siehe Anhang 1); mit Ausnahme von „The Court of Miracles“ werden alle Lieder aus dem Film übernommen und für das neue Libretto modifiziert bzw. erweitert; der Einsatz zahlreicher Repriseen sorgt dabei für musikalische Kohärenz und Orientierung des Publikums. Während die Übersetzung der Liedtexte und

⁴⁸ Die als diskriminierend erachtete Bezeichnung „Zigeuner“ wird zwar im Animationsfilm und in den Bühnenmusicals für die Volksgruppen der Roma und Sinti verwendet, in aktuellen Inszenierungen aber zunehmend paratextuell kontextualisiert und in Anführungszeichen gesetzt (etwa in Übertiteln und im Programmheft, vgl. auch Horvath 2022). Die vorliegende Arbeit folgt dieser Tendenz; soll der Begriff selbst hervorgehoben werden, wird er auf diese Art gekennzeichnet, ansonsten verwendet der Fließtext die Bezeichnung „Roma“.

Dialogregie bei der Synchronisation des Animationsfilms von Frank Lenart übernommen wurden, wird für die Bühnenfassung der Librettist Michael Kunze engagiert, der zu diesem Zeitpunkt bereits für zahlreiche Musical-Übersetzungen importierter Stücke sowie das Libretto einer Originalproduktion (*Elisabeth* 1992) im deutschsprachigen Raum bekannt ist. Die komplexe Zusammenarbeit zwischen Schwartz und Kunze bestätigt die von Krebs (2012: 46f.) beschriebenen verschwimmenden Grenzen zwischen Adaption und Translation in der Praxis:

For each song, Kunze sent Schwartz three-column pages. Schwartz explains: “The first column was my original lyric, the second was his German translation, and the third was a literal translation of the German back into English. That way I can see not only the flow of the German words and the rhyme scheme, but what has been changed or modified in terms of the specific meanings.” (de Giere 2018: 376)

Drehbuch und Regie des Berliner *Glückners* übernimmt der vor allem für seine Arbeit an Sondheim-Musicals bekannte James Lapine. Die Handlung der knapp über zwei Stunden langen Bühnenfassung hält sich im Wesentlichen an die des Animationsfilmes, wobei mehrere Dialoge als Musiknummern umgesetzt werden und Charaktere wie Phoebus und Clopin nun ebenfalls in Liedform vorgestellt werden (vgl. Anhang 2); letzterer führt als mehrfach wiederkehrende halb-diegetische Erzählfigur durch die Geschichte, eine narrative Technik, die im Musical häufiger eingesetzt wird⁴⁹. Der markanteste Unterschied dieser Version zum Animationsfilm ist jedoch ihr Ende: Esmeralda wird zwar vor dem Scheiterhaufen gerettet, stirbt aber trotzdem⁵⁰. „Europa ist das zuzumuten“, wie ein Kritiker zusammenfasst (Brug 1999).

Es ist eine insgesamt ernstere Realadaption des Disneyfilmes, die dessen (wegen der daraus resultierenden Tonprobleme oftmals kritisierten⁵¹) Albernheiten reduziert und sich für die Inszenierung des Spektakels vor allem auf die technischen Möglichkeiten des Mediums stützt – und dafür enormen Aufwand betreibt. Insgesamt elf bewegliche Bühnensegmente lassen sich bis auf viereinhalb Meter Höhe ausfahren und zweieinhalb Meter tief absenken, was die parallele Darstellung verschiedener Handlungsereignisse erlaubt; mehrere Hochleistungsprojektoren verwandeln den Hintergrund der Bühne in die unterschiedlichen Schauplätze des Stückes, während Nebelmaschinen, Farbscheinwerfer und Pyrotechnik für die passende Stimmung in jeder Szene sorgen (Siedhoff 2007: 234f.).

⁴⁹ So etwa auch in Lapines *Into the Woods* (1986) und Kunzes *Elisabeth* (1992).

⁵⁰ Diese Änderung wird online Kunze zugeschrieben, was seiner Rolle als Übersetzer und Dramaturg zusätzliche Bedeutung verleihen würde, allerdings konnten für diese Behauptung keine seriösen Quellen gefunden werden.

⁵¹ Beispielhaft zusammengefasst in Ellis (2017: 3'41").

Obwohl *Der Glöckner von Notre Dame* kritisch als halbherzig – „zwischen amerikanischem Showbiz als Sensations-Entertainment mit Superlativ-Garantie und europäischem Geist wie Gefühl hat man den Spagat versucht und ist in der Grube des Kompromisses gelandet“ (Brug 1999) – und trotz gutem Erzähltempo als zu stark reduzierter „Setzkasten“ betrachtet wird (Walter 1999), kommt das Stück beim Publikum gut an. Dennoch werden Überlegungen, das Musical nach dem Testlauf in Deutschland an das Londoner West End oder den Broadway zu übertragen (vgl. Jones 1998) ebenso wie die Pläne einer TV-Filmversion für den Disney-eigenen Sender ABC (vgl. Simonson 2003) nie umgesetzt. Nach knapp drei Jahren Laufzeit schließt der Berliner *Glöckner* im Juni 2002.

4.4. Das *Hunchback*-Revival: dunkler, ernster, „originalgetreuer“?

Erst im Oktober 2014 kommt mit *The Hunchback of Notre Dame* eine überarbeitete englischsprachige Adaption auf die Bühne, erneut mit Liedern von Menken und Schwartz. Komponist Alan Menken bezeichnet diese Neuinszenierung als „emotionally deeper. We're liberated from needing to... reach the family audience as we did in animation. Even though I believe this can reach a family audience, this definitely lives much more on the adult side of *Hunchback*.“ (Rothstein 2014)

Das neue, näher an Hugos *Notre-Dame de Paris* orientierte Libretto stammt von Peter Parnell, in Theaterkreisen bekannt für seine Bühnenadaptionen literarischer Klassiker; Regie führt Scott Schwartz, der Sohn von Lyricist Stephen Schwartz. Unter dem neuen Regisseur wird das Bühnenbild stark reduziert; ein 32-köpfiger Chor ist während des gesamten Stückes auf der Bühne präsent und übernimmt die gregorianischen Choräle der Musik. Diese wird ebenso wie Figuren und zahlreiche Handlungselemente grundlegend modifiziert und spiegelt auf diese Weise den veränderten Fokus dieses neuen Musicals wider:

As the writers strengthened the characters of Frollo, Phoebus, and Esmeralda, they realized they were changing the show's balance because there was no longer a single protagonist whose journey the audience is meant to care about. [Stephen] Schwartz comments, "Obviously Quasimodo is the center of it in some way, and Esmeralda is the center in another way, but basically it's the four people and their trajectories. You don't really follow one character and there's no 'hero's journey.'" (de Giere 2018: 393f.)

Die figurenzentrierte Herangehensweise an die zentralen Konflikte der Erzählung und die damit einhergehende zunehmende Multidimensionalisierung der Charaktere, die nicht mehr, wie es im Animationsfilm noch der Fall war, völlig eindeutig in gut oder böse bzw. Helden und Bösewichte unterteilt werden können (vgl. auch de Giere 2025), macht das revidierte *Hunchback of Notre Dame*-Musical zur bislang thematisch komplexesten und ernstesten Disney-Adaption des

culture-texts. Auch strukturell lässt sich dies aufzeigen: So fällt die wegen ihrem unangebracht fröhlichen Ton oft kritisierte Nummer „A Guy Like You“ gemeinsam mit den individualisierten Figuren von Quasimodos Wasserspeierfreunden nun gänzlich weg. Diese werden durch ein erweitertes Ensemble repräsentiert, das seinerseits auch weitere Rollen übernimmt (was vor allem mit Kostümwechseln dargestellt wird). Der Übergang von erzählter Welt zu Metaebene ist fließend; es gibt nicht eine konkrete Erzählfigur, stattdessen durchbrechen diegetische Charaktere wiederholt die vierte Wand in kurzen narrativen Metalepsen (Genette 2010: 152), um im Anschluss in die Szene zurückzukehren. Trotz visueller und technischer Vereinfachung des Bühnenbildes wird das Theatermedium mit seinen spezifischen Modalitäten insofern durch die als Kongregation (*congregation*) bezeichneten Ensemble-Mitglieder gezielt eingesetzt⁵².

Die zahlreichen handlungsstrukturellen Änderungen können vor allem anhand des Soundtracks verdeutlicht werden: Neben „A Guy Like You“ werden sechs der für die Berliner Version hinzugefügten Musiknummern sowie einige Reprisen gestrichen; weitere Lieder werden zusätzlich überarbeitet (vgl. auch Anhang 3). Vier neue Nummern und zwei zusätzliche musikalische Reprisen⁵³ werden hinzugefügt, zusätzlich wird „The Court of Miracles“ aus dem Animationsfilm (in modifizierter Form) erneut ergänzt. Durch Betonung von Quasimodos Taubheit, die in vorangegangenen Disney-Adaptionen vernachlässigt wurde, sowie der stärkeren paratextuellen (und durch Ergänzung eines teilweise auf Romanes gesungenen Liedes auch narrativen) Auseinandersetzung mit der Volksgruppe der Roma sucht das Musical seine intertextuellen Verknüpfungen mit Hugos Roman zu festigen (vgl. de Giere 2018: 393).

The Hunchback of Notre Dame feiert seine Premiere am 28. Oktober 2014 im weniger als 500 Plätze fassenden La Jolla Playhouse in San Diego. Nach einer limitierten Laufzeit von sechs Wochen schließt das Stück am 7. Dezember, bevor es im März 2015 für vier Wochen an das (mehr als doppelt so viele Zuschauer*innen fassende) New Jersey Paper Mill Playhouse transferiert wird. In den wenigen Monaten zwischen Dernière und Neueröffnung werden erneut kleinere Überarbeitungen an Libretto und Liedern vorgenommen, die vor allem Auswirkungen auf die Beziehungen zwischen Figuren zeigen⁵⁴. Nach wie vor wird das Musical zwar für seine Tonprobleme kritisiert – so wirft etwa McNulty (2014) die Frage auf, für welches Zielpublikum das Stück geschrieben sein soll, da es für Kinder zu düster und für Erwachsene moralisch zu

⁵² Besonders deutlich wird dieser bewusste Einsatz medialer Möglichkeiten durch die auf der Bühne stattfindende „Verwandlung“ von Quasimodos Darsteller in seine Figur; mehr dazu in Kapitel 5.3.

⁵³ Beide werden von der Kongregation bzw. den Wasserspeiern zur Melodie von „Out There“ gesungen und fungieren als *interludes* zwischen Szenen (siehe Kapitel 2.2.2).

⁵⁴ Entsprechend wird darauf in Kapitel 5.5 näher eingegangen.

simpel sei –, erfreut sich aber weiter steigender Popularität beim Publikum. Mit dieser Finalisierung wird das Stück 2015 offiziell lizenziert und von Disney Theatrical Productions zur Aufführung angeboten (vgl. MTI 2025); trotz Fan-Petitionen kommt es im Anschluss nicht an den Broadway (vgl. Purcell 2015). Wie Jubin (2017: 113) spekuliert, war ein solcher Transfer von Anfang an weniger Ziel der Musical-Revision als die kommerzielle „exploitation of subsidiary rights“, die man sich von dieser versprach.

Die deutschsprachige Premiere der neuen *Hunchback of Notre Dame*-Fassung findet am 9. April 2017 im Berliner Theater des Westens statt, erneut mit von Kunze übersetzten Liedtexten. Trotz der erheblichen Änderungen am Libretto zeigen sich diese teils identisch mit der Übersetzung aus dem Jahr 1999⁵⁵. Die Produktion wird mit geringfügigen Cast-Änderungen erst nach München und anschließend nach Stuttgart transferiert, wo im Februar 2019 die Dernière stattfindet. Am 8. Oktober 2022 hat das Stück im Wiener Ronacher seine Österreich-Premiere und wird dort bis Juni 2023 gezeigt. Im Dezember desselben Jahres veröffentlichen die Vereinigten Bühnen Wien erstmals eine ungekürzte Gesamtaufnahme des Musicals auf CD.

4.5. Zwischenreflexion: Mediale und genrebedingte Verschiebungen

Bereits an dieser Stelle lassen sich konkrete intertextuelle Beziehungen zwischen den einzelnen Versionen ausmachen, die an dieser Stelle kurz zusammengefasst werden sollen. Die betrachteten Versionen bilden Teil des *culture-texts* um *Notre-Dame de Paris*, deren ursprünglicher Hypotext bereits in zahlreichen Medien und kulturellen Kontexten als *Rewriting* neu interpretiert wurde. Obwohl die Disney-Bühnenmusicals jeweils den Anspruch erheben, sich Hugos Roman als „Original“ stärker anzunähern, ist es dennoch weiterhin der Animationsfilm (1996), der dabei ästhetisch und musikalisch adaptiert bzw. *rekontextualisiert* (Venuti 2007) wird⁵⁶. Es ist also dieser, der im Sinne von Rose (1996) und Leitch (2011) als *tracer-text* und damit Ausgangspunkt der Analyse angenommen wird. Auf Basis dieser intertextuellen Verknüpfungen zeichnen sich genrebedingte Erwartungen an die weiteren Hypertexte im *group-text* ab.

Als narrativ wie paratextuell klar definierte Bühnenadaption des Disneyfilmes ist das Musical in der Berliner Fassung (1999-2002) als intermediale und interlinguale *Rekontextualisierung* zu betrachten. Während inhaltliche Änderungen vorgenommen werden, die das Stück

⁵⁵ Interessanterweise spiegelt dies die in großen Teilen deckungsgleiche Übernahme der englischen Liedtexte aus dem Animationsfilm im *Hunchback of Notre Dame*-Musical, siehe auch Kapitel 5.4.

⁵⁶ vgl. in diesem Kontext auch Grossmann (2001: 492): „The movie had become the pre-text to the text, itself a pre-text to reading Hugo’s world—and our own.“

der Romanvorlage wieder näherbringen sollen, präsentieren diese im Wesentlichen die gleiche Handlung im Kontext medialer Konventionen. Obwohl beide Texte audiovisueller Natur sind, bedienen sie sich unterschiedlicher Modalitäten, die durch das jeweilige Medium bestimmt werden (vgl. Elleström 2010: 36).

Auch die überarbeitete Fassung des Musicals (2014/2015) präsentiert sich anhand verdeutlichter Parallelen selbst als „originalgetreuere“ Adaption des Animationsfilmes mit dem Anspruch, den Roman stärker zu evozieren. In diesem Sinne kann die Revision des Musicals als *True Remake* der Berliner Fassung betrachtet werden (vgl. Leitch 2002: 53); diese sucht es schließlich zu verbessern und zu ersetzen. Gleichzeitig werden auch innerhalb dieser Version (vor dem Transfer vom La Jolla Playhouse an das Paper Mill Playhouse) noch narrative Änderungen vorgenommen, die zwar auf den ersten Blick wenig umfangreich erscheinen, aber aufgrund der späteren Lizenzierung dieser endgültigen Fassung dennoch hervorhebenswert sind. Die paratextuell bereits angedeuteten Aspekte der Neuübersetzung und Überarbeitung können auf Basis der jeweiligen Texte entsprechend sichtbar gemacht werden.

Da die beiden Versionen des Bühnenmusicals ein klar unterschiedliches Zielpublikum haben (auch wenn dieses nicht näher definiert wird) und auch das amerikanische und europäische Musiktheater anderen Konventionen folgen (vgl. Döhl 2020: 427–429), kann argumentiert werden, dass zwischen den Fassungen zusätzlich ein Genrewechsel stattgefunden hat. Die folgende Tabelle soll einen Überblick über die Änderungen von Modus, Medium und Genre in den betrachteten Texten bieten:

	Notre-Dame de Paris (1831)	The Hunchback of Notre Dame (1996)	Der Glöckner von Notre Dame (1999)	The Hunchback of Notre Dame (2014/2015)
Modus	verbal 	audiovisuell	audiovisuell	audiovisuell
Medium	Roman 	Animationsfilm 	Bühnenmusical	Bühnenmusical
Genre	Episches Drama 	Disneymusical	Disneymusical 	Disneymusical 2.0/2.1

Tabelle 1: Überblick modale, mediale und genrebedingte Verschiebungen

Obwohl in dieser Tabelle weitere Verfilmungen von *Notre-Dame de Paris* außer Acht gelassen wurden, zeigt sich die Komplexität des intertextuellen Netzes. Schließlich sind, wie Kaindl (2020: 60) betont, Modus, Medium und Genre untrennbar miteinander verbunden: „a change in one dimension fundamentally affects the functional whole, which consists of all three parts.“ Dies spiegelt sich auch im Umgang der jeweiligen Version mit der Translation; mit Wechsel des Mediums wird auch jeweils ein neuer Übersetzer für die deutschsprachige Fassung engagiert. Auf der sprachlichen Ebene lassen sich vor allem die deutschen Bühnentexte als Mischtypus der Neuübersetzung klassifizieren, da Translation, indirekte Translation, und Retranslation

mit Prozessen der Revision kombiniert auftreten (vgl. Alvstad & Assis Rosa 2015: 7–10). Im Zuge der weiteren Analyse dieser Arbeit kann darauf aus heuristischen Gründen nur sporadisch eingegangen werden.

Im folgenden Kapitel soll nun die Analyse der einzelnen Texte erfolgen, um die hier angedeuteten intertextuellen Beziehungen auch auf narrativer Basis nachvollziehen zu können.

5. Analyse: Der Glöckner als *culture-text*

Der analytische Teil der vorliegenden Arbeit soll die bislang beleuchteten theoretischen Ansätze anhand eines spezifischen Praxisbeispiels zusammenführen und so der Beantwortung der zu Beginn aufgestellten Forschungsfragen dienen. Dafür wird das „Adaptation Shifts“-Modell von Katerina Perdikaki (2016, 2017) herangezogen, das zunächst vorgestellt wird.

Besonderer Fokus bei der Analyse selbst gilt den visuellen und mediencharakteristischen Aspekten der untersuchten Texte, die in ihrem Einfluss auf die Narration und speziell die Charakterisierung ausgewählter Figuren betrachtet werden; es wird davon ausgegangen, dass insbesondere Konventionen des Bühnenmediums erheblichen Einfluss auf die narrativen Änderungen in späteren Rewritings haben. Weiters sollen auffällige narrative Verknüpfungen zwischen den Generationen des *Disney-group-text* und dem gesamten *Glöckner-culture-text* hervorgehoben werden.

5.1. Analysemodell

Wie bereits in vergangenen Kapiteln argumentiert wurde, verlangt die translationswissenschaftliche Untersuchung solch komplexer intertextueller und narrativer Zusammenhänge, wie sie anhand der vorgestellten Texte präsentiert wurden, einen konkret interdisziplinären Ansatz. Das von Katerina Perdikaki (2016) im Rahmen ihrer Doktorarbeit aufgestellte „Adaptation Shifts“-Modell erweist sich dafür als nützlich, da es explizit versucht, theoretische Konzepte aus AS und TW zu verbinden und anhand dieser ein systematisches Analysemodell zu entwickeln (vgl. Perdikaki 2016: 53f.). Ziel des dabei aufgestellten Vergleichs ist nicht die Wertung der betrachteten Texte, sondern vielmehr die nähere Untersuchung der Rekontextualisierung (vgl. Venuti 2007: 30) eines Textes im Zuge der Adaption:

Overall, the model appears to support a systematic method of comparative analysis between the source material and the adaptation with an eye to investigating the recontextualisation manifested in adaptation. This means that the comparative component of the model goes beyond any fidelity concerns. Instead, the comparative analysis of the two texts aims at a hermeneutic approach to the adaptation process. In this way, the model constitutes part of an integrated framework for adaptation analysis which can shed light on the mechanisms sustaining cultural production and dissemination. (Perdikaki 2016: 199)

Als methodologischer Ausgangspunkt wird van Leuven-Zwarts (1989) deskriptiv-komparatives „Translation Shifts“-Modell herangezogen; dieses versucht anhand Bildung textueller *Transeme* (Einheiten) in AT und Translation einen Vergleich literarischer Übersetzungen auf mikro- und makrostruktureller Ebene zu ermöglichen. Dafür werden zunächst semantische

bzw. pragmatische Gemeinsamkeiten zwischen Texten gesucht, die als „common denominator“ bzw. „*architranseme*“ (ATR) bezeichnet werden (van Leuven-Zwart 1989: 157); jedes Transem wird im Anschluss mit diesem ATR verglichen, um die Art der Beziehung zwischen den beiden Transemen festzustellen. Weisen die zielsprachlichen Transeme dabei abweichende Beziehungen zum ATR auf, gelten diese als *translation shifts* (van Leuven-Zwart 1989: 158); je nach Ausprägung werden sie in *Modulation*, *Modifikation* und *Mutation* unterteilt:

- . Modulation beschreibt die Beziehung zwischen zwei Transemen, wenn das eine eine synonyme Beziehung zum ATR aufweist, während das andere eine hyponyme (d.h. untergeordnete) Beziehung zum ATR zeigt (van Leuven-Zwart 1989: 158f.).
- . Bei der Modifikation weisen beide Transeme eine kontrastierende hyponyme Beziehung zum ATR auf; in anderen Worten liegt eine semantische, stilistische oder syntaktische Veränderung vor (van Leuven-Zwart 1989: 165).
- . Von Mutation ist die Rede, wenn keine Verbindung zwischen Transemen hergestellt und somit auch kein ATR gebildet werden kann; auch diese Beziehung wird als *translation shift* betrachtet und zeigt sich in der *Ergänzung* oder *Auslassung* von Textelementen⁵⁷ (van Leuven-Zwart 1989: 168f.).

Perdikaki erweitert diese textfokussierte Herangehensweise für multimodale Texte und bildet in ihrer Analyse von Textpaaren, die jeweils aus einem Roman und seiner (Neu-)Verfilmung bestehen, narrative Einheiten, die sie als deskriptive Kategorien auf *Adaptation Shifts* untersucht; van Leuven-Zwarts „common denominator“ wird in diesem Kontext zum narratologischen „invariant core“, der in Kapitel 3.2 behandelt wurde und sich in diesem Modell aus *Handlungsstruktur*, *narrativen Techniken*, *Charakterisierung* und dem zeitlich-räumlichem *Setting*⁵⁸ zusammensetzt (Perdikaki 2016: 73). Weiters ergänzt sie diese Analyse um einen interpretativen Teil, mit dem sie ökonomische, kreative bzw. soziale Gründe für identifizierte Adaptation Shifts durch die Betrachtung relevanter Paratexte ausmacht (Perdikaki 2016: 83f.). Auf diese Weise ermögliche das Modell „the identification and classification of adaptation shifts into specific categories as well as the interpretation of shifts **against the enveloping context**“ (Perdikaki 2016: 70, m.Hvhbg.). Als Teil dieses Kontexts werden auch Medium und Genre sowie die in der jeweiligen Version verwendeten Modi betrachtet.

⁵⁷ Für van Leuven-Zwart zählt auch die radikale Bedeutungsänderung von Textelementen zur Kategorie der Mutation, während Perdikaki (2016: 76) dies als Teil der Modifikation betrachtet; die vorliegende Arbeit folgt letzterer Klassifizierung.

⁵⁸ Das *Setting* umfasst in dieser Einteilung die von Martínez & Scheffel (2019) aufgestellten Kategorien *Raum* und *erzählte Welt*.

Während die Einteilung in Modulation, Modifikation und Mutation auch in diesem Modell angewandt wird, zeigen sich diese Ausprägungen bei der Untersuchung der genannten narrativen Einheiten auf unterschiedliche Weise:

In der Kategorie der **Handlungsstruktur** zeigt sich eine Modulation entweder in Form einer *Amplifikation* (d.h. ein Handlungsereignis wird in der Adaption besonders hervorgehoben) oder einer *Simplifikation* (ein Handlungsereignis wird heruntergespielt). Eine Modifikation zeigt *Veränderungen* der Handlung in der Adaption und kann sowohl *kernels/cardinal functions* als auch *satellites/catalysers* (vgl. Chatman 1978; McFarlane 1996) betreffen. Mutationen der Handlungsstruktur zeigen sich in der *Ergänzung* oder *Auslassung* von Handlungselementen in der Adaption (Perdikaki 2016: 76f.).

Die Kategorie **narrative Techniken** wird von Perdikaki (2016: 77) in zwei Subkategorien unterteilt. In der Subkategorie des zeitlichen Ablaufs bezieht sich die Modulation auf die *Dauer* eines Handlungsereignisses, die in der Adaption verlängert oder verkürzt werden kann, während die Modifikation eine Veränderung in der *Abfolge* erzählter Ereignisse bezeichnet; Mutationen sind abhängig von jenen in der Handlungsstruktur (Perdikaki 2016: 77f.).

Die Subkategorie der Präsentation beschreibt „changes to the mode of communication of the story“ (Perdikaki 2016: 78), ein besonders interessanter Aspekt im Kontext dieser Arbeit, zumal Perdikakis Analyse auf Roman-Verfilmungs-Textpaaren basiert und somit ein gewisser Grad an Modulation dem Wechsel von primär verbaler zu primär visueller Narration inhärent ist. Entsprechend bezeichnet sie die Wiedergabe von verbaler Narration im Roman mit verbaler Narration im Film (Voice-over oder Dialog), während Modifikation einen modalen Wechsel von verbaler Narration im Buch zu visueller Narration bzw. *Monstration* in der Verfilmung ausdrückt (Perdikaki 2016: 78f.). Da in dieser Arbeit die Adaption eines audiovisuellen Mediums in ein anderes betrachtet wird und somit entweder visuelle Elemente in der Adaption mit anderen visuellen Elementen oder aber verbal wiedergegeben werden können, wurden diese Shifts entsprechend erweitert. Ergänzungen und Auslassungen sind auch auf Präsentationsebene abhängig von Handlungsstrukturmutationen.

Zur Kategorie der **Charakterisierung** zählen sowohl die Figuren selbst als auch ihre Beziehungen zueinander; analog zur Handlungsstruktur kann die Modulation in Amplifikation und Simplifikation unterteilt werden (Perdikaki 2016: 79f.). Bei der Modifikation zeigt sich erneut die Notwendigkeit einer leichten Anpassung des Modells. Während in diesem zwischen Dramatisierung, Objektifizierung und Versinnlichung (*sensualisation*) der Figuren unterschieden wird, ist diese Einteilung wenig praktikabel im Kontext dieser Arbeit; aus diesem Grund

wurde lediglich die Kategorie der *Dramatisierung* als selbsterklärend beibehalten und um die Modifikationen *Modernisierung* (bei Anpassung der Charaktere an aktuelle soziokulturelle Gepflogenheiten) und *Spezifizierung* (bei verdeutlichter Entsprechung der in der Disney-Formel aufgestellten Archetypen) ergänzt. Diese Anpassung folgt auch der Empfehlung Perdikakis (vgl. 2016: 80), die Shifts dem Genre des jeweiligen Untersuchungsmaterials anzupassen. Modifikationen der Charakterisierung müssen einander gegenseitig nicht ausschließen und kommen nur bei ausgeprägten Veränderungen zum Tragen. Mutation bezeichnet schließlich die Ergänzung oder Streichung einer Figur in der Adaption (Perdikaki 2016: 80). Der besonders enge Zusammenhang von handlungsstrukturellen Adaptation Shifts mit jenen in Bezug auf die Charakterisierung ist offensichtlich.

Schließlich bezeichnet die Kategorie des **Settings** Zeit und Ort des fiktionalen Geschehens und kann entsprechend in zwei Aspekte eingeteilt werden. Auch hier zeigt sich beim Shift-Typ Modulation eine Unterteilung in Amplifikation und Simplifikation, d.h. eine Betonung oder Zurückstellung der zeitlichen und räumlichen Aspekte; die Modifikation bezeichnet signifikante temporale oder räumliche Veränderungen; die Mutation die Ergänzung bzw. Auslassung von Schauplätzen oder Zeitspannen (Perdikaki 2016: 80f.). Zur besseren Übersicht sind die unterschiedlichen Shift-Typen in der folgenden Tabelle zusammengefasst:

	Deskriptive Kategorien	Handlungsstruktur	Narrative Techniken		Charakterisierung	Setting	
			<i>Zeitlicher Ablauf</i>	<i>Präsentation</i>		<i>zeitlich</i>	<i>räumlich</i>
Shift-Typen	Modulation	Amplifikation Simplifikation	Dauer	Narration → Narration	Amplifikation Simplifikation	Amplifikation Simplifikation	
				Monstration → Monstration			
	Modifikation	Veränderung	Abfolge	Narration → Monstration	Dramatisierung Modernisierung Spezifizierung	Veränderung	
				Monstration → Narration			
	Mutation	Ergänzung Auslassung	Ergänzung Auslassung		Ergänzung Auslassung	Ergänzung Auslassung	

Tabelle 2: Übersicht zu deskriptiven Kategorien und Shift-Typen nach Perdikaki (2016: 180); die Subklassifikationen in den Kategorien Narrative Techniken und Charakterisierung wurden angepasst.

5.2. Anmerkungen zu Datenerhebung und Analyseaufbau

Die Einteilung der für die Untersuchung herangezogenen Werke in narrative Einheiten bzw. Sequenzen ist notwendigerweise subjektiv. Als Orientierung dienten dabei einerseits die Lieder als emotionale Höhepunkte der Handlung sowie ein Orts- oder Figurenkonstellationswechsel. Zur Nachvollziehbarkeit dieser Vorgehensweise finden sich die vollständigen Songlisten und

Sequenzprotokolle (vgl. Faulstich 2013: 78–80) der untersuchten Fassungen im Anhang. Der Verweis auf konkrete Sequenzen erfolgt im Fließtext mittels Nennung der jeweiligen Version, gefolgt von der Sequenznummerierung.

Zur besseren Übersicht werden die jeweiligen Texte von nun an abgekürzt: der Animationsfilm *The Hunchback of Notre Dame* (1996) wird als Disneyfilm bezeichnet; die erste Version des Bühnenmusicals (Berlin 1999) als Glöckner; die überarbeitete Version (ab 2014) als Hunchback. Letztere wird, wenn nötig, durch den jeweiligen Produktionsort näher definiert. Bezugnahme auf weitere Texte wie den Roman oder frühere Verfilmungen erfolgt weiterhin unter gewöhnlicher Quellenangabe.

Die Sammlung geeigneten visuellen Analysematerials stellte eine Herausforderung dar, da von keiner der professionellen Bühnenfassungen⁵⁹ offizielle, vollständige Videoaufnahmen existieren. Aus diesem Grund wurden jeweils zwei Aufzeichnungen herangezogen (fortan als G1/G2 und H1/H2 bezeichnet), deren Bildqualität zwar vor allem in den Glöckner-Videos zu wünschen übrig lässt, die aber dennoch einen guten visuellen Überblick bieten; wo nötig und möglich sollen diese Aufnahmen in der Analyse anhand von offiziellen Promotionsvideos und paratextuellem Material der jeweiligen Produktionen ergänzt werden (die Nummerierung erfolgt hier nach demselben Schema).

Auch eine vollständige tabellarische Darstellung der Adaptation Shifts ist im Anhang wiedergegeben. Zu Beginn jedes Abschnittes werden die jeweils erkannten Shifts erst quantitativ zusammengefasst⁶⁰ und im Anschluss mithilfe der in Kapitel 4 beschriebenen Produktionskontexte interpretiert; Verweise auf weitere Paratexte fließen mit ein, wenn dadurch zusätzliche Hintergründe argumentiert werden können. Der Fokus dieses Kapitels liegt vor allem auf der Handlungs- und Figurenanalyse, und dabei insbesondere auf jenen Mutationen und Modifikationen, die medial oder durch intertextuellen Verweis auf weitere Hypotexte des *culture-texts* um Victor Hugos Roman begründet werden können; da eine vollständige Zuweisung dieser Referenzen nicht möglich ist, erhebt dieses Vorhaben allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Da Hunchback als *True Remake* (Leitch 2002: 53) des Glöckner-Musicals behandelt wird und als solches auch zahlreiche von diesem vorgenommene Shifts übernimmt, beziehen

⁵⁹ Laientheateraufführungen konnten leider im Zuge der Analyse nicht berücksichtigt werden, da für diese Produktionen andere ökonomische und soziale Gegebenheiten gelten, auf die an dieser Stelle nicht eingegangen werden kann.

⁶⁰ Dadurch soll die Frequenz der jeweiligen Shift-Typen aufgezeigt werden, „not [as] an absolute quantification of the shifts but rather the identification of tendencies in the adaptations of the corpus.“ (Perdikaki 2016: 69)

sich die Hunchback zugeordneten Shifts auf markante Unterschiede zum Glöckner und nicht auf Shifts zwischen Disneyfilm und Hunchback. Entsprechend können Shifts zwischen Glöckner und Hunchback auch potentiell eine erneute narrative Annäherung von letzterem an den Disneyfilm bedeuten. Dies wird an jeweiliger Stelle hervorgehoben.

5.3. Handlungsstruktur

Wie Perdikaki (2016: 184) hervorhebt, können bereits subtile Änderungen in der Figurendarstellung zu wesentlichen handlungsstrukturellen Änderungen führen; umgekehrt haben Shifts der Handlungsereignisse mitunter massiven Einfluss auf die Charakterisierung. Um Redundanzen zu vermeiden, wird daher auf handlungsstrukturelle Shifts, die in erster Linie die Figurencharakterisierung betreffen, in Kapitel 5.5 näher eingegangen. Die folgende Tabelle illustriert die Gesamtheit⁶¹ handlungsstruktureller Shifts zwischen Disneyfilm-Glöckner sowie Glöckner-Hunchback; Unterschiede zwischen H1 und H2 wurden zur besseren Übersicht zusätzlich farblich gekennzeichnet:

Handlungsstruktur										
	Modulation		Modifikation		Mutation				gesamt	
	Amplifikation		Simplifikation		Veränderung		Ergänzung		Auslassung	
Glöckner	10		9		18		41		37	
Hunchback (H1 H2)	11	15	8		37	38	53	51	38	47
gesamt	21	25	17		55	56	94	92	75	84
									262	274

Tabelle 3: Übersicht handlungsstrukturelle Shifts im Untersuchungsmaterial

Bereits im Glöckner sind zahlreiche Shifts der Handlungsstruktur zu erkennen, die vor allem als Mutationen auftreten. Insbesondere werden zusätzliche Handlungsereignisse hinzugefügt (**Ergänzung**), was bei einer um vierzig Minuten längeren Erzählzeit nicht weiter überraschend ist. Gerade aus diesem Grund überrascht die vergleichbar hohe Anzahl an **Auslassungen**, die unter anderem die ersten Auftritte der Hauptfiguren betreffen: so entfällt etwa Quasimodos erste Szene, in der er ein Vogelkücken zum Fliegen ermuntert (Disneyfilm S2) ebenso wie Esmeraldas Auftritt als Tänzerin in den Straßen von Paris (Disneyfilm S5). Die initiale Charakterisierung der beiden wird im Glöckner entsprechend modifiziert (siehe auch Kapitel 5.5).

Deutlich mehr Shifts in so gut wie allen Ausprägungen sind im Hunchback zu verzeichnen. Auffällig im direkten Vergleich ist die doppelt so hohe Anzahl an **Modifikationen**, die ebenfalls primär die Figurencharakterisierung und Dynamiken zwischen Charakteren beein-

⁶¹ Die Frequenz auftretender Shifts, die anhand dieser quantitativen Auflistung dargestellt werden soll, wird in Kapitel 5.7 erneut in Bezug gesetzt und soll an dieser Stelle lediglich einen Überblick bieten.

flussen. Dies steht im Einklang mit dem erklärten vorrangigen Interesse des Produktionsteams an den Charakteren der Geschichte (vgl. Rebello 1996: 38f.). Auch die Anzahl der **Ergänzungen** ist etwas höher als im Glöckner, die Zahl der **Auslassungen** dagegen qualitativ kongruent: Obwohl die Tabelle eine höhere Anzahl Auslassungen in H2 verzeichnet, betreffen diese fast ausschließlich in H1 durchgeführte Ergänzungen. In anderen Worten wurden acht der in der La Jolla-Produktion hinzugefügten Handlungsereignisse von der Paper Mill-Produktion wieder rückgängig gemacht, darunter ein Liebesduett zwischen Phoebus und Esmeralda und Frollos kurzer *comment song* als Reaktion auf Quasimodos Präsenz auf dem Narrenfest. Die einzige **Auslassung**, die in H2, aber nicht in H1 erkannt wurde, betrifft die kurze Szene, in der Quasimodo Phoebus über die Brüstung der Kathedrale hält, um ihm zu beweisen, dass sein Amulett wie eine Karte funktioniert, ein ursprünglich im Glöckner eingeführter **Ergänzungs-Shift** (Mutation, vgl. Glöckner S29, Hunchback S29).

Beide Musicals weisen auf Ebene der Modulation mehr handlungsstrukturelle **Amplifikationen** als Simplifikationen auf, die ebenfalls vor allem der stärkeren Einbindung der Figuren in die Haupthandlung dienen. Die **Simplifikationen** betreffen im Glöckner vornehmlich visuelle Aspekte, die mit den Möglichkeiten des Theatermediums begründet werden können (so etwa das Narrenfest mit seiner geringeren Anzahl anwesender Menschen oder Esmeraldas spektakuläre Flucht aus der Kathedrale (Disneyfilm S16), von der lediglich erzählt wird); während diese Modulationen maximal implizite Konsequenzen mit sich führen, deutet ihre Kombination mit den zahlreichen **Amplifikationen** und **Ergänzungen** auf die narrative Erweiterung des Handlungsschemas hin: Die im Disneyfilm noch deutlich konkret erkennbare, in fünf Phasen aufgeteilte Heldenreise (vgl. Campbell 2004; Faulstich 2013: 86) Quasimodos wird in den Bühnenmusicals umstrukturiert – nicht zuletzt deshalb, weil Musicals aufgrund ihrer Länge üblicherweise eine Pause haben (vgl. Frankel 1977: 62). Entsprechend wird zusätzlich zur gesamten Handlungsstruktur auch jeder Akt für sich in Phasen mit eigenen Höhe- und Wendepunkten eingeteilt; der größte Wendepunkt bzw. Klimax des Musicals findet (jedenfalls in den untersuchten Texten) am Ende des ersten Aktes statt.

Wenngleich sich die strukturelle Einteilung der untersuchten Musicals innerhalb der Akte als schwierig gestaltet hat⁶², zeigt sich in beiden mit dem Lied „Esmeralda“ derselbe Klimax vor Beginn der Pause. Im Glöckner endet der erste Akt mit Esmeralda selbst, die dem verletzten Phoebus in den Fluss nachspringt (S25); im Hunchback passiert dies nicht auf der

⁶² In beiden Musicals strecken sich Phasen über klar ausgemachte Höhepunkte hinaus und werden durch die unterschiedliche Implementierung der Metaebene weiter verkompliziert.

Bühne (eine **Auslassung** auf Ebene der narrativen Technik), im Finale wird stattdessen der glockenläutende Quasimodo ins Zentrum gestellt (S25). Dies wirkt sich unterschiedlich auf die **Amplifizierung** der beiden Charaktere aus, worauf an späterer Stelle erneut zurückgekommen werden soll. Auf die sicherlich an Hugos Roman angelehnte stärkere Einbindung (**Ergänzung**) sozialkritischer Aspekte im Glöckner (wie etwa die Rollenzuweisung an die Roma in „Tanz auf dem Seil“, S6) sowie die eher an ein erwachsenes Publikum gerichteten Handlungsereignisse im Hunchback (z.B. Frollos Angriff auf Esmeralda, S35) soll ebenfalls in einem anderen Teil dieser Analyse zu sprechen kommen.

Tatsächlich sind auch handlungsstrukturelle Referenzen zu Hugos Roman in kleinen Anspielungen⁶³ der Bühnenmusicals zu erkennen, allen voran die **amplifizierend ergänzte** Einbettung der Haupt- in eine (zeitlich unbestimmte) nicht-diegetische Rahmenhandlung, in der sich die Erzählfiguren bewegen, und in der bereits im Animationsfilm die thematisch zentrale Frage der Erzählung aufgeworfen wird: „What makes a monster and what makes a man?“ (Disneyfilm S33) Trotz narrativer **Modifikation** des Motivs in den Musicals ist es diese Frage, die sowohl Anfang und Ende der jeweiligen Erzählung miteinander als auch die Disney-Texte untereinander verknüpft; und trotz *Disneyfication* der philosophischen Fragen, die Hugos *Notre-Dame de Paris* aufwirft, lassen sich hier direkte Verbindungen ziehen:

The Disney film, despite its necessary simplifications of the original's narrative, is absolutely fully in keeping with Hugo's vision of what it is like to be human—never uniformly good or evil in the abstract. (Smith 2016: 208)

Weitere **Auslassungen** in der Kategorie der Handlungsstruktur können ebenfalls mit dem intermedialen Transfer und den damit verbundenen technischen Möglichkeiten begründet werden, so etwa die beiden Fluchtsequenzen Esmeraldas vom Narrenfest und aus der Kathedrale (Disneyfilm S11, S16). **Ergänzungen** zusätzlicher Ereignisse wirken sich besonders auf Figurencharakterisierung und **Dramatisierung** der Handlungsstruktur sowie erhöhte Kausalität bzw. Logik aus; letzteres bestätigt die grundlegenden Adaptionprinzipien im Musical nach Ahrends (1986: 196–199). Dies zeigt sich beispielsweise in der **Mutation** in Glöckner (S6) und Hunchback (S10), laut der Esmeralda gerade erst in Paris angekommen ist, und deswegen die Kette der Ereignisse gerade jetzt ausgelöst wird. Zusätzlich verleitet Frollo in H2 mit seinem Vorhaben, das Narrenfest im nächsten Jahr verbieten zu lassen, Quasimodo dazu, das Narrenfest zu besuchen und auf diese Weise als Katalysator der restlichen Handlung zu agieren (vgl.

⁶³ Hervorzuheben sei etwa Clopins Handpuppenspiel zu Beginn des Disneyfilmes (S1), das als Referenz zum auf dem Narrenfest aufgeführten Mysterienspiel betrachtet werden kann (vgl. Hugo 2009: 15).

Hunchback S5). Auch die *Ergänzungen* der Prologhandlung um Frollo (Hunchback S1-3), der Kerker Szenen nach der Verhaftung Esmeraldas im Wunderhof (Glöckner S34-36; Hunchback S35-S37) und der Szenen zwischen Esmeralda und Phoebus am Seineufer (Glöckner S22) bzw. in der Taverne (Hunchback S20) können als zusätzlich dramatisierende Ereignisse betrachtet werden (siehe auch Kapitel 5.5).

Interessanterweise werden im Glöckner ausgelassene Ereignisse zum Teil im Hunchback rekonstruiert (*Ergänzung*) und bilden auf diese Weise engere intertextuelle Verknüpfungen zum Disneyfilm. Dazu gehört der Hinterhalt der Roma bei Phoebus' und Quasimodos Suche nach dem Wunderhof (Disneyfilm S25; Hunchback S31); ob die Logik der verkleideten, scheinbar auf Eindringlinge wartenden Roma außerhalb des Animationsfilms auch Sinn macht, bleibe dahingestellt.

Der wohl größte handlungsstrukturelle Shift zwischen Glöckner und Musical, der auch im Hunchback übernommen wird, ist Esmeraldas Tod. Anders als in früheren Texten erliegt sie den Folgen des Scheiterhaufens, anstatt von einem Pfeil getroffen (Delannoy 1956) oder für Phoebus' angebliche Ermordung gehenkt zu werden (Hugo 2009: 585). Frollos Angriff auf Phoebus mit Esmeraldas Dolch, der ihrem Todesurteil im Roman vorangeht, wird in modifizierter Form im Hunchback (S24) wieder eingebaut, wenngleich auch mit völlig anderen Konsequenzen im Kontext der Disney-Erzählung⁶⁴. Keines der Musicals hat ein Happy End; in beiden schließt das Finale mit der gesamten Cast auf der Bühne. In H2 wird dabei sogar eine direkte Referenz zum Ende von Hugos Roman gemacht (Hugo 2009: 591f.; Hunchback S41)

Neben den Adaptation Shifts konnten im Zuge der Analyse auch transmediale Handlungsereignisse der Disneyversionen herausgefiltert werden. Auch hier zeigt sich gerade in der Handlungsstruktur, dass weiterhin vor allem der Disneyfilm die Hypertexte im *group-text* auf formaler wie inhaltlicher Ebene beeinflusst. Offensichtlich wird dies einerseits in der Beibehaltung fast aller für den Disneyfilm komponierten Lieder, die teilweise sogar ohne textuelle Änderungen aus den Hypotexten übernommen werden (siehe auch Kapitel 5.4); andererseits durch die Lokalisierung Disney-spezifischer *kernels/cardinal functions* und *satellites/catalysers* (vgl. Chatman 1978; McFarlane 1996), die zwar nicht unbedingt ausschließlich in den Disneyversionen vorkommen, in diesen aber konsequent (vgl. Anhang 2). Zu den ermittelten *cardinal functions* des Disney-*group-texts* gehören:

⁶⁴ Tatsächlich sind die Hintergründe für den Kampf um Notre-Dame im Disney-*group-text* aus diesem Grund völlig andere als in vorangegangenen Texten, wo der Angriff ein Versuch der Roma ist, Esmeralda aus ihrem vermeintlichen Gefängnis in der Kathedrale zu befreien.

- . Frollos versuchter Infantizid an Quasimodo;
- . das Narrenfest samt Quasimodos Krönung zum „king of fools“, nach der er von der versammelten Menge aufgrund seiner Hässlichkeit gequält und von der schönen Esmeralda gerettet wird;
- . die Tatsache, dass sich Frollo, Quasimodo und Phoebus in Esmeralda verlieben, die aber nur die Gefühle von letzterem erwidert;
- . Phoebus' Befehlsverweigerung und Desertation, als Frollo ihm befiehlt, ein Haus niederzubrennen;
- . Quasimodos Hilfe, den verletzten Phoebus im Glockenturm zu verstecken;
- . Frollos Trick, um mit Quasimodos Hilfe den Wunderhof der Roma zu finden;
- . Quasimodos Rettung Esmeraldas vom Scheiterhaufen und der finale Kampf um Notre-Dame;
- . sowie Frollos Sturz in den Tod von der Kathedrale.

Als *catalysers*, also untergeordnete Handlungsereignisse, in den Disney-Versionen hervorzuheben sind weiters:

- . die im Amulett versteckte Karte, die Quasimodo von Esmeralda bekommt⁶⁵;
- . Quasimodos Freundschaft mit den Wasserspeiern (bereits im Disneyfilm amplifiziert von einer kurzen Beschreibung im Roman, siehe auch Kapitel 5.5.1);
- . Frollos explizite Anweisung an Phoebus, auf dem Narrenfest nicht einzuschreiten;
- . Frollo, der Esmeraldas Tuch an sich nimmt;
- . Esmeralda, die Quasimodo in den Glockenturm folgt;
- . Phoebus' Verletzung nach seiner Desertation;
- . Phoebus' und Quasimodos Streitereien während ihrer Suche nach Esmeralda;
- . das Versteck der Roma im Wunderhof, das mit der Karte gefunden werden kann;
- . Frollos Dank an Quasimodo, weil er zum Wunderhof geführt hat;
- . Quasimodos Rückweisung der Wasserspeier mit der Aussage, er wäre lieber auch aus Stein⁶⁶;
- . das heiße Blei, das Quasimodo von der Kathedrale aus auf die Angreifer leert.

Der Disneyfilm kann auch im spezifischen Kontext dieser Handlungsereignisse als *tracer-text* betrachtet werden; die von diesem etablierte Handlungselemente können ihrerseits, wie aus-

⁶⁵ Während der Anhänger mit der darin versteckten Karte eine Disney-Erfindung sein dürfte, trägt Esmeralda im Roman einen Smaragd (*émeraude*) um den Hals, von dem sich ihr Name ableitet (Hugo 1999: 183).

⁶⁶ Eine direkte Referenz zum *culture-text*: der Satz wird auch von Laughtons Glöckner geäußert (vgl. Dieterle 1939) und geht auf den Roman zurück: „Ach! Warum bin ich nicht von Stein, wie du!“ (Hugo 2009: 440).

zugsweise illustriert, teilweise auf weitere Hypotexte im *culture-text* zurückgeführt werden. Auch in der Praxis zeigt sich anhand dieses Beispiels die funktionale Redundanz des Ausgangstextes bei multimodalen Rewritings.

5.4. Narrative Techniken

Auch in der Kategorie der narrativen Techniken zeigt die Analyse zahlreiche Adaptation Shifts, wie die nachstehende Tabelle zusammenfasst:

Narrative Techniken											
	Zeitlicher Ablauf				Präsentation						gesamt
	Modul.	Modif.	Mut.		Modul.		Modif.		Mut.		
	Dauer	Abfolge	+	-	N→N	M→M	N→M	M→N	+	-	
Glückner	9	15	3	6	12	21	2	13	17	23	121
Hunchback (H1 H2)	9	19	4	3	7	21	6	9	15	16	109
			6				7		18	17	116
gesamt	18	34	7	9	19	42	8	22	32	39	230
			9				9		35	40	237

Tabelle 4: Übersicht Shifts narrativer Techniken im Untersuchungsmaterial

Die Anzahl der Shifts beider Musicals ist dabei vergleichbar, wobei hervorgehoben werden muss, dass die Subkategorie der Präsentation als einzige fast konstant höhere Shift-Zahlen im Glückner ausweist. Erneut ist der mediale Wechsel zwischen Animationsfilm und Bühnenmusical als Grund anzunehmen; zahlreiche der im Glückner vorgenommenen Shifts wurden auch in dieser Kategorie vom Hunchback übernommen.

Die Anzahl der Shifts in der Subkategorie des zeitlichen Ablaufs ist in beiden Versionen vergleichbar. Die **Dauer** der Ereignisse (Modulation) wird in beiden Texten sowohl diegetisch als auch erzählzeitlich etwas verlängert, geringfügige Änderungen wurden bei sehr prompten Handlungsereignissen hervorgehoben (etwa die nach dem Narrenfest sehr plötzlich umschlagende Stimmung aufgrund der **Auslassung** von Esmeraldas Fluchtsequenz, Glückner S12-13). Diese zeitliche Ausdehnung erlaubt eine ausgeprägtere Entwicklung der Beziehungen zwischen Charakteren im Vergleich zum Disneyfilm, was diese trotz gleichzeitig höherer Komplexität der Figuren nachvollziehbar erscheinen lässt (siehe auch Kapitel 5.5).

Die **Abfolge** (Modifikation) der Handlungsereignisse ist vergleichbar mit der linearen Handlungsstruktur des Disneyfilmes, deren Rahmenhandlung zusätzlich betont wird. Dies ist ein deutlicher Kontrast zum fragmentarischen Aufbau von Hugos Roman, folgt aber der Tendenz vorangegangener Verfilmungen, die sich ebenfalls linearer Filmstrukturen bedienen (vgl. auch Szwydky 2018: 469). Im Glückner zeigt sich dabei eine Tendenz zu kürzeren Szenen, da die komplexe Bühnentechnik rasche Ortswechsel in der Handlung erlaubt; beispielsweise wird den Kerker Szenen mit Esmeralda, Frolo und Phoebus die „Wie aus Stein“-Sequenz im Glo-

ckenturm eingeschoben (Glöckner S34-36), während Hunchback die Kerkerszenen zu einer längeren vereint und die Glockenturmsequenz anschließt (Hunchback S35-S37). Die Handlung wirkt auf diese Weise gestraffter; gleichzeitig geht die Implikation, dass gewisse Ereignisse zeitgleich stattfinden, verloren.

In der Subkategorie der Präsentation zeigen sich neben den handlungsstrukturell erwartbaren **Mutationen** auch Shifts auf Ebene der **Modulation**; Kostüme und Schauplätze werden in beiden Musicals stilisiert und simplifiziert (Monstration→Monstration-Shifts, siehe auch Kapitel 5.6). Die Bühnentechnik des Glöckners kann als medial bedingte Modulation der animierten Kameraschwenks betrachtet werden. Auf unterschiedliche Weise setzen die beiden Versionen das von Notre-Dame herabgeschüttete heiße Blei um: während dieses sich im Disneyfilm aus allen Fenstern der Kathedraltürme auf den Platz ergießt, wird es im Glöckner durch aus einer Ecke der Bühne strömenden roten Rauch repräsentiert. Im Hunchback wird der Kessel auf der Bühne gezeigt und aus diesem große rote Tücher gezogen, die auf die Bühne fallen. Die **Monstrationen** dieser Szene suchen einen vergleichbar dramatischen Effekt im Theater zu erzielen wie der nicht realistisch nachahmbare Animationsfilm.

Auch auf Ebene der **Modifikation** können zwar im Vergleich zu anderen Ausprägungen die wenigsten, aber dennoch eine nennenswerte Zahl an Präsentations-Shifts ausgemacht werden, insbesondere die Umsetzung visueller Elemente in Dialog- bzw. Liedform (Monstration→Narration). Dazu gehören die im Theater nicht so gut erkennbare Mimik von Charakteren, die sich nun dialogisch (oder im Fall einer Modulation körpersprachlich) ausdrücken müssen, sowie die Modifikation der Disneyfilm-Montage (S20) der Verhaftung zahlreicher Roma während Frollos Suche nach Esmeralda als „Trommeln in der Stadt“ im Glöckner (S26). Im Hunchback wird dieses Handlungsereignis gänzlich ausgelassen (**Mutation**).

Im Hunchback dienen Modulationen und Modifikationen beider Subkategorien vor allem der **Dramatisierung** bestimmter Handlungsereignisse und Figuren. So wird das Ausmaß von Phoebus' Verletzung als deutlich schwerer gezeigt als im Glöckner, wo er bald selbst von seiner Flucht erzählt (vgl. Glöckner S28; Hunchback S27, S29), eine Veränderung, die sich vor allem dem Disneyfilm annähert⁶⁷ (**Modifikation**). Auch die Brutalität von Quasimodos Folter (S12) wird visuell amplifiziert (**Modulation**). Die im Glöckner begonnene und im Hunchback weiter ausgebaut **Auslassung** humorvoller Momente (insbesondere der teilweise anachronis-

⁶⁷ In *La Esmeralda* (Bertin & Hugo 1836) und *The Hunchback of Notre Dame* (Dieterle 1939) erliegt Phoebus seinen Wunden, in weiteren Hypotexten schwebt er tagelang in Lebensgefahr (vgl. Hugo 2009: 395).

tischen Witze der Wasserspeier und Phoebus‘ in H1 noch teils präsenter physischer Komik) verstärkt den ernsteren Ton des Hunchback-Musicals zusätzlich.

Ein besonderer Fokus soll im Rest dieses Kapitels auf die **Modulation** (Narration→Narration) von Dialogen in Liedform gelegt werden. Da Musik und Lieder zentrale Modi des Musicalgenres formen und an bestimmten Punkten der Handlung erzähltechnisch eingesetzt werden (vgl. Hansen 2010: 151f.), ist im Kontext dieser Arbeit vor allem interessant, welche Lieder konstant Teil der Erzählstruktur des *group-texts* und in diesem Sinne *cardinal function songs* formen (vgl. McFarlane 1996: 13f.), welche Charaktere diese singen, und welche Lieder in Reprise oder instrumental wiederholt werden. Die nähere Betrachtung dieser Aspekte kann direkte intertextuelle Verknüpfungen des Disney-*group-texts* hervorheben.

Zur besseren Veranschaulichung dieser Aspekte sollen die Songlisten in Anhang 1 dienen, anhand derer musikalische Struktur und Kohärenz der jeweiligen Version nachgezeichnet werden können. Genrekonventionell wünschenswert wäre, wie Ahrends (1986: 197) hervorhebt, ein gewisses Maß an Abwechslung bei gleichzeitiger Überschaubarkeit der Handlung; anders ausgedrückt sollten die Lieder des Musicals zwar komplex, aber nicht unübersichtlich sein. Im Disneyfilm wird dies vor allem durch instrumentale Repetition erreicht: Von den zehn Liedern des Soundtracks werden fast alle auch auszugsweise in der musikalischen Untermalung des Filmes genutzt⁶⁸. Besonders häufig wiederholt werden „Out There“ und „The Bells of Notre Dame“, jeweils Leitmotiv von Quasimodo und Notre-Dame, wodurch Protagonist und Setting der Erzählung musikalisch hervorgehoben werden.

Wie bereits in Kapitel 4.3 erwähnt, werden im Glöckner mit der Ausnahme von „The Court of Miracles“ sämtliche Lieder aus dem Disneyfilm übernommen und zusätzlich elf weitere Musiknummern hinzugefügt. „Stay in Here“, im Disneyfilm Einleitung zu „Out There“ und auf dem Soundtrack immer als gemeinsame Nummer angegeben (vgl. Menken & Schwartz 1996, 2021), wird zu „Zuflucht“ ausgebaut (**Narrative Ergänzung**); dieser Shift wird im Hunchback beibehalten, obwohl Frollos Hintergrundgeschichte verändert und früher erzählt wird (eine **Modifikation** des zeitlichen Ablaufs und handlungsstrukturelle **Ergänzung**).

Obwohl die Verwendung von Reprise als genretypisch für das Musical erachtet werden kann (siehe Kapitel 2.2.2), ist deren Anzahl im Glöckner doch unverhältnismäßig hoch. Beinahe alle Lieder werden als Reprise oder instrumental wiederholt; nur „Ein Mann wie du“ und

⁶⁸ Die im Vergleich auffällig hohe Zahl musikalischer Wiederholungen im Disneyfilm ist nicht absolut zu verstehen; zum einen ist eine durchgängige Untermalung im Musicalgenre untypisch, zum anderen waren instrumentale Referenzen aufgrund der verfügbaren Ressourcen (Menken & Schwartz 2021) in die Analyse leichter zu isolieren als in den Musical-Aufzeichnungen.

„Tanz der Zigeuner“ (selbst eine instrumentale Nummer) kommen musikalisch bloß ein einziges Mal vor. Interessant ist der Ausbau von Phoebus‘ im Disneyfilm mehrfach in der Orchestrierung verwendetem Leitmotiv als eigenständige Nummer („Ein bisschen Freude“), im Kontext der Inszenierung als handlungsstrukturelle *Ergänzung* sowie *Modifikation* der Präsentationsebene klassifiziert⁶⁹.

Im Hunchback wird „The Court of Miracles“ in verlangsamer, tonal modifizierter Form gemeinsam mit vier neuen Liedern und zwei musikalischen, als *interludes* fungierenden Reprisen hinzugefügt (*Ergänzungen*). „A Guy Like You“ wird ebenso wie die Hälfte der für die Berliner Fassung neu geschriebenen Lieder gestrichen (*Auslassung*); lediglich „Trommeln in der Stadt“ bleibt melodisch erkennbar im vom Chor gesungenen *Entr’acte* bruchstückhaft enthalten (vgl. Hunchback S26). Eine interessante *Mutation* stellt das für die La Jolla-Produktion geschriebene „In My Life“-Duett zwischen Esmeralda und Phoebus dar (Hunchback S16), das mit H2 wieder als Dialog der beiden in der Kathedrale wiedergegeben wird.

Esmeralda bekommt als letzte der Hauptfiguren ein eigenes Lied, in dem sie sich bei ihrem ersten Auftritt selbst vorstellt („Rhythm of the Tambourine“); dafür werden sowohl „Tanz auf dem Seil“ als *establishing number* der Roma als auch Esmeraldas darin dialogisch enthaltene Hintergrundgeschichte ausgelassen (*Mutationen*). Als Teil der kompletten Tilgung rein instrumentaler Nummern wird auch der von Roma-Musik inspirierte „Tanz der Zigeuner“ entfernt. Die kurze Tanzeinlage in „Tavern Song (Thai Mol Piyas)“ ist eine der wenigen abseits des Narrenfestes; interessanter an diesem Lied ist aber, dass es teilweise auf Romanes gesungen wird, eine *Amplifikation* der größeren interkulturellen Auseinandersetzung, die bereits paratextuell angedeutet wurde (siehe Kapitel 4.4).

Während auch im Hunchback zahlreiche Reprisen ausgemacht werden können, werden vor allem „The Bells of Notre Dame“, „Sanctuary“ und „Someday“ wiederholt; „Out There“ wird primär melodisch mehrfach erneut aufgegriffen. Musikalisch stellt das vor allem Notre-Dame und die in „Someday“ ausgedrückte Sozialkritik in den Mittelpunkt, während Quasimodos *I Want*-Song sich zwar nach wie vor durch die Handlung zieht, aber lange nicht so konsequent betont wird wie in vorangegangenen Hypertexten.

Im Kontext intertextueller Referenzen soll kurz die sprachliche Ebene angeschnitten werden, da die Mehrheit der Hunchback-Liedtexte trotz umfangreicher handlungsstruktureller Änderungen die genauen Formulierungen der Disneyfilm-Lyrics zum größten Teil überneh-

⁶⁹ Trotz praktisch durchgehender musikalischer Untermalung des Disneyfilmes ist Phoebus‘ Leitmotiv die einzige Melodie, die in den für die Bühnens Fassungen neu hinzugefügten Liedern wiedererkannt werden konnte.

men. „Out There“ und „Hellfire“ zeigen sich komplett ident; in „God Help the Outcasts“ und „Heaven’s Light“ werden nur geringfügige Änderungen vorgenommen. Die restlichen Nummern weisen zwar stärkere Unterschiede auf, behalten aber dennoch am Anfang und Ende des Liedes den exakten Wortlaut des Disneyfilmes⁷⁰. Der dadurch musikalisch enthaltene Wiedererkennungswert verstärkt auch hier die intertextuellen Referenzen zum Disneyfilm und festigt so dessen Position im *group-text*.

Während auf die zahlreichen Änderungen der Figurenkonstellationen in den jeweiligen Liedern an dieser Stelle nicht eingegangen werden kann, sei dennoch erwähnt, dass Quasimodo trotz allmählicher handlungsstruktureller Entwertung seines Protagonistenstatus auch in den Hunchback-Liedern noch die größte Anzahl an Solos hat, knapp gefolgt von Frolo.

Die bislang anhand der Texte selbst wiederholt aufgewiesene Annäherung des Hunchback an den Disneyfilm kann auch paratextuell belegt werden. Betrachtet man die CD-Cover der unterschiedlichen Versionen, zeigt sich durch die Verwendung ähnlicher Bildkomposition und Schriftart höhere visuelle Kohärenz zwischen Disneyfilm und Hunchback (vgl. Abb. 1 und 3). Die völlig andere Stilisierung des Glöckner-Covers hebt dieses im Vergleich ab (Abb. 2). Interessanterweise zeigt auch das CD-Cover der Wiener Gesamtaufnahme einen glockenläutenden Quasimodo (Abb. 4); durch Anpassung der restlichen visuellen Elemente sticht dies aber dennoch weniger hervor. Angemerkt sei auch, dass nur die Hunchback-CDs (H3, H4) Victor Hugo als Inspiration auf der Titelseite angeben.

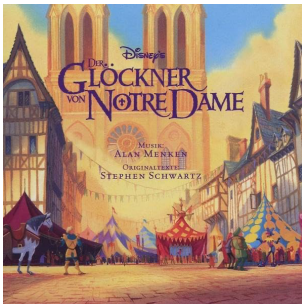


Abb. 1: CD-Cover Disneyfilm (Menken & Schwartz 1996)

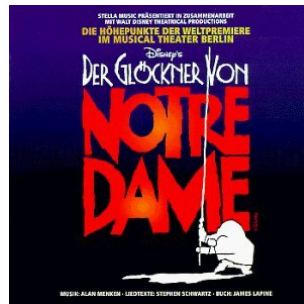


Abb. 2: CD-Cover Glöckner (G3)

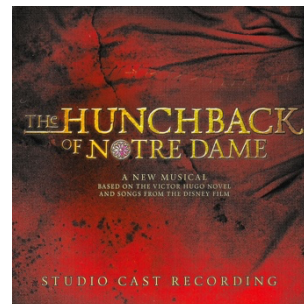


Abb. 3: CD-Cover Hunchback (H3)

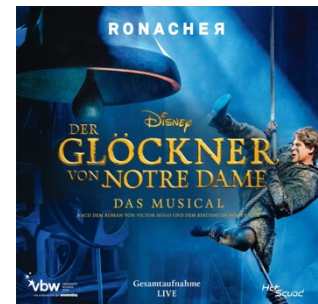


Abb. 4: CD-Cover Wiener Gesamtaufnahme (H4)

⁷⁰ Ähnliches kann, wie in Kapitel 4.4 erwähnt, auch zwischen Kunzes Liedtextübersetzungen im Glöckner und Hunchback beobachtet werden, was allerdings an anderer Stelle näher analysiert werden muss.

5.5. Charakterisierung

Da in diesem Teil mehrere Hauptcharaktere in ihren eigenen Entwicklungsbögen sowie in ihren Beziehungen zueinander näher betrachtet werden sollen, ist dieses Analysekapitel das längste dieser Arbeit; das mag bei einem Blick auf die tabellarische Übersicht vorerst überraschen:

Charakterisierung										
	Modulation			Modifikation			Mutation		gesamt	
	Ampl.	Simpl.		Dramat.	Modern.	Spezif.	+	-		
Glöckner	6	2		3	1	2	1	3	18	
Hunchback (H1 H2)	4	3	5	4	3	3	9	8	3	29 30
gesamt	10	5	7	7	4	5	10	9	6	47 48

Tabelle 5: Übersicht Charakterisierungs-Shifts im Untersuchungsmaterial

Obwohl mit maximal 48 Shifts in der obigen Darstellung demonstrativ weniger Änderungen in dieser Kategorie ausgemacht wurden, trifft dies nicht auf die qualitative Form der Daten zu. Bei Betrachtung der ausführlichen Charakterisierungs-Shifts-Tabelle (Anhang 3) zeigt sich, dass nur die Anzahl der modulierten, modifizierten und mutierten Figuren (und einiger als besonders relevant erachteter Figurenbeziehungen) repräsentiert wird, nicht aber die Art und Weise, auf die diese umgesetzt werden. Die äußert sich vor allem anhand Shifts der Kategorien Handlungsstruktur und narrative Technik, wie bereits in Kapitel 5.3 angedeutet wurde. Anhand der in diesen Kategorien ausgemachten Shifts wurden jene der Charakterisierung bestimmt, weshalb in diesem Kapitel auch wiederholt auf diese Aspekte zurückgegriffen wird.

Die hohe Anzahl an **Mutationen** überrascht angesichts der umfangreichen strukturellen Veränderungen wenig, ebenso wie die kategorische **Auslassung** tierischer Charaktere, die im Theatermedium im Vergleich zum Disneyfilm schwer umzusetzen sind. Trotzdem sei an dieser Stelle erwähnt, dass Esmeraldas Ziege Djali keine Erfindung des Animationsteams ist, sondern bereits in Hugos Roman vorkommt; entsprechend ist der Disneyfilm mit seiner Inklusion in dieser Hinsicht intertextuell näher mit dem „Ausgangstext“ verbunden⁷¹. Bezeichnend ist auch die hohe Anzahl neu hinzugefügter Charaktere im Hunchback (**Ergänzungen**), durch die die existierenden Figurenkonstellationen verändert werden (**Modifikation**). Vereinzelt treiben diese neuen Charaktere selbst die Handlung voran, sie dienen aber vornehmlich der Ausarbeitung der Protagonisten.

⁷¹ Auch gilt es bereits an dieser Stelle anzumerken, dass der Disney-group-text den Charakter des Dichters Gringoire, eine der zentralsten Figuren des culture-texts, in sämtlichen Versionen auslässt bzw. mit anderen Figuren verschmilzt; siehe auch Kapitel 5.5.4.

Auch die zeitliche Ausdehnung und Umordnung der Handlungsereignisse (Kategorien der narrativen Technik) beeinflussen die Shifts der Charakterisierung; so wird die Beziehung zwischen Esmeralda und Phoebus zunehmend länger aufgebaut (*Amplifikation*). Auch die Reaktionen der Pariser Stadtleute auf die Handlungsereignisse werden im Glöckner periodisch dargestellt (etwa S26, S36), womit sich ihre letzte Wende gegen Frollo und die Wachen im Kampf um die Kathedrale bereits über den gesamten zweiten Akt anbahnt.

Die *Amplifikation* der Dynamik zwischen den im Mirakelhof untergetauchten Roma und den gemeinen Pariser*innen erfolgt vor allem durch den Kontrast zwischen den Liedern „Schneller, schneller“ und „Tanz auf dem Seil“ (Glöckner S5-7). Mit der *Auslassung* dieser Musiknummern rückt auch diese Beziehung erneut in den Hintergrund (*Simplifikation*); Augenmerk der Erzählung liegt klar und beinahe ausschließlich auf ihren Hauptfiguren, auf die im Folgenden näher eingegangen werden soll.

5.5.1. „Du stehst hoch über der Welt“: Quasimodo als Protagonist

Generations say they know the story. In fact, they are more likely to remember the Lon Chaney, Charles Laughton, Anthony Quinn, or even the Disney version of the tale. [...] Over time, narrative elements of the story have been altered in interesting ways, characters have changed, and the essence of the story has refocused. In successive versions of the text, there is a movement away from a critical discussion of the Church and toward a philosophy of secular humanism. Notably, Quasimodo assumes a greater narrative importance over time and is transformed from a "monstrously-disabled" victim to a "physically-challenged" but morally, artistically and intellectually superior hero. (Harnick 2001: 87f.)

Als Titelcharakter des Animationsfilmes schließt sich Disneys Quasimodo einer Reihe visuell ikonischer *Hunchbacks* vorangegangener Verfilmungen an. Trotz seiner optisch klar referenziellen Ähnlichkeit zu Laughtons Darstellung (vgl. Abb. 5 und 6) unterscheidet ihn vor allem seine narrative Position als unumstrittener Protagonist des Filmes von seinen Vorgängern. Seine Sehnsucht, trotz Verbot seines Ziehvaters Frollo ein Teil der Welt „Out There“ zu werden, wird in seinem *I Want*-Song ausgedrückt und führt letztlich zum Anstoß der kausalen Ereigniskette in der Erzählung.

Dabei hat der schüchterne, gutherzige Disneyheld nur wenig mit dem verbitterten Glöckner gemein, der in Hugos Roman angetroffen wird. Zwar teilen beide Figuren den von Geburt an krummen Rücken und das einsame Leben im Glockenturm, allerdings ist Hugos Quasimodo nicht nur mit seinem „corps manqué“ (Hugo 1999: 248), sondern auch aufgrund des Glockenlärms mit völliger Taubheit geschlagen:



Abb. 5: Charles Laughtons Quasimodo (Dieterle 1939: 1h28'08'')



Abb. 6: Disneys Quasimodo (Disneyfilm 15'27'')

Die eine Folge jener verhängnisvollen Anlage war, daß sie ihm den Blick auf die Dinge trübte. [...] Die äußere Welt erschien ihm viel weiter entfernt als uns. Die andere Wirkung dieses unglücklichen Seelenzustandes war, daß er boshaft wurde. (Hugo 2009: 176)

Der animierte Quasimodo zeigt keinerlei Anzeichen dieser Boshaftigkeit, sondern ist vielmehr ein ob seines Aussehens missverstandener, und aufgrund von Frollos Erziehung isoliert aufgewachsener junger Mann. Diese Modifikation seines Charakters im Disneyfilm lässt sich auf eine allmählich stattfindende Anpassung des *culture-texts* zurückführen; bereits Charles Laughton porträtiert Quasimodo mit mehr Mitgefühl und Menschlichkeit als vorangegangene Interpretationen des Charakters, die sein groteskes Äußeres in den Vordergrund stellen (vgl. Dieterle 1939; Harnick 2001: 95).

Auf Basis dieser Darstellung tritt Quasimodo auch im Glöckner auf⁷². Trotz *Auslassung* der Szene mit dem Vogelküklen (Disneyfilm S2) sowie seinen liebevoll gestalteten Holzschnitzereien als visuelles Zeugnis seines Wunsches, Teil der Außenwelt zu sein (Disneyfilm S2-4), zeigt sich auch dieser Quasimodo im Bühnenmusical geradezu ehrfürchtig vor der Außenwelt. Dennoch fällt eine beginnende *Simplifikation* (Modulation) und Passivität des Charakters auf: trifft Quasimodo beispielsweise im Animationsfilm selbst die Entscheidung, sich gemeinsam mit Phoebus auf den Weg zu machen und Esmeralda zu retten, indem er den schweigenden Wasserspeiern einen Monolog hält (Disneyfilm S24), muss er im Glöckner von Phoebus in Liedform überzeugt werden („Weil du liebst“, Glöckner S29).

⁷² Nur am Rande erwähnt werden kann hier, dass Quasimodo im Gegensatz zu seinem grünen Farbschema im Disneyfilm und Hunchback (das seinerseits an Quinns Glöckner erinnert, vgl. Delannoy 1956) im Glöckner ein rotes Kostüm trägt; ob dies eine bewusste visuelle Verknüpfung zum *Notre Dame de Paris*-Musical sein mag, kann nur spekuliert werden (vgl. Coccianti & Plamondon 1998).

Auch die **Spezifizierung** der Wasserspeier als Quasimodos Sidekicks⁷³ trägt zu dieser Tendenz bei. Da die Wasserspeier im Disneyfilm nur Quasimodo (und Esmeraldas Ziege Djali) gegenüber zum Leben erwachen, können sie sowohl diegetisch als Teil seiner Imagination bzw. manifestierte Aspekte seiner eigenen Persönlichkeit (Rebello 1996: 129f.) als auch narrativ als das genretypisch fantastische Elemente des Filmes betrachtet werden. Im Musical wird die erste Interpretation übernommen und ihre Rolle im Glöckner von rein humorvollen Nebencharakteren zu Quasimodos leicht aufdringlichen Vertrauten erweitert (**Amplifikation**), die sich, nur für ihn hörbar, in Gespräche und Lieder einmischen und mitunter lautstark auf ihn einreden. Narrative Konsequenzen hat dies für die finale Szene im Glockenturm, in der Frollo nach einem Handgemenge, nur von Quasimodo festgehalten, über dem Rand der Kathedrale baumelt (Glöckner S39):

Frollo: Du willst mir doch nicht wehtun?

Wasserspeier: Oh doch. Du willst!

Mit dem Dolch, den er Frollo entwendet hat, schneidet Quasimodo in dessen Arm und stürzt ihn so in den Tod. Dennoch lässt sein leiser Schock nach Frollos Fall (eine narrative **Mutation** der Präsentationsebene, Glöckner S40) die Frage offen, ob Quasimodo nicht ausschließlich *wegen* dem Zuspruch der Wasserspeier seinen Ziehvater aktiv in die Tiefe gestürzt hat; selbst, wenn die Wasserspeier als Manifestationen seiner Psyche betrachtet werden, ist ihre visuell von ihm separate Darstellung doch eine gewisse Abgrenzung von Quasimodo selbst. In Kombination mit seiner generell passiven Charakterisierung im Rest des Stückes trifft der Hauptcharakter auch die Entscheidung zu morden nicht selbst; der Disneyheld bleibt letzten Endes unschuldig (vgl. auch Craven 2012: 233).

Quasimodos bereits im Disneyfilm und Glöckner komplizierte Beziehung zu Frollo wird im Hunchback weiter **amplifiziert**. Wird die strenge Erziehung Quasimodos durch seinen „Meister“ nach dessen Werten im Glöckner noch vor allem narrativ dargestellt („damit er lebt durch mich, und denkt wie ich“, Glöckner S1), zeigt diese im Hunchback monstrative Konsequenzen: bei der bloßen Erwähnung seines Vaters (in dieser Version Frollos Bruder Jehan) spuckt Quasimodo scheinbar instinktiv aus (Hunchback S19), auch seine Sprache stockt in Anwesenheit Frollos noch mehr als sonst (Hunchback S5). Diese **Modifikationen** narrativer Technik tragen gemeinsam mit der **Ergänzung** beinahe animalischer, an Hugos Glöckner erinnern-

⁷³ Die Inklusion der Wasserspeier im Disneyfilm geht vermutlich auf eine **Amplifikation** des Romans zurück: „Die Heiligen waren seine Freunde und segneten ihn; die Ungeheuer [Wasserspeier] waren es gleichfalls und beschützten ihn. Daher schüttete er ihnen oft sein Herz aus.“ (Hugo 2009: 177)

der Verhaltensweisen (Hunchback S5) zur **Dramatisierung** seines Charakters bei. Auch Quasimodos Taubheit und seine Verständigung mittels Gebärden werden als Referenzen zum *culture-text* ergänzt (vgl. Hugo 2009: 181) und teilweise in Inszenierungen amplifiziert⁷⁴.



Abb. 7: Finale Szene im Hunchback. Quasimodos Schauspieler steht aufrecht in der Mitte, Esmeralda wendet sich zu ihm um. Die Ensemble-Mitglieder haben Farbe im Gesicht und stehen verkrümmt. (H3 2h04'35'')

Als besonders signifikante monstrative **Ergänzung** kann die Integration der Metaebene in die Darstellung Quasimodos betrachtet werden: Der Schauspieler betritt die Bühne aufrecht, ähnlich gekleidet wie die anderen auf der Bühne präsenten Mitglieder der Kongregation, und bekommt von diesen die Teile seines Kostüms gereicht, die ihn in die Figur verwandeln (Hunchback S3). Trotz dieser vergleichsweise oberflächlichen Verwandlung glauben die anderen Figuren nicht, wie in vorangegangenen Versionen, dass sein Gesicht in Wahrheit eine grässliche Maske ist (**Modifikation**, Hunchback S11); durch das Medium des Theaters wird gleichzeitig mit der „suspension of disbelief“ des Publikums gespielt (vgl. Taylor 2012: 111) und die Handlung selbst inhaltlich scheinbar realitätsnäher gestaltet.

Am Ende des Stückes legt Quasimodos Darsteller die Rolle auf die gleiche Weise wieder ab, während Mitglieder des Ensembles sich symbolisch ähnlich mit Farbe „verwandeln“ (Hunchback S41, vgl. Abb. 7). Diese visuelle Hinterfragung bzw. Beantwortung der motivischen Frage „What makes a monster and what makes a man?“ betont Quasimodos kontinuierliche Fremdcharakterisierung in den Texten, nimmt diese aber gleichzeitig gewissermaßen als gegeben an. „Because one idea that remains absolutely central to the source—to Hugo’s tragic

⁷⁴ Siehe weiterführend auch Yates‘ (2023) Anmerkungen zu Produktionen mit gehörlosen Schauspielern in der Rolle des Quasimodo.

vision, to the book's essential idea—is that for the vast majority of people, what matters is *outer* beauty.“ (Smith 2016: 203)⁷⁵

5.5.2. Disneys komplizierter Bösewicht: Richter/Erzdiakon Claude Frollo

Parallel zu Quasimodos allmählicher Etablierung als Protagonist der Erzählung im *culture-text* kann die Entwicklung Claude Frollos als ihr Antagonist nachgezeichnet werden. Die Gegenüberstellung der beiden erfolgt in multiplen Rewritings und kulminiert in Frollos Darstellung als klassischer Disney-Bösewicht im Animationsfilm.

Hugos Frollo entspricht zu Beginn des Romans nicht wirklich diesem Bild. Als ernster, gelehrter junger Priester nimmt er den jungen Quasimodo aus ehrlichem Mitleid auf und erzieht ihn gemeinsam mit seinem jüngeren und ungestümen Bruder Jehan (vgl. Hugo 2009: 166-170). Erst als er die junge Esmeralda tanzen sieht, beginnt seine Obsession mit dem Mädchen, die ihn zu Mord, Entführung und mehrfacher versuchter Vergewaltigung treibt.

Die Kritik an der katholischen Kirche dieser Charakterisierung führt zu zensurbedingter Improvisation in zahlreichen Verfilmungen der Geschichte. Sowohl im Stummfilm (Worsley 1923) als auch in der Laughton-Version (Dieterle 1939) wird Jehan Frollo zum Antagonisten der Erzählung; in letzterer wird dieser als Gerichtspräsident von Paris dargestellt, also als höchster Richter der Stadt. Entsprechend bildet der Disneyfilm, in dem Jehan gar nicht erst vorkommt, mit Frollos modifizierter Position ebenfalls konkrete intertextuelle Verknüpfungen mit dem *culture-text* (vgl. auch Szwydky 2018: 484). Auch die Disney-Formel wird mit Frollo als Bösewicht erneut erfüllt; Wasko (2020: 127) verweist sogar auf einen Zeitungsartikel, in dem Frollo als Inbegriff des Archetyps gewertet wird.

Im Glöckner ist seine Darstellung der im Animationsfilm sehr ähnlich. **Ergänzt** wird in einem Nebensatz Frollos Hintergrund als Priester, bevor er es als seine Pflicht ansah, Paris von „Schmutz, Schund und Schuld“ zu befreien (Glöckner S3). Auf diese Weise wird seine persönliche Verbindung zu Notre-Dame hergestellt, die er in seiner Position als Richter ja nicht notwendigerweise hat. Eine **Modifikation** von Frollos Charakter zeigt sich in seiner überraschten Reaktion auf den Tod von Quasimodos Mutter (S1); zwar verschuldet er diesen auch hier direkt selbst, allerdings wirkt seine schockierte Verteidigung seiner Absichten gegenüber dem Domdekan ehrlicher als im Animationsfilm. Seine erhöhte Menschlichkeit und angedeutete Komplexität in dieser Version können als **Modernisierungs**-Shift betrachtet werden; obwohl

⁷⁵ Auch wenn dies in der Analyse nicht als Adaptation Shift gewertet wurde, ist diese Idee doch ein interessanter Kontrast zu Esmeraldas letzten Worten im Glöckner (S39): „Schön ist nicht, was die Welt dafür hält; du stehst hoch über der Welt.“

er eindeutiger Antagonist bleibt, ist er dennoch ausdifferenzierter als im Disneyfilm. Dies zeigt sich auch in seiner letzten Szene nach Esmeraldas Tod, in der er das erste Mal ohne Kopfbedeckung auftritt und auf diese Weise unwillkürlich verletzlicher wirkt (vgl. Glöckner S39). Dennoch werden zahlreiche, vor allem visuelle Verknüpfungen zum Disneyfilm gezogen; neben Beibehaltung des Farbschemas in Frollos Kostüm zeigt sich dies vor allem in der Szene um das Lied „Hellfire“ (Disneyfilm S19) bzw. „Das Feuer der Hölle“ (Glöckner S21).

Der für einen Disney-Bösewicht ungewöhnliche *I Want*-Song, in dem Frollo den Entschluss fasst, Esmeralda zu töten, wenn sie ihm nicht zu Willen sein sollte, ist im Disneyfilm eine der wohl visuell intensivsten Szenen, während der Frollo in seinem beginnenden Wahn sowohl einen Chor ihn für sein Verlangen verurteilender, rot verummter Gestalten als auch die tanzende Silhouette Esmeraldas halluziniert (vgl. Abb. 8). Im Glöckner wird der Schauplatz des Liedes vom Justizpalast nach Notre-Dame verlegt (eine **Modifikation** des Settings); Frollos Vision von Esmeralda schwebt auch hier als maskierte Schauspielerin auf die Bühne, räkelt sich in Anlehnung an ihren Tanz auf dem Narrenfest (Glöckner S10) vor ihm auf dem Boden und lässt sich von ihm mit ihrem Tuch auf die Beine ziehen (vgl. Abb. 9). Trotz Anpassung der Szene an das Theatermedium ist die visuelle Inszenierung sehr ähnlich. **Ausgelassen** wird allerdings, dass Frollo als Teil des Liedes im Disneyfilm von einer Wache gesagt bekommt, Esmeralda sei aus der Kathedrale verschwunden. Obwohl er durch diese Intervention im Animationsfilm die Chance bekommt, seine Obsession gehen zu lassen, ergreift er diese nicht; im Glöckner wird ihm diese Möglichkeit handlungsstrukturell gar nicht erst gegeben.

Deutlich schlichter dargestellt wird das Lied dagegen im Hunchback (S22): Frollo bleibt alleine auf der Bühne und ringt mit sich und Esmeraldas Tuch; lediglich der im Hintergrund präsente Chor wird rot erleuchtet. Trotz der visuellen **Simplifikation** dieser Schlüsselszene Frollos trägt das Lied zur verstärkten **Dramatisierung** seines Charakters bei; dank handlungs-



Abb. 8: „Hellfire“ im Disneyfilm: Frollo greift nach der im Rauchtanzenden Esmeralda (Disneyfilm 48'05'')



Abb. 9: „Das Feuer der Hölle“ im Glöckner: Frollo zieht eine maskierte Esmeralda mit ihrem Tuch auf die Beine (Glöckner 1h01'06'')

struktureller **Modifikationen** ist Frollo in dieser Fassung erneut Priester und Erzdiakon von Notre-Dame, wodurch seine Begierde Esmeralda andere Implikationen hat. Auch aufgrund der erneuten **Ergänzung** seines Bruders Jehan und der nicht zuletzt damit verbundenen **Amplifikation** seines Charakters ähnelt Frollo hier wieder mehr seiner Version im *culture-text*.

Mit seiner Position verbundene handelsstrukturelle **Modifikationen** zum Erhalt der internen Logik der Handlung führen zu zusätzlichen **Mutationen**. So ist Frollo nicht länger säkularer Machttträger und muss als Mann der Kirche beim König um Befugnis ansuchen, offiziell nach Esmeralda zu fahnden (Hunchback S23); weiters entfällt der Charakter des Domdekans gänzlich, da Frollo seine Position innehat (**Auslassung**). Trotz dieses Amtes zeigt er sich allerdings alles andere als ehrwürdig: „He is a man reminiscent of *Les Misérables*’ Javert in his unflinching quest for punishment of the wicked.“ (Fierberg 2016)

Im Animationsfilm wird Frollos Ruchlosigkeit nicht nur anhand des Mordes an Quasimodos Mutter demonstriert (Disneyfilm S1), sondern auch in seiner angedeuteten Folter des letzten Gardeoffiziers (S6), seinem eigenhändigen Inbrandsetzen der Mühle (S20) und seinem Versuch, Quasimodo von hinten zu erstechen (S30). Diese Grausamkeiten werden im Glöckner deutlich abgemildert; neben Frollos erwähnter Reue nach dem Tod von Quasimodos Mutter (Glöckner S1) wird die Mühle trotz seinem Befehl nie tatsächlich angezündet (S24-25), und er zieht seinen Dolch erst während des Kampfes mit Quasimodo auf dem Dach (S39).

Im Gegensatz dazu wird Frollos Gewaltbereitschaft im Hunchback betont (**Amplifikation**); der Erzdiakon ist aufbrausend, schreit Quasimodo mehrfach an und packt ihn am Haar (Hunchback S18-19, S33), sticht Phoebus mit Esmeraldas Dolch nieder (S24) und attackiert Esmeralda in ihrer Kerkerzelle (S35). Auch diese Eigenschaften **dramatisieren** seinen Charakter zusätzlich – von einer **Spezifizierung** kann in diesem Kontext allerdings nicht gesprochen werden. Trotz seiner Gräueltaten und seiner kontinuierlichen Positionierung als Antagonist zu Quasimodo fällt es schwer, Frollo im Hunchback kategorisch als Bösewicht oder anderen Archetypen festzulegen. Der narrative Fokus auf den Ausbau seiner Komplexität lässt ihn zum strukturellen Deuteragonisten der Erzählung werden.

5.5.3. „And still, it all comes down to her and me“: Esmeralda und Notre-Dame

Als Auslöser der meisten Handlungsereignisse steht Esmeralda im Zentrum der untersuchten Erzählungen. Im Animationsfilm ist sie die Erste einer Reihe von Disneyheldinnen, die Amy Davis (2011: 206f.) als „tough gals“ bezeichnet: selbstbewusst, temperamentvoll und direkt stellt sich Disneys Esmeralda Frollo auf dem Narrenfest entgegen und fordert Gerechtigkeit (Disneyfilm S11). Während dadurch intertextuelle Nähe zu weiteren Disneyfilmen – und in

ihrer visuellen Darstellung auch zu Gina Lollobrigidas Esmeralda (Delannoy 1956) – hergestellt werden kann, unterscheidet sich diese Charakterisierung doch deutlich von dem unschuldigen jungen Mädchen in Hugos Roman, das vornehmlich passives Opfer der Handlungsereignisse ist (vgl. auch Jubin 2017: 207).

Die Tatsache, dass Hugos Esmeralda eigentlich selbst keine Roma ist, sondern als Baby von diesen entführt und mit dem Kleinkind Quasimodo ausgetauscht wurde (vgl. Hugo 2009: 248-255) wird von den Disney-Texten konsequent ausgelassen; angesichts der rassistischen Stereotype, die diesem Hintergrund implizit sind, ist das nicht weiter verwunderlich⁷⁶. Ihre Darstellung als *Woman of Color* bei gleichzeitiger Sexualisierung ihrer Figur wird dennoch paratextuell problematisiert. So werden auch andere dunkelhäutige Disneyheldinnen wie Pocahontas in ihrem gleichnamigen Film (1995) oder Jasmin (*Aladdin* 1992) freizügiger gekleidet als weiße Protagonistinnen der Disney Renaissance (Lacroix 2004: 221f.). Esmeraldas sexuelle Anziehung auf die männlichen Charaktere formt auch im *Disney-group-text* in zielgruppengerecht abgemilderter Weise Mittelpunkt der Handlung, hat aber in diesem Kontext andere Implikationen. Wenn Frollo sie in den Disney-Texten eine Hexe nennt, wirkt dies weniger wie die sture Verweigerung eines Priesters, sich seine eigenen fragwürdigen Begierden zuzugestehen, und mehr wie die Kritik an einer jungen Frau, die sich gegen soziale Ungerechtigkeiten ausspricht (vgl. auch Davis 2011: 232).

Esmeraldas Disneyfication ist eine **Modernisierung**, die auch in den Bühnenmusicals ausgearbeitet wird. Bereits ihr erster Auftritt wird im Glöckner modifiziert und um eine kurze Hintergrundgeschichte **ergänzt** (S6), laut der sie aus der letzten Stadt, in der sie und die mit ihr reisenden Roma waren, vertrieben wurde, weil sie einen Söldner angegriffen haben soll. „Weil der einen Freund einsperren wollte!“, ist ihre Verteidigung gegenüber Clopin. Trotz ihres Versprechens, sich in Paris zurückzuhalten, wird ihr Vorhaben prompt vereitelt, als sie Quasimodos Folter auf dem Narrenfest beobachtet und einschreitet (Glöckner S12).

Durch **Auslassung** der „Tanz auf dem Seil“-Szene im Hunchback wird auch Esmeraldas Vorstellung kontinuierlich weiter nach hinten geschoben (**Abfolge**). Erst nach beinahe einer halben Stunde taucht Esmeralda auf dem Narrenfest auf und stellt sich mit ihrem zu „Rhythm of the Tambourine“ narrativ erweiterten Tanz in Liedform vor (Hunchback S10). Lied und Tanz sind dabei nicht nur eine **Modifikation** monstrativ-narrativer Ausprägung, sondern auch eine Modulation (Monstration→Monstration); die Musik ist beschwingter, der Tanz we-

⁷⁶ Dabei kann nicht behauptet werden, dass der *Disney-group-text* insgesamt frei von problematischen Romabildden ist, wie auch im nächsten Kapitel hervorgehoben wird.

niger lasziv als im Glöckner (S10). Auch Esmeraldas Selbstwahrnehmung wird verändert: Sagt sie im Disneyfilm (S15) noch zu Quasimodo bzw. im Glöckner (S15) zu Frollo, sie würde nur tanzen, um ihr Brot zu verdienen, macht es im Hunchback nicht nur anderen, sondern auch ihr selbst Freude (S14).

Diese neue Selbstbestimmung fällt zulasten einer zunehmenden Fremdcharakterisierung Esmeraldas. Als einziger Hauptfigur ist ihr ein ganzes Lied gewidmet, in dem sie selbst allerdings keine Zeile hat⁷⁷ (Glöckner 24-25; Hunchback 23-25); obgleich Esmeraldas Solo in „Tanz auf dem Seil“ die „Esmeralda“-Melodie verwendet, wird diese im Hunchback nur von anderen Charakteren zu ihr oder über sie gesungen (S10, S40). Durch die zusätzliche **Auslassung** von „Ich will gut sein“ (Glöckner S14) sowie dem nur in der La Jolla-Produktion enthaltenen „In My Life“ (Hunchback S16) bekommt sie nach „God Help the Outcasts“ erst gegen Ende des zweiten Aktes mit „Someday“ einen weiteren *I Want*-Song. Im Gegensatz zu den männlichen Hauptcharakteren hat sie auch nur eine einzige tatsächliche Solonummer – „Top of the World (Repr.)“, nach der sie stirbt (Hunchback S40).

Im Gegensatz zu dieser narrativen **Simplifikation** werden ihre Beziehungen zu den anderen Hauptfiguren in den Bühnenmusicals hervorgehoben bzw. modifiziert. So wird ihre Beziehung zu Phoebus in der Glöckner-Version langsamer aufgebaut (eine **Modulation** des zeitlichen Ablaufs); der kurze Schlagabtausch der beiden in Notre-Dame (Glöckner S14) sowie die Szene am Seineufer, nach der Phoebus Esmeralda entkommen lässt (Glöckner S22) veranschaulichen das wachsende Interesse der beiden aneinander, das in Phoebus' Erklärung, mit ihr und den anderen Roma gehen zu wollen, kulminiert. Die Romanze wird narrativ wie monstrativ anhand einer höheren Anzahl an Szenen etabliert und auf diese Weise **amplifiziert**.

Im Hunchback wird der **Ablauf** dieser Beziehung modifiziert und nimmt so rascher Fahrt auf. Durch die **Ergänzung** des „Tavern Song (Thai Mol Piyas)“ findet der erste Kuss zwischen Esmeralda und Phoebus noch vor dessen Befehlsverweigerung statt (Hunchback S20); da Frollo die beiden beobachtet und seine Obsession erst nach der Szene in der Taverne überhandnimmt, kann dieser Kuss in der kausalen Ereigniskette in dieser Version sogar als (Mit-)Auslöser für die Jagd auf Esmeralda interpretiert werden.

Durch eine **Mutation** im Glöckner wird auch zwischen Esmeralda und Clopin eine Beziehung gebildet, die über ein paar Sätze im Wunderhof hinausgeht. Die Dynamik der beiden ist allerdings inkonsistent; Clopin zeigt sich dem hübschen Neuankömmling nach Offenbarung

⁷⁷ Eventuell könnte der Anfang des Liedes „Esmeralda“ als von ihr gesungen betrachtet werden, allerdings ist sie in dieser Szene nicht auf der Bühne zu sehen und singt auch eine andere Melodie.

ihres Gerechtigkeitssinnes vorerst misstrauisch (Glöckner S6). In beiden Musicals versucht er erfolglos, Esmeralda davon abzuhalten, Quasimodo auf dem Narrenfest zu retten, hilft ihr aber bei der Flucht, als die Schaulustigen sich gegen sie wenden (Glöckner S12; Hunchback S13). Während Clopin im Glöckner (S32) von Esmeralda verlangt, die Stadt zu verlassen, damit sie nicht alle anderen Roma ebenfalls in Gefahr bringt, will er sie im Hunchback nicht im Stich lassen (S32). Besonders in H2 zeigt sich eine **Dramatisierung** ihrer Beziehung, als er versucht Phoebus gegenüber zu behaupten, sie sei bereits vergeben (Hunchback S20) und als sich herausstellt, dass Esmeralda die Lage des Wunderhofes verraten hat (S31).

Die Beziehung zwischen Esmeralda und Quasimodo wird aus dem Film übernommen und mit der **Ergänzung** von „Hoch über der Welt“ narrativ modifiziert (Glöckner S18); zusätzlich visuell betont wird dies durch Esmeraldas rotes Kleid, das sie in dieser Fassung optisch an Quasimodo annähert. Obwohl die Wasserspeier Quasimodo einzureden versuchen, ihre Beziehung zueinander sei romantisch, wird vor allem die Freundschaft der beiden im Hunchback **spezifiziert**: so sind die beiden im Glockenturm rasch entspannt und vertraut miteinander; Quasimodo scherzt sogar mit Esmeralda, indem er so tut, als würde er von der Brüstung fallen, und läutet die Glocken für sie (Hunchback S17-18). Interessant in dieser Szene ist eine **Modifikation**, durch die aus einer Anmerkung Esmeraldas, die Kathedrale sei sicher kalt im Winter (Glöckner S18) ein Kommentar Quasimodos wird, der es fast aus Spaß sagt (Hunchback S17).

Neben dieser dialogischen Übertragung wird auch Esmeraldas *culture-textuelle* passive Unschuld auf Quasimodo übertragen, wie bereits in Kapitel 5.5.1 angedeutet und von Craven (2012: 233) hervorgehoben wurde. Auf diese Weise entfällt auch Esmeraldas direkte Parallele zur Person der Notre-Dame, wie sie von Hugo (2009: 554) gezogen wird: „Man hätte sie für eine Heilige Jungfrau am Fuße des Kreuzes halten können.“ Im Disneyfilm (S14-15) kann diese Verbindung noch im Gebet Esmeraldas zu Maria und der musikalischen Präsenz ihres Leitmotivs, während Quasimodo ihr die Glocken vorstellt, als dezent angedeutet betrachtet werden, diese Herleitung scheint aber doch etwas weit hergeholt. Erneut etwas deutlicher konkretisiert wird die Parallele in dem im Hunchback (S27) **ergänzten** Lied „Flight into Egypt“; darin versuchen die Wasserspeier Quasimodo mit der Geschichte des Heiligen St. Aphrodisius zu inspirieren, Esmeralda zu suchen und vor den Wachen Frollos zu retten. Die Anspielung in der Liedzeile „I offered shelter to her who is Notre-Dame“ geht in der deutschen Übersetzung verloren; auch ist die Nummer weniger eine Fremdcharakterisierung Esmeraldas als vornehmlich ein inhaltlich-funktionaler *respite song*, der Quasimodos Handlung vorantreiben soll.

Trotz ihrem genreuntypischen Tod am Ende beider Musicals (Glöckner S39; Hunchback S40) wird Esmeralda insgesamt weiter als typische Disneyheldin der späten 1990er Jahre **spezifiziert** und wenig an ihre Charakterisierung im *culture-text* angenähert. Die passive Opferrolle wird zunehmend auf Quasimodo verlagert, während Esmeralda gleichzeitig weiterhin anhand ihrer ungewollten Wirkung auf andere Figuren konstruiert wird.

5.5.4. Nebenfiguren im Scheinwerferlicht: Phoebus und Clopin

Der Versuch, Phoebus zu einem ernstzunehmenden *Love Interest* für Esmeralda zu entwickeln, geht zumindest auf die von Hugo selbst mitverfasste Oper *La Esmeralda* (Bertin & Hugo 1836) zurück. Während der Hauptmann im Roman noch wenig ehrliches Interesse an der jungen Tänzerin zeigt und ihr nur auswendig gelernte Liebeserklärungen macht, um mit ihr zu schlafen (vgl. Hugo 2009: 346), ist es das erklärte Ziel der Beteiligten am Animationsfilm „to create a character who would seem worthy of Esmeralda's love and be loved and accepted by the audience.“ (Rebello 1996: 77) Phoebus' Persönlichkeit wird entsprechend grundlegenden Änderungen unterzogen und dabei anteilhaft dem in den Disneyversionen ausgelassenen Charakter Gringoiros angepasst (vgl. etwa Hugo 2009: 98, 118; Delannoy 1956).

Während Phoebus auch im Disneyfilm eine der Hauptfiguren ist, spielt er für die Handlung nur in seiner Befehlsverweigerung und Desertation eine tragende Rolle⁷⁸. Dieser Moment wird interessanterweise in den Bühnenmusicals erst **modifiziert** (Glöckner S25) und dann zweimal **moduliert** (Hunchback S24). Während im Disneyfilm Phoebus' eigenes Leitmotiv (im Glöckner zu „Ein bisschen Freude“ amplifiziert, siehe Kapitel 5.4) in der musikalischen Untermauerung zu hören ist, singt er im Glöckner eine Reprise von Esmeraldas Leitmotiv „Ich will gut sein“ (Monstration→Narration), im Hunchback jeweils die Reprise zu „In My Life“ (H1) bzw. „God Help the Outcasts“ (H2; Narration→Narration). Musikalisch wird dadurch angedeutet, dass er den Entschluss zur Desertation nicht von seinem eigenen moralischen Kompass ausgehend trifft, sondern aufgrund seiner Begegnung mit (und Liebe zu) Esmeralda.

Obwohl beide Bühnenmusicals ansatzweise versuchen, Phoebus' Oberflächlichkeit aus dem *culture-text* einzubauen, hält diese nur an, bis er Esmeralda begegnet. Mit der **Ergänzung** von Lieutenant Frederic wird Phoebus in der La Jolla-Produktion ein Freund aus der Armee gegeben, der gemeinsam mit ihm in Paris ankommt und mit ihm die Taverne besucht (Hunchback S8, S20). Nach dem Transfer an die Ostküste werden diese Momente **simplifiziert**, Fre-

⁷⁸ Phoebus ist auch der einzige Hauptcharakter, der im Disneyfilm nicht singt, was impliziert, dass ihm keine zentralen Handlungsereignisse zuteil werden (vgl. Frankel 1977: 7).

deric hat kaum Dialogzeilen und scheint Phoebus auch nicht so eng zu kennen; als dieser sich nach seiner Verhaftung im Kerker auf seine Freundschaft mit Frederic beruft, wirkt dies dadurch ziemlich aus der Luft gegriffen (Hunchback S36). Auch Phoebus' „humoristische Ader“ (Glöckner S17) wird zunehmend *simplifiziert* und ist in der lizenzierten Version nur noch ansatzweise zu erkennen; stattdessen wird das Grauen, das er als Soldat an der Front erlebt hat, in einer *Modulation* von „Rest and Recreation“ betont und er auf diese Weise zu einer wohl realistischeren, aber wenig komplexen Figur gemacht, die sich dabei weder seinem Charakter im *culture-text* noch seinem Äquivalent im Disneyfilm wirklich annähert. Gleichzeitig wird er sämtlichen Ausprägungen der *Modifikation* unterzogen – anhand der *Ergänzung* seiner Hintergrundgeschichte wird Phoebus sowohl *dramatisiert* als auch *modernisiert*, und aufgrund der *Amplifikation* seiner Beziehung zu Esmeralda als *Love Interest spezifiziert*. Die zahlreichen Revisionen zeigen auf, dass Phoebus⁷⁹ im Rewriting-Prozess scheinbar erstaunlich große Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Auch Clopin macht im Zuge der Musicaladaptionen zahlreiche Wandel durch. Während er im Disneyfilm nicht viel mehr als ein humorvoller Nebencharakter ist (der mit seinem Puppentheater zu Beginn des Filmes ebenfalls ansatzweise an Gringoire und sein Mysterienspiel angelehnt scheint, vgl. Hugo 2009: 29) übernimmt er im Glöckner zusätzlich die Rolle der ernstesten, nicht-diegetischen Erzählfigur (S1). Diese *Amplifikation* seines Charakters wird auch anhand seiner in Anlehnung an den *culture-text* erneut explizit gemachten Position als „Zigeunerkönig“ (S6) verstärkt. Er führt die neu in der Stadt angekommenen Roma in ihre Regeln ein („Tanz auf dem Seil“) und gibt Esmeralda das Amulett mit der darin versteckten Karte, das sie später Quasimodo schenkt (*Ergänzung*).

All diese Handlungselemente werden im Hunchback weggelassen; stattdessen werden vor allem in H2 mehrere Momente eingefügt, in denen Clopin Leute bestiehlt (bzw. es versucht) oder von den Roma, deren Anführer er nach wie vor ist, Geld verlangt – mutmaßlich, um deren Schutz zu garantieren (vgl. Hunchback S7-8, S10). Diese *Mutationen* führen nicht nur zu einer *Simplifikation* seines Charakters, sie bauen auch auf genau jenen Stereotypen, die im Glöckner mit „Tanz auf dem Seil“ kontextualisiert werden sollten. Obwohl paratextuell eine intensivere Auseinandersetzung mit dem „Zigeuner“-Begriff erfolgt (vgl. Horvath 2022), wird diese Problematik diegetisch eigentlich nicht länger hinterfragt. Trotz erneuter *Ergänzung* von „The

⁷⁹ Als einziger Hauptcharakter erhält er außerdem einen anderen Namen und wird im Glöckner (S7) von Phoebus bzw. „Phöbus de Châteaupers“ (Hugo 2009: 85) in Phoebus de Martin umbenannt. Gründe für die Änderung wurden nicht gefunden.

Court of Miracles“ (Hunchback S31) und Clopins vergleichbar bunter Kostümierung hat sein Charakter nur noch wenig mit der Figur aus dem Disneyfilm gemein.

Immerhin verschwinden er und die anderen Roma nicht nach dem Mirakelhof spurlos aus der Erzählung (vgl. Glöckner S32), sondern werden ebenfalls von Frollos Wachen festgenommen, wobei Clopin entkommt und beim Kampf um Notre-Dame hilft, Phoebus zu befreien (Hunchback S33, S39). Neben der dadurch erhöhten Logik der Erzählung hat dies auch den praktischen Effekt, ihn erneut unter das Ensemble zu mischen, damit er das finale Lied des Stückes anstimmen kann, ohne zu früh in der Menge hervorzustechen.

5.6. Setting

Im Vergleich mit anderen Kategorien wurden im Zusammenhang mit dem zeitlichen und räumlichen Setting die wenigsten Adaptation Shifts ausgemacht, wie die folgende Tabelle illustriert:

Setting											
	Zeitlich					Räumlich					gesamt
	Modul.		Modif.	Mut.		Modul.		Modif.	Mut.		
	Ampl.	Simpl.	Veränd.	+	-	Ampl.	Simpl.	Veränd.	+	-	
Glöckner	1	0	0	1	0	4	1	3	2	3	15
Hunchback	2	1	0	2	0	3	2	2	6	2	20
gesamt	3	1	0	3	0	7	3	5	8	4	35

Tabelle 6: Übersicht Setting-Shifts im Untersuchungsmaterial

Beide Versionen weisen vergleichbare Zahlen an Adaptation Shifts auf, wobei fast alle Shifts des zeitlichen Settings in Hunchback verzeichnet wurden; generell weist diese spätere Adaption minimal mehr Shifts auf, obwohl erneut zu betonen ist, dass sich diese nicht auf einen Vergleich mit dem Disneyfilm, sondern auf die Glöckner-Bühnenfassung beziehen. Zahlreiche räumliche Shifts, die in dieser Version vorgenommen wurden, übernimmt auch der Hunchback.

Zu den wichtigsten dieser Änderungen gehört die mit der Intermedialität der Adaptionen verbundene Wechsel in ein Bühnenmedium und die damit einhergehende **Ergänzung** (Mutation) der Erzählung um den Theaterraum. Der enge Zusammenhang dieser Mutation mit den eingesetzten narrativen Techniken und der Handlungsstruktur als solcher wurde bereits in vergangenen Kapiteln behandelt. Im Kontext des Settings bedingt dieser Shift eine generelle **Simplifikation** (Modulation) der Handlungsschauplätze. Während sich dem Animationsfilm umfangreiche Gestaltungsmöglichkeiten zur visuellen Darstellung der erzählten Welt bieten, ist das Theater dabei an logistische und technische Gegebenheiten gebunden.

Im Glöckner wird die Erzählung mittels aufwendiger Projektionen und Lichteffekte sowie hydraulischer Bühnenelemente umgesetzt, die die Szenerie rasch verwandeln oder auch mehrere Handlungsereignisse an unterschiedlichen Orten gleichzeitig darstellen können (siehe auch Kapitel 4.3 sowie Kapitel 5.4). Dabei werden Figuren auffällig häufig in einer Dreiecksformation platziert, was als medientypisch betrachtet werden kann (*Modifikation*) und gleichzeitig Konstellationen verbildlicht. Besonders deutlich ist dies in beiden Versionen in der finalen Nummer des ersten Aktes (vgl. Abb. 10 und 11).



Abb. 10: Das Glöckner-Bühnenbild während „Esmeralda“. Links auf dem Balkon Quasimodo mit den Wasserspeiern, mittig auf der Brücke Phoebus, rechts auf dem Balkon (etwas schlecht zu sehen) Frollo. (G4 4‘59‘‘)

Diese visuelle Parallelität wird auch in Hunchback genutzt, wobei sich hier mehrere Formen der Modulation zeigen: Einerseits wird das Bühnenbild auf eine schlichte, unbewegte Darstellung Notre-Dames reduziert, Schauplatzwechsel werden mithilfe der Darsteller*innen oder kleinerer Bühnenelemente signalisiert; viel bleibt der Vorstellungskraft des Publikums überlassen (*Simplifikation*)⁸⁰. Gleichzeitig werden die Glocken Quasimodos erneut in das Bühnenbild integriert und die Erzählung somit deutlicher in der Kathedrale bzw. im Glockenturm verortet (*Amplifikation*); selbiges wird auch durch das karierte Fliesenmuster der Bühne sowie das große Buntglasfenster erreicht, die beide dem realen Doms Notre-Dame nachempfunden und so auch im Disneyfilm zu sehen sind (vgl. Abb. 12) Auch die *Ergänzung* (Mutation) des Chors auf der Bühne kann als Amplifikation des kirchlichen Schauplatzes betrachtet werden, obwohl dieser nicht Teil der Diegese formt. Der Fokus auf Schauplätze in und um Notre Dame intensi-

⁸⁰ In diesem Kontext kann nicht von einer *Auslassung* gesprochen werden, weil die Schauplatzwechsel an sich ja nach wie vor stattfinden, wenn auch in vereinfachter visueller Darstellung.

viert die soziokulturelle und historische Situierung der Erzählung (*Amplifikation*); der Einfluss der Kirche auf die Figuren wird visuell wie musikalisch⁸¹ hervorgehoben.

Auch weitere räumliche und zeitliche Shifts konkretisieren die Handlung im Frankreich des 15. Jahrhunderts. Im Glöckner vergleicht Phoebus Paris mehrfach mit seiner Heimat Marseilles; im Hunchback wird neben dem Datum des 6. Januar als Tag des Narrenfestes auch explizit das exakte Jahr der Haupthandlung (1482) genannt, eine direkte Referenz zu *Notre-Dame de Paris* (vgl. Hugo 2009: 9). Auch der Auftritt des französischen Königs (Hunchback S23) kann in diesem Sinne als *Ergänzung* zum Zweck der *Amplifikation* verstanden werden.

Als möglicherweise medial begründeter Shift kann die *Veränderung* des Schauplatzes von Phoebus' Befehlsverweigerung betrachtet werden. Im Disneyfilm und Glöckner versucht er dadurch einen Müller und seine Familie zu retten; im Hunchback wird die Mühle zum Bordell, das Frollo niederbrennen lassen möchte, weil er Esmeralda darin vermutet. Da diese Modifikation auf keinen konkreten Hypotext zurückgeführt werden konnte, kann angenommen werden, dass hinter diesem Shift der Wechsel zu einem erwachsenen Zielpublikum steht (vgl. auch Zuckerman 2015). Die Ergänzung weiterer Schauplätze sowie zeitliche Mutationen in beiden Stücken sind vor allem durch Änderungen in der Handlungsstruktur bedingt.

Während die Lokalisierung des Hofs der Wunder in den Katakomben zwar keinen Adaptation Shift in den Disneyadaptionen darstellt, ist diese dennoch eine nennenswerte Abweichung zum Roman, wo dieser nichts weiter ist als „ein großer, unregelmäßiger und schlecht gepflasterter Platz, wie alle Plätze des alten Paris.“ (Hugo 2009: 93) Die Beibehaltung dieses Elements aus dem Disneyfilm ist exemplarisch für die Dramatisierung (*Modifikation*) von Handlung und Figuren mithilfe des Settings. So werden die Roma wortwörtlich von Frollo in



Abb. 11: Das Hunchback-Bühnenbild während „Esmeralda“ . Links kniend Phoebus, Quasimodo mittig hinten vor dem Fenster, Frollo rechts im Scheinwerferlicht. Esmeralda im Zentrum auf der Treppe. (H5 18'46'').

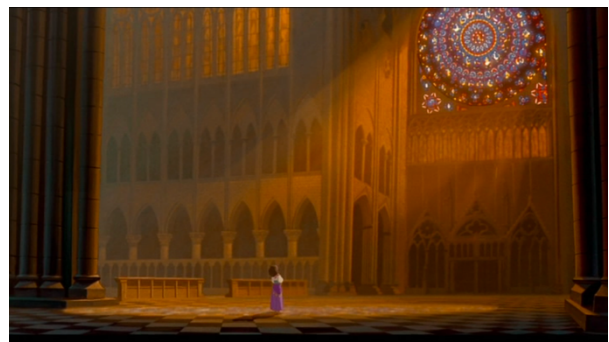


Abb. 12: Esmeralda in Notre-Dame. (Disneyfilm 36'30'')

⁸¹ Sideways (2026) identifiziert das Leitmotiv von „The Bells of Notre Dame“ als Repräsentation göttlicher Macht und lokalisiert es mehrfach in Quasimodos und Frollos Liedern.

den Untergrund gedrängt (Rebello 1996: 144f.); auch der Kerker, der im Disneyfilm als Teil des Justizpalastes nur flüchtig besucht wird, wird zum Schauplatz zweier Lieder gegen Ende des zweiten Aktes⁸². Der Einsatz von Licht und leitmotivisch wiederkehrender Musik unterstützt diese Tendenz ebenso.

Interessant ist auch, dass fast alle *Simplifikationen* des Settings in der Hunchback-Adaption zu verorten sind, obwohl diese auch insgesamt mehr als doppelt so viele Mutationen vornimmt wie die Glöckner-Inszenierung. In anderen Worten werden im Vergleich zwar zahlreiche Elemente hinzugefügt oder ausgelassen, andere werden aber gezielt moduliert und kreieren auf diese Weise ein vereinfachtes, aber thematisch kohärentes Bild.

⁸² „The Assault / Sanctuary (Repr. II)“ und „Someday“ spielen gänzlich in Esmeraldas Zelle.

5.7. Fazit

Bevor an dieser Stelle die Ergebnisse der Analyse erneut zusammengefasst werden, soll die folgende Tabelle einen finalen Überblick zu den identifizierten Adaptation Shifts bieten:

	Handlungsstruktur		Narrative Technik		Charakterisierung		Setting	gesamt	
Glöckner	115		121		18		15	269	
Hunchback (H1 H2)	147	159	108	115	29	30	20	304	324
gesamt	262	274	229	236	47	48	35	573	593

Tabelle 7: Gesamtübersicht Adaptation Shifts

Diese Nebeneinanderstellung verdeutlicht erneut die Frequenz auftretender Shifts im Untersuchungsmaterial. In der Kategorie der Handlungsstrukturen wurden gesamt die meisten Shifts ausgemacht, wobei die intermedialen Shifts im Glöckner auch verstärkt die narrative Technik betreffen. Von diesen ausgehend konnte der Einfluss narrativer Kategorien aufeinander illustriert werden, insbesondere auf die Kategorie der Figurencharakterisierung.

Bei unterschiedlicher Shift-Anzahl zwischen den beiden Produktionen weist H2 konstant mehr Abweichungen vom Glöckner auf als H1, obwohl die Zahlen nicht allzu sehr voneinander abweichen. Dies impliziert dennoch eine minimal größere narrative Distanzierung der späteren Revision von der Berliner Fassung.

Was in den Analysetabellen zwar nicht konkret hervorgehoben wurde, aber anhand der Analyse aufgezeigt werden konnte, ist die Tatsache, dass zahlreiche der Hunchback-Shifts jene der Glöckner-Version direkt oder indirekt wieder aufheben. Auch in der La Jolla-Produktion entwickelte Ergänzungen wurden teils aus der lizenzierten Version erneut entfernt, narrative Innovationen dieser Version in diesem Sinne rückgängig gemacht. Vor allem in der Kategorie der Handlungsstrukturen sind trotz der hohen Anzahl an Ergänzungen und Modifikationen, die intertextuelle Verbindungen zum *culture-text* herstellen, auch eine hohe Anzahl an Shifts zu erkennen, die das überarbeitete Musical auf diese Weise dem Disneyfilm wieder narrativ annähern. Insofern ist die obige Darstellung eigentlich unpräzise und müsste kontextuell erweitert werden, damit diese spezifischen intertextuellen Zusammenhänge besser qualifiziert und interpretiert werden können.

Die Formulierung *Disney-group-text* spezifischer *kernels* und *satellites* (Chatman 1978) als Teil der handlungsstrukturellen Analyse illustriert die konkreten intertextuellen Verknüpfungen der untersuchten Texte auf inhaltlicher Ebene. Auf narratologischer Ebene kann eine tendenzielle Erweiterung der im Disneyfilm klar nachzeichenbaren Heldenreise (Campbell 2004) beobachtet werden. Trotz Beibehaltung des im *culture-text* etablierten Titels, der

Quasimodo architektonisch zum Kern der Geschichte erhebt, ist er in den Musicaladaptionen nicht länger eindeutiger bzw. einziger Protagonist der Erzählung. Vor allem in der Hunchback-Fassung zeigt sich ein zunehmendes narratives Interesse an Frollo, der durch Ergänzung und Ausbau einer Hintergrundgeschichte komplexer gestaltet und so vom klassischen Disney-Bösewicht zum Deuteragonisten der Erzählung erhoben wird. Obwohl diese Modulation eine Annäherung an die thematisch-moralische Vielschichtigkeit von Hugos Roman und früheren Verfilmungen darstellt – was nach paratextuellen Angaben explizit Ziel der an der Neuadaption beteiligten Akteure war (vgl. Rothstein 2014) –, kann diese aufgrund Beibehaltung der narrativen Strukturen des *Disney-group-textes* nicht völlig umgesetzt werden. Auch die Charakterisierung von Esmeralda, Phoebus und Clopin strebt nach größerer Diversität, der das transmediale Disneygenre letztlich im Weg steht.

Die Disneyfication der Hauptfiguren setzt sich in diesem Sinne auch in den Bühnenmusicals fort, bedingt durch die anhand der Lieder narrativ gestützte Handlungsstruktur. Das Medium hat zwar insofern durchaus Einfluss auf Aspekte der Charakterisierung, kann sich aber nicht gegen die etablierten Disney-Strukturen durchsetzen – und versucht dies vermutlich auch nicht ernsthaft. Schließlich braucht das neue Musical ein Publikum, und der kommerzielle Erfolg der Disney-Formel auf Leinwand und Bühne verspricht dieses ins Theater zu locken. In der Adaptionkette zeigen sich entsprechend zwar durchaus stärkere Verknüpfungen der Hunchback-Fassung mit dem größeren *culture-text*, funktional bleibt sie jedoch vorrangig eine Disneyadaption.

Interessant ist, dass vor allem die deskriptiven Kategorien narrative Technik und Setting eigentlich eine vergleichbare Frequenz an Glöckner- und Hunchback-Shifts aufweisen, von denen zahlreiche in der Analyse selbst medial begründet werden konnten. Möglicherweise deutet das auf einen erhöhten Einfluss des technischen Mediums in diesen Kategorien hin, mit denen die erzählte Welt vornehmlich kreiert und dramatisiert wird. Größere künstlerische Freiheiten wurden dagegen in Shifts der Handlungsstrukturen und Charakterisierung ausgemacht. Auch die unterschiedlichen Produktionsgegebenheiten der untersuchten Texte können in der Narration nachvollzogen werden; diese werden etwa in der Anpassung des Bühnenbildes (vor allem in den deskriptiven Kategorien Setting und narrative Technik) oder auch im zwischen den Rewritings angepassten narrativen Fokus (der vornehmlich Charakterisierung und in weiterer Folge die Handlungsstrukturen beeinflusst) ersichtlich.

6. Conclusio

Ziel dieser Arbeit war der Versuch, adaptionswissenschaftliche Konzepte zum besseren Verständnis intertextueller Verknüpfungen in der multimodalen, multimedialen Translation heranzuziehen, und dabei das „Adaptation Shifts“-Modell (Perdikaki 2016) als systematisch-interdisziplinären Ansatz zu nutzen. Als Untersuchungsgegenstand wurden die Disney-Adaptionen von Victor Hugos *Notre-Dame de Paris* ausgewählt und sowohl der Animationsfilm (1996) als auch seine Bühnenmusical-Adaptionen (1999, 2014/2015) herangezogen und auf narrative Veränderungen analysiert.

Obwohl Adaption und Translation unbestreitbare Gemeinsamkeiten aufweisen und sich in der Praxis sowie im allgemeinen Sprachgebrauch mitunter überschneiden, können sie dennoch als verwandte, aber nicht völlig idente Rewriting-Prozesse betrachtet werden, die in einem bestimmten kulturellen Kontext einen chronologisch vorangegangenen (Hypo-)Text *neu schreiben* und auf diese Weise im Polysystem sichern (vgl. Lefevere 2017: 2f.). Anhand von Paul Davis' (1990) Konzept des „*culture-texts*“, das die allmähliche Verankerung spezifischer narrativer Elemente aus vorangegangenen Rewritings eines (polysystematisch etablierten und entsprechend häufig neu interpretierten) Textes im kulturellen Gedächtnis beschreibt, wurden die komplexen intertextuellen Verknüpfungen des Untersuchungsmaterials konkret in Bezug gesetzt. Die verschwimmenden Grenzen zwischen Adaptions- und Translationsprozessen konnten dabei neben diesen (sprachlichen und inhaltlichen) Verweisen auch anhand der belegten engen und iterativen Zusammenarbeit von Lyricist und Übersetzer veranschaulicht werden (vgl. de Giere 2018: 376).

Das „Adaptation Shifts“-Modell war aufgrund seines systematisch-deskriptiven Aufbaus für die Präsentation dieser intertextuellen Verbindungspunkte sehr gut geeignet. Shifts, also Änderungen an Handlungsstruktur, narrativer Technik, Charakterisierung und Setting des jeweiligen Rewritings, wurden in Modulationen, Modifikationen und Mutationen unterteilt und unter Miteinbeziehung von paratextuellem Material kontextualisiert und interpretiert.

Dabei konnte trotz explizitem Versuch der beteiligten Akteure, das Musical-Remake (Hunchback 2014/2015) wieder mehr an Hugos Roman anzunähern, insbesondere auf handlungsstruktureller wie auf Charakterisierungsebene festgestellt werden, dass weiterhin vor allem der Disneyfilm als *tracer-text* (Rose 1996) herangezogen wurde. Dies zeigt sich anhand der Integration fast aller für den Animationsfilm komponierten Lieder sowie der Übernahme der in diesem spezifizierten *kernels* und *satellites* (Chatman 1978) in allen untersuchten Texten.

Auch die fortgeführte (und teilweise sogar amplifizierte) „*Disneyfication*“ (Wasko 2020) der Hauptfiguren verdeutlicht die anhaltende narrative Einordnung der Bühnenmusicals als *Disney*-Produktionen ebenso wie die paratextuelle Vermarktung der Stücke als solche; dies löst beim prospektiven Publikum genrespezifische Erwartungshaltungen an das jeweilige Musical aus, die von anderen unter dem Disney-Namen veröffentlichten Medienprodukten geprägt sind. Obwohl das Bühnenmusical als solches anderen Konventionen unterliegt als ein Animationsfilm und dadurch gewisse tonale Shifts erleichtert, überwindet das Disney-Genre mediale Grenzen und setzt sich inhaltlich wie expressiv gegen die Intention der beteiligten Akteure durch. Auch das Hunchback-Remake ist in erster Linie eine Adaption des *Disney-group-texts*; allerdings eine, die sich zusätzlicher Elemente des größeren *culture-texts* um *Notre-Dame* bedient.

Es liegt auf der Hand, dass im Zuge dieser Masterarbeit nicht auf alle Adaptation Shifts in gebührendem Detail eingegangen werden konnte; oftmals war bei Betrachtung der Aufzeichnungen nicht feststellbar, ob gewisse inszenatorische Auffälligkeiten ad hoc-Entscheidungen der Schauspieler*innen oder aber im Skript vorgegeben waren (insbesondere in Sachen Mimik und Körpersprache). Für künftige Forschung wäre eine Ausweitung des Korpus auf zusätzliche textuelle Ressourcen sowie weitere *culture-text*-Adaptionen⁸³ und eine größere Auswahl an epitextuellem Material ebenso denkbar wie ein direkter Vergleich der ausmachbaren Shifts zwischen dem Hunchback-Musical und Hugos Roman. Weiters mussten mikrostrukturelle Shifts auf Sprachebene in dieser Arbeit fast gänzlich ausgeklammert werden; gerade aufgrund der Komplexität der beteiligten Translations-Adaptionsprozesse kann künftig an dieser Stelle angesetzt werden.

Auch die Untersuchung anderer Disneyfilme und ihren jeweiligen Bühnenmusical-Adaptionen wäre für die Bestätigung der Ergebnisse dieser Arbeit von Interesse. Im Hinblick auf spezifische Thematiken könnten auch Ansätze aus den Diversity Studies oder Disability Studies die multimodale Translationswissenschaft weiter bereichern. Spannend wäre es auch zu sehen, ob und welche intertextuelle(n) Verknüpfungen mit vorangegangenen *nicht*-animierten Verfilmungen bei Bühnenmusical-Adaptionen anderer literarischer Klassiker bestehen.

Die Angst vor dem Medienwandel, wie Victor Hugo sie im Eingangszitat dieser Arbeit formuliert, erscheint jedenfalls unbegründet. Vielmehr zeigt sich zum einen die Festigung bereits etablierter Texte anhand ihrer wiederholten multimodalen Rewritings, und zum anderen die Beständigkeit der in diesen enthaltenen narrativen Elemente. *Ceci renforce cela*.

⁸³ In diesem Kontext zu betonen sind Disneys Direct-to-Video-Sequel *The Hunchback of Notre Dame II* (2002) sowie eventuell auch das französische Musicalspektakel *Notre-Dame de Paris* (1998).

Bibliographie

Primärquellen und Filmographie

- Bertin, Louise & Hugo, Victor (1836). *La Esmeralda. Opéra en quatre actes*. [Libretto] Paris: Maurice Schlesinger.
- Cocciantè, Riccardo & Plamondon, Luc (1998). *Notre Dame de Paris*. [Videoaufnahme 2h14'21''] <https://www.youtube.com/watch?v=3AnTqOIgPr0> (Stand: 29.06.2026)
- Delannoy, Jean (1956). *The Hunchback of Notre Dame*. [115 min.] Italien/Frankreich: Paris Film Productions.
- Dieterle, William (1939). *The Hunchback of Notre Dame*. [116 min.] USA: RKO Radio Pictures.
- Disneyfilm – Trousdale, Gary & Wise, Kirk (1996). *Der Glöckner von Notre Dame*. [DVD 87 min.] München/Zürich/Wien: Buena Vista Home Entertainment.
- G1 – Der Glöckner von Notre Dame 1999. [Videoaufnahme 2h03'38''] <https://www.youtube.com/watch?v=DiKqUvvWD6E> (Stand: 29.06.2026).
- G2 – DGvND - Berlin. [Videoaufnahme 2h04'10''] <https://www.youtube.com/watch?v=nPF7dKlkr4g> (29.06.2026).
- G3 – Stella Music (1999). *Disney's Der Glöckner von Notre Dame: Die Höhepunkte der Weltpremiere im Musical Theater Berlin*. [CD 1h 10'] Berlin/London: Disney Enterprises.
- G4 – Der Glöckner von Notre Dame: Esmeralda (N. Lamla, B. Spencer, A. Paul, A.C. Elverum, Ch. Murray) [Videoaufnahme 5'38''] <https://www.youtube.com/watch?v=nZahG3P8UK0> (Stand: 29.06.2026).
- H1 – Disney's The Hunchback of Notre Dame at La Jolla Playhouse (2014) (English Subtitles) [Videoaufnahme 2h07'59''] https://www.youtube.com/watch?v=el0_gARNoI (Stand: 29.06.2026).
- H2 – Slime Tutorial Hunchback of Notre Dame Musical FULL Paper Mill Production (RE-MASTERED.) [Videoaufnahme 2h10'14''] <https://www.youtube.com/watch?v=Ist-ZeRH1P-A> (Stand: 29.06.2026).
- H3 – Menken, Alan & Schwartz, Stephen (2016). *The Hunchback of Notre Dame. A new musical based on the Victor Hugo novel and songs from the Disney film*. [CD 1h 19'] New York City: Ghostlight Records.
- H4 – Menken, Alan & Schwartz, Stephen (2023). *Disney Der Glöckner von Notre Dame: Das Musical* [Doppel-CD 2h17''] Wien: Vereinigte Bühnen Wien.
- H5 – Disneys »Der Glöckner von Notre Dame« - Medienprobe am 04.10.2022 im Ronacher Wien [Videoaufnahme 20'10''] <https://www.youtube.com/watch?v=cZJSDsEB7O4> (Stand: 29.06.2026).
- Hugo, Victor (1999). *Notre-Dame de Paris*. Paris: Librairie Générale Française.
- Hugo, Victor (2009). *Der Glöckner von Notre-Dame*. Auf der Grundlage der Übertragung von Friedrich Bremer am Original überprüft und neu erarbeitet von Michaela Meßner. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.

- Menken, Alan & Schwartz, Stephen (1996). *The Hunchback of Notre Dame*. [CD 1h 04'] Los Angeles: Walt Disney Records.
- Menken, Alan & Schwartz, Stephen (2021). *The Legacy Collection: The Hunchback of Notre Dame*. [Doppel-CD 2h 35'] Burbank: Walt Disney Records.
- Worsley, Wallace (1923). *The Hunchback of Notre Dame*. [Director's Cut 117 min.] USA: Universal Pictures.

Sekundärquellen

- Ahrends, Günter (1986). Zum Gattungsprofil des amerikanischen Musicals. In: Borgmeier, Raimund (Hg.) *Gattungsprobleme in der anglo-amerikanischen Literatur: Beiträge für Ulrich Suerbaum zu seinem 60. Geburtstag*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 195–216.
- Alvstad, Cecilia & Assis Rosa, Alexandra (2015). Voice in retranslation: An overview and some trends. *Target* 27 (1), 3–24. DOI: 10.1075/target.27.1.00int.
- Anjirbag, Michelle Anya (2019). Reforming Borders of the Imagination: Diversity, Adaptation, Transmediation, and Incorporation in the Global Disney Film Landscape. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures* 11 (2), 151–176. DOI: 10.1353/jeu.2019.0021.
- Aragay, Mireia & López, Gemma (2005). Inf(1)ecting *Pride and Prejudice*: Dialogism, Intertextuality, and Adaptation. In: Aragay, Mireia (ed.) *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam/New York: Rodopi, 201–219.
- Bahr, Sarah (2021). 'The Hunchback of Notre Dame' at 25: 'The Most R-Rated G You Will Ever See'. *New York Times*, 21. Juni 2021. <https://www.nytimes.com/2021/06/21/movies/the-hunchback-of-notre-dame.html> (Stand: 29.06.2026).
- Bassnett, Susan (2000). Adventures Across Time: Translational Transformations. In: Salama-Carr, Myriam (ed.) *On Translating French Literature and Film II*. Amsterdam: Rodopi, 155–170. DOI: 10.1163/9789004433489.
- Bassnett, Susan (2002). *Translation Studies*. 3. Aufl. London/New York: Routledge.
- Batchelor, Kathryn (2021). Translation, media and paratexts. In: Bielsa, Esperança (ed.) *The Routledge Handbook of Translation and Media*. London/New York: Routledge, 122–135. DOI: 10.4324/9781003221678-10.
- Bigliazzi, Silvia (2013). Performing Intertextuality in Translating Rewrites. In: Bigliazzi, Silvia; Ambrosi, Paola & Kofler, Peter (eds) *Theatre Translation in Performance*. New York: Routledge, 77–96. DOI: 10.4324/9780203073506.
- Bluestone, George (1966). *Novels into Film*. 3. Aufl. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Boothe, Dan (1996). *The Making of The Hunchback of Notre Dame*. [Videoclip 27'59''] <https://www.youtube.com/watch?v=efEUV7cDsB0> (Stand: 29.06.2026).
- Brombert, Victor (1984). *Victor Hugo and the Visionary Novel*. Cambridge/London: Harvard University Press.

- Brooker, Peter (2007). Postmodern adaptation: pastiche, intertextuality and re-functioning. In: Cartmell, Deborah & Whelehan, Imelda (eds) *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 107–120.
- Brownlee, Shannon (2018). Fidelity, medium specificity, (in)determinacy: identities that matter. In: Cutchins, Dennis; Krebs, Katja & Voigts, Eckart (eds) *The Routledge Companion to Adaptation*. London/New York: Routledge, 157–168.
- Brownlie, Siobhan (2006). Narrative Theory and Retranslation Theory. *Across Languages and Cultures* 7 (2), 145–170. DOI: 10.1556/Acr.7.2006.2.1.
- Brug, Manuel (1999). Zigeunerbaron im High-Tech-Fahrsstuhl. *Die Welt*, 7. Juni 1999. <https://www.welt.de/print-welt/article573090/Zigeunerbaron-im-High-Tech-Fahrsstuhl.html> (Stand: 29.06.2026).
- Bunch, Ryan (2020). „My Corner of the Sky“: Adolescence and Coming of Age in the Musicals of Stephen Schwartz. In: Sternfeld, Jessica & Wollman, Elizabeth L. (eds) *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*. New York/London: Routledge, 39–47.
- Campbell, Joseph (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Cardwell, Sarah (2018). Pause, rewind, replay: adaptation, intertextuality and (re)defining adaptation studies. In: Cutchins, Dennis; Krebs, Katja & Voigts, Eckart (eds) *The Routledge Companion to Adaptation*. London/New York: Routledge, 7–17.
- Cartmell, Deborah (1999). The Shakespeare on screen industry. In: Cartmell, Deborah & Whelehan, Imelda (eds) *Adaptations: From text to screen, screen to text*. London/New York: Routledge, 29–37.
- Cattrysse, Patrick (2020). Translation and Adaptation Studies: More Interdisciplinary Reflections on Theories of Definition and Categorization. *TTR* 33 (1), 21–53. DOI: 10.7202/1071147ar.
- Cattrysse, Patrick & Gambier, Yves (2008). Screenwriting and translating screenplays. In: Díaz Cintas, Jorge (ed.) *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 39–55.
- Chatman, Seymour Benjamin (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 (ed.) *Intercultural Faultlines - Research Models in Translation Studies I: Textual and Cognitive Aspects*. Manchester/Northampton MA: St. Jerome Publishing, 15–28.
- Chicago Tribune (1996). „Hunchback“ for the '90s. *Chicago Tribune*, 16. Juni 1996. <https://www.chicagotribune.com/1996/06/16/hunchback-for-the-90s/> (Stand: 29.06.2026).
- Cobb, Shelley (2012). Film Authorship and Adaptation. In: Cartmell, Deborah (ed.) *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Chichester: Wiley-Blackwell, 105–121.
- Corrigan, Timothy (2007). Literature on screen, a history: in the gap. In: Cartmell, Deborah & Whelehan, Imelda (eds) *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 29–43.

- Craven, Allison (2012). Esmeralda of Notre-Dame: The Gypsy in Medieval View from Hugo to Disney. In: Pugh, Tison & Aronstein, Susan (eds) *The Disney Middle Ages: A Fairy-Tale and Fantasy Past*. New York: Palgrave Macmillan, 225–242.
- Cutolo, Raffaele (2014). *Into the Woods of Wicked Wonderland: Musicals Revise Fairy Tales*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Davis, Amy M. (2011). *Good Girls and Wicked Witches: Changing Representations of Women in Disney's Feature Animation*. New Barnet/Bloomington: John Libbey Publishing.
- Davis, Paul (1990). *The Lives and Times of Ebenezer Scrooge*. New Haven/London: Yale University Press.
- de Giere, Carol (2018). *Defying Gravity: The Creative Career of Stephen Schwartz, from Godspell to Wicked. Revised and Updated Second Edition*. Milwaukee: Applause Theatre & Cinema Books.
- de Giere, Carol (2025). The Hunchback of Notre Dame on Stage. <https://www.musicalschwartz.com/the-hunchback-stage.htm> (Stand: 29.06.2026).
- Díaz Cintas, Jorge (2004). In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation. In: Orero, Pilar (ed.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 21–34. DOI: 10.1075/btl.56.
- Do Rozario, Rebecca-Anne (2004). Reanimating the Animated: Disney's Theatrical Productions. *TDR* 48 (1), 164–177. DOI: 10.1162/105420404772990754.
- Döhl, Frédéric (2020). The Third Biggest Market: Musical Theater in Germany Since 1990. In: Sternfeld, Jessica & Wollman, Elizabeth L. (eds) *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*. New York/London: Routledge, 427–436.
- Elleström, Lars (2010). The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In: Elleström, Lars (ed.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 11–48.
- Elleström, Lars (2014). *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
- Elleström, Lars (2019). *Transmedial Narration: Narratives and Stories in Different Media*. Cham: Springer. DOI: 10.1007/978-3-030-01294-6.
- Ellis, Lindsay (2017). *The Case for Disney's The Hunchback of Notre Dame*. [Videoclip 38'10''] <https://www.youtube.com/watch?v=AIIWy3TZ1eI> (Stand: 29.06.2026).
- Faulstich, Werner (2013). *Grundkurs Filmanalyse*. 3. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. DOI: 10.36198/9783838539164.
- Fierberg, Ruthie (2016). What Ever Happened to *Hunchback*? *Playbill*, 11. August 2016. <https://playbill.com/article/what-ever-happened-to-hunchback> (Stand: 29.06.2026).
- Frago, Marta (2016). Adaptation, Re-adaptation, and Myth. In: Baldwin Lind, Paula (ed.) *Telling and Re-telling Stories: Studies on Literary Adaptation to Film*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 45–60.
- Frankel, Aaron (1977). *Writing the Broadway Musical*. New York: Drama Book Publishers.
- Frey, John Andrew (1999). *A Victor Hugo encyclopedia*. Westport/London: Greenwood Press.
- Gambier, Yves (2006). Multimodality and Audiovisual Translation. In: Carroll, Mary; Gerzymisch-Arbogast, Heidrun & Nauert, Sandra (eds) *Audiovisual Translation Sce-*

- narios. *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Audiovisual Translation Scenarios - Copenhagen 1-5 May 2006*. http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_proceedings.html (Stand: 29.06.2026).
- Gartler, James (2012). 'Little Shop of Horrors: A Q&A; with Frank Oz. *Entertainment Weekly*, 15. Mai 2012. <https://web.archive.org/web/20200606051144/https://ew.com/article/2012/05/15/frank-oz-little-shop-of-horrors/> (Stand: 29.06.2026).
- Genette, Gérard (2010). *Die Erzählung*. Übersetzt von Andreas Knop. 3. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink. DOI: 10.36198/9783838580838.
- Genette, Gérard (2021). *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. 9. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Goldberger, Paul (1996). Cuddling Up to Quasimodo and Friends. *The New York Times*, 23. Juni 1996. <https://www.nytimes.com/1996/06/23/movies/cuddling-up-to-quasimodo-and-friends.html> (Stand: 29.06.2026).
- Gray, Jonathan (2010). *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York/London: New York University Press.
- Grossman, Kathryn M. (2001). From Classic to Pop Icon: Popularizing Hugo. *The French Review* 74 (3), 482–495.
- Hahn, Don (2010). *Waking Sleeping Beauty*. [Video 88 Min.] United States: Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Hand, Richard J. (2014). Half-Masks and Stage Blood: Translating, Adapting and Performing French Historical Theatre Forms. In: Krebs, Katja (ed.) *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. New York/London: Routledge, 143–161.
- Hansen, Per Krogh (2010). All Talking! All Singing! All Dancing! Prolegomena: On Film Musicals and Narrative. In: Grishakova, Marina & Ryan, Marie-Laure (eds) *Intermediality and Storytelling*. Berlin/New York: De Gruyter, 147–164.
- Harnick, Laurie E. (2001). Lost and Found in Translation: The Changing Face of Disability in the Film Adaptations of Hugo's *Notre Dame de Paris: 1482*. In: Smit, Christopher R. & Enns, Anthony (eds) *Screening Disability: Essays on Cinema and Disability*. Lanham/New York/Oxford: University Press of America, 87–95.
- Hermans, Theo (2013). What is (not) translation? In: Millán Varela, Carmen & Bartrina, Francesca (eds) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 75–87.
- Horvath, Gilda-Nancy (2022). Roma und Sinti in Europa. In: Gruber, Elisabeth & Schiefke, Carola (Hg.) *Disney Der Glöckner von Notre Dame – Das Musical nach dem Roman von Victor Hugo und dem berühmten Disney Film*. [Programmheft] Wien: Vereinigte Bühnen Wien GmbH.
- Hülk, Walburga (2025). *Victor Hugo – Jahrhundertmensch: Eine Biografie*. Berlin: Matthes & Seitz Berlin.
- Hutcheon, Linda & Hutcheon, Michael (2017). Adaptation and Opera. In: Leitch, Thomas (ed.) *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press, 305–323. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.17.
- Hutcheon, Linda & O'Flynn, Siobhan (2013). *A Theory of Adaptation*. Second edition. London/New York: Routledge. DOI: 10.4324/9780203095010.

- Jansen, Wolfgang (2008). *Cats & Co. Geschichte des Musicals im deutschsprachigen Theater*. Leipzig: Henschel.
- Johnson, David T. (2017). Adaptation and Fidelity. In: Leitch, Thomas (ed.) *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press, 87–100. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199331000.001.0001.
- Jubin (2017). *The Hunchback of Notre Dame* (1996): Too Far ‘Out There’? In: Rodosthenous, George (ed.) *The Disney Musical on Stage and Screen: Critical Approaches from „Snow White“ to „Frozen“*. London/New York: Bloomsbury Methuen Drama, 101–116. DOI: 10.5040/9781474234207.
- Kaindl, Klaus (2020). A theoretical framework for a multimodal conception of translation. In: Boria, Monica; Carreres, Ángeles; Noriega-Sánchez, María & Tomalin, Marcus (eds) *Translation and Multimodality: Beyond Words*. London/New York: Routledge, 49–70. DOI: 10.4324/9780429341557.
- Khomami, Nadia (2025). Paying Evita audience upset as Don’t Cry delivered offstage to West End passersby for free. *The Guardian*, 17. Juni 2025. <https://www.theguardian.com/stage/2025/jun/17/evita-rachel-zegler-west-end-balcony-scene-dont-cry-for-me-argentina> (Stand: 29.06.2026).
- Klarer, Mario (2011). *Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft: Theorien, Gattungen, Arbeitstechniken*. Darmstadt: WBG.
- Koskinen, Kaisa (2019). Revising and retranslating. In: Washbourne, Kelly & Van Wyke, Ben (eds) *The Routledge Handbook of Literary Translation*. London/New York: Routledge, 315–324. DOI: 10.4324/9781315517131.
- Koskinen, Kaisa & Paloposki, Outi (2015). Anxieties of influence. The voice of the *first* translator in retranslation. *Target* 27 (1), 25–39.
- Krebs, Katja (2012). Translation and Adaptation – Two Sides of an Ideological Coin. In: Raw, Laurence (ed.) *Translation, Adaptation and Transformation*. London/New York: Continuum, 42–53.
- Krebs, Katja (2014). Introduction. Collisions, Diversions and Meeting Points. In: Krebs, Katja (ed.) *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. New York/London: Routledge, 1–10. DOI: 10.4324/9780203405543.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (2001). *Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.
- Kuhn, Markus (2011). *Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin/New York: De Gruyter. DOI: 10.1515/9783110253559.
- Lacroix, Celeste (2004). Images of Animated Others: The Orientalization of Disney’s Cartoon Heroines From *The Little Mermaid* to *The Hunchback of Notre Dame*. *Popular Communication* 2 (4), 213–229. DOI: 10.1207/s15405710pc0204_2.
- Lathey, Gillian (2011). The Translation of Literature for Children. In: Malmkjaer, Kirsten & Windle, Kevin (eds) *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford/New York: Oxford University Press, 198–213.
- Lefevere, André (1982). Mother Courage’s Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature. *Modern Language Studies* 12 (4), 3–20. DOI: 10.2307/3194526.

- Lefevere, André (2017). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge. DOI: 10.4324/9781315458496.
- Lefkowitz, David & Viagas, Robert (1998). Disney May Ring in *Hunchback* in Berlin, Spring '99. *Playbill*, 17. April 1998. <https://playbill.com/article/disney-may-ring-in-hunchback-in-berlin-spring-99-com-74709> (Stand: 29.06.2026).
- Leitch, Thomas (2002). Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake. In: Forrest, Jennifer & Koos, Leonard R. (eds) *Dead Ringers: the Remake in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press, 37–62.
- Leitch, Thomas (2005). The Adapter as Auteur: Hitchcock, Kubrick, Disney. In: Aragay, Mireia (ed.) *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam/New York: Rodopi, 107–124.
- Leitch, Thomas (2007). *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Leitch, Thomas (2011). Jekyll, Hyde, Jekyll, Hyde, Jekyll, Hyde, Jekyll, Hyde: Four Models of Intertextuality. In: Bloom, Abigail Burnham & Pollock, Mary Sanders (eds) *Victorian Literature and Film Adaptation*. Amherst, New York: Cambria Press, 27–47.
- Leitch, Thomas (2012). Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation and What Does it Matter. In: Cartmell, Deborah (ed.) *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Chichester: Wiley-Blackwell, 87–104.
- Littau, Karin (2011). First steps towards a media history of translation. *Translation Studies* 4 (3), 261–281. DOI: 10.1080/14781700.2011.589651.
- Lloyd, Rosemary (2016). Nostalgia and the creation of the past. In: Lyons, John D. (ed.) *The Cambridge Companion to French Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 135–150.
- Low, Peter (2017). *Translating Song: Lyrics and texts*. London/New York: Routledge.
- Martínez, Matías & Scheffel, Michael (2019). *Einführung in die Erzähltheorie*. 11. Aufl. München: C.H. Beck.
- McFarlane, Brian (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- McNulty, Charles (2014). Review: 'Hunchback of Notre Dame' at La Jolla has identity crisis. *Los Angeles Times*, 13. November 2014. <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-hunchback-of-notre-dame-review-20141114-column.html> (Stand: 29.06.2026).
- MTI - Music Theatre International Europe (2025). The Hunchback Of Notre Dame: Licensed Version. 2025. <https://www.mtishows.co.uk/the-hunchback-of-notre-dame> (Stand: 29.06.2026).
- Nash, Suzanne (1983). Writing a Building: Hugo's *Notre-Dame de Paris*. *French Forum* 8 (2), 122–133.
- Norden, Martin F. (2013). "You're a Surprise from Every Angle": Disability, Identity and Otherness in *The Hunchback of Notre Dame*. In: Cheu, Johnson (ed.) *Diversity in Disney films: critical essays on race, ethnicity, gender, sexuality and disability*. Jefferson, North Carolina/London: McFarland, 163–178.

- O'Connell, Eithne (2003). What Dubbers of Children's Television Programmes Can Learn from Translators of Children's Books? *Meta* 48 (1–2), 222–232. DOI: 10.7202/006969ar.
- Pallant, Chris (2011). *Demystifying Disney: A History of Disney Feature Animation*. New York/London: Continuum.
- Perdikaki, Katerina (2016). *Adaptation as Translation: Examining Film Adaptation as a Re-contextualised Act of Communication*. Dissertation, University of Surrey.
- Perdikaki, Katerina (2017). Towards a model for the study of film adaptation as intersemiotic translation. in *TRAlinea Special Issue: Building Bridges between Film Studies and Translation Studies*. <https://www.intralinea.org/specials/article/2246> (Stand: 29.06.2026).
- Pérez-González, Luis (2014). *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*. London/New York: Routledge. DOI: 10.4324/9781315762975.
- Purcell, Carey (2015). *The Hunchback of Notre Dame* Will Not Move to Broadway; Fans Sign Petition for Transfer. *Playbill*, 6. April 2015. <https://playbill.com/article/the-hunchback-of-notre-dame-will-not-move-to-broadway-fans-sign-petition-for-transfer-com-346044> (Stand: 29.06.2026).
- Raw, Laurence (2012). Introduction: Identifying Common Ground. In: Raw, Laurence (ed.) *Translation, Adaptation and Transformation*. London/New York: Continuum, 1–20.
- Rebello, Stephen (1996). *The Art of The Hunchback of Notre Dame: A Disney Miniature*. New York: Hyperion.
- Rose, Brian A. (1996). *Jekyll and Hyde Adapted: Dramatizations of Cultural Anxiety*. Westport/London: Greenwood Press.
- Rothstein, Mervyn (2014). Alan Menken and Stephen Schwartz Turn *Hunchback* Into a Stage Beauty. *Playbill*, 11. Oktober 2014. <https://playbill.com/article/alan-menken-and-stephen-schwartz-turn-hunchback-into-a-stage-beauty-com-332633> (Stand: 29.06.2026).
- Sideways (2019). *What Makes Disney Music Sound Nostalgic*. [Videoclip 20'51''] <https://pre-servetube.com/watch?v=JX0gZY9VKIM> (Stand: 29.06.2026).
- Sideways (2026). *Why Hellfire is the Best Disney Villain Song Ever*. [Videoclip 47'02''] <https://www.youtube.com/watch?v=-dJLcqHdRv8> (Stand: 29.06.2026).
- Siedhoff, Thomas (2007). *Handbuch des Musicals: Die wichtigsten Titel von A bis Z*. Mainz: Schott.
- Smith, Michael (2016). „Driven to Sin“: Victor Hugo's Complex Vision of Humanity in Disney's *The Hunchback of Notre Dame*. In: Brode, Douglas, & Brode, Shea T. (eds) *It's the Disney version! popular cinema and literary classics*. Lanham: Rowman and Littlefield, 201–210. DOI: 10.5040/9798881815158.
- Stam, Robert (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: Naremore, James (ed.) *Film adaptation*. London: Athlone Press, 54–76.
- Szwydky, Lissette Lopez (2018). Adaptations, culture-texts and the literary canon: on the making of nineteenth-century „classics“. In: Cutchins, Dennis; Krebs, Katja & Voigts, Eckart (eds) *The Routledge Companion to Adaptation*. London/New York: Routledge, 128–142.
- Tambling, Jeremy (1987). *Opera, Ideology and Film*. New York: St. Martin's Press.

- Taylor, Millie (2012). *Musical Theatre, Realism and Entertainment*. Farnham: Ashgate.
- The Disney Archives (2013). *The Little Mermaid – Howard’s Lecture*. [Videoclip 16’ 27’’] <https://www.youtube.com/watch?v=5h06FSVoqr4> (Stand: 29.06.2026).
- Thompson, Anne & Karger, Dave (1996). Playing a Hunch. *Entertainment Weekly*, 21. Juni 1996. <https://web.archive.org/web/20141205135730/http://www.ew.com/ew/article/0,,293046,00.html> (Stand: 29.06.2026).
- Travers, Peter (2020). ‘Hamilton’ Review: Lin-Manuel Miranda, Live and in Your Living Room. *Rolling Stone*, 1. Juli 2020. <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-reviews/hamilton-movie-review-disney-1021867/> (Stand: 29.06.2026).
- van Doorslaer, Luc & Raw, Laurence (2016). Adaptation studies and translation studies: Very interactive yet distinct. In: Gambier, Yves & van Doorslaer, Luc (eds) *Border Crossings: Translation Studies and other disciplines*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 189–204. DOI: 10.1075/btl.126.
- van Leuven-Zwart, Kitty M. (1989). Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, I. *Target* 1 (2), 151–181. DOI: 10.1075/target.1.2.03leu.
- Venuti, Lawrence (2007). Adaptation, Translation, Critique. *Journal of Visual Culture* 6 (1), 25–43. DOI: 10.1177/1470412907075066.
- Vogler, Christopher (2018). *Die Odyssee der Drehbuchschreiber, Romanautoren und Dramatiker: Mythologische Grundmuster für Schriftsteller*. Deutsch von Frank Kuhnke. Berlin: Autorenhaus.
- Walsh, Richard (2007). *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Walt Disney Company (1996). *The Hunchback of Notre Dame - Trailer #1 (35mm 4K) (March 29, 1996)*. [Videoclip 2’05’’] <https://www.youtube.com/watch?v=HUGraD-rxjk> (Stand: 29.06.2026).
- Walter, Birgit (1999). Das Setzkastenmusical „Der Glöckner von Notre Dame“ am Potsdamer Platz: Charmant wie ein Stein. *Berliner Zeitung*, 7. Juni 1999. <https://web.archive.org/web/20200319015827/https://www.berliner-zeitung.de/das-setzkastenmusical-der-gloeckner-von-notre-dame-am-potsdamer-platz-charmant-wie-ein-stein-li.35729> (Stand: 29.06.2026).
- Ward, Annalee R. (2002). *Mouse Morality: The Rhetoric of Disney Animated Film*. Austin: University of Texas Press.
- Wasko, Janet (2020). *Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy*. 2. Aufl. Cambridge/Medford: Polity Press.
- Wells, Paul (1999). „Thou art translated“: Analysing animated adaptation. In: Cartmell, Deborah & Whelehan, Imelda (eds) *Adaptations: From text to screen, screen to text*. London/New York: Routledge, 199–213.
- Whelehan, Imelda (1999a) Adaptations: The contemporary dilemmas. In: Cartmell, Deborah & Whelehan, Imelda (eds) *Adaptations: From text to screen, screen to text*. London/New York: Routledge, 3–19.
- Whelehan, Imelda (1999b) „A doggy fairy tale“: The film metamorphoses of *The Hundred and One Dalmatians*. In: Cartmell, Deborah & Whelehan, Imelda (eds) *Adaptations: From text to screen, screen to text*. London/New York: Routledge, 214–225.

- Yates, Samuel (2023). A Critical Guide to Code-Meshing, Multilingualism, and Musicals. In: MacDonald, Laura; Donovan, Ryan & Everett, William A. (eds) *The Routledge Companion to Musical Theatre*. London/New York: Routledge, 359–374.
- Zabalbeascoa, Patrick (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. In: Díaz Cintas, Jorge (ed.) *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 21–37. DOI: 10.1075/btl.77.
- Zuckerman, Esther (2015). First Look: How Scott Schwartz made a Disney „Hunchback“ for adults. *Entertainment Weekly*, 11. März 2015. <https://ew.com/article/2015/03/11/first-look-how-scott-schwartz-made-disney-hunchback-adults/> (Stand: 29.06.2026).

Anhang 1: Songlisten

Die Lieder der jeweiligen Version sind im Folgenden in chronologischer Reihenfolge gelistet. Titel und Nummerierung beziehen sich direkt auf ihr Aufscheinen in den Sequenzprotokollen (Anhang 2); fett gedruckte Lieder scheinen auch unter diesem Titel auf dem offiziellen Soundtrack auf, rein instrumentale Nummern werden kursiv gesetzt. Ist ein deutscher Titel vorhanden bzw. lässt sich ein Titel herleiten, wird dieser in eckigen Klammern nachgestellt. Eventuelle Besonderheiten werden mit einem (*) und einer Anmerkung gekennzeichnet.

In weiteren Spalten werden die Lieder anhand der Einteilung von Frankel (1977) in Kategorien eingeteilt und die gesanglich beteiligten Figuren genannt. Zur besseren Unterscheidung diegetischer und nicht-diegetischer Charaktere wird zwischen *Ensemble* (diegetisch) und *Chor* (nicht-diegetisch) unterschieden.

Da zahlreiche Lieder motivisch wiederholt vorkommen, werden diese Reprisen (*Repr.*) bzw. instrumentalen Wiederholungen (*instr.*, entweder als *underscoring/segue* oder eindeutige musikalische Referenz in einem anderen Lied) vermerkt. Dabei besteht kein Anspruch auf Vollständigkeit, lediglich besonders auffällige Reiterationen sollen (auch im Sequenzprotokoll) hervorgehoben werden. Reprisen selbst werden dunkelgrau, in der jeweiligen Version neu hinzugefügte Lieder violett gekennzeichnet.

Disneyfilm⁸⁴

Nr.	Liedtitel	Kategorie	Figuren	Wiederholung		Anmerkungen
				<i>Repr.</i>	<i>instr.</i>	
1	The Bells of Notre Dame [Die Glocken Notre Dames]	Opening Number Comment song	Chor, Clopin, Frollo, Erzdiakon	1	8	
2	Stay In Here*	Establishing number	Frollo, Quasimodo		2	Auf dem Soundtrack als eine Nummer, daher kein separater deutscher Titel
3	Out There [Einmal ⁸⁵]	I Want-Song	Quasimodo		11	
4	Topsy Turvy [Kunterbunter Tag]	Establishing (production) number Rhythm tune	Clopin, Ensemble		1	Soundtrack enthält <i>Esmeraldas Tanz</i>

⁸⁴ Für die Einordnung der auf dem Soundtrack enthaltenen Lieder wird hier der "reguläre" Soundtrack herangezogen (Menken & Schwartz 1996); rein instrumentale Musikstücke werden dabei mit Ausnahme von drei am Ende ohne Nummerierung gelisteten Leitmotiven (vgl. auch Menken & Schwartz 2021) nicht berücksichtigt.

⁸⁵ Nicht zu verwechseln mit **Einmal** in Glöckner und Hunchback.

5	God Help the Outcasts [Gott, deine Kinder]	I Want-Song Ballade	Esmeralda, Ensemble		1	
6	Heaven's Light [Das Licht des Himmels]	I Want-Song Liebesballade	Quasimodo	1	1	Auf dem Soundtrack als eine Nummer
7	Hellfire [Das Feuer der Hölle]	Villain Song I Want-Song	Frollo, Chor		2	
8	A Guy Like You [Ein Kerl wie du]	Sidekick-Song Rhythm tune Respice song	Wasserspeier		2	
9	Heaven's Light (Repr.) [Das Licht des Himmels (Repr.)]	Reprise I Want-Song	Quasimodo			<i>underscoring</i> und Voice-over
10	The Court of Miracles [Der Hof der Wunder]	Rhythm tune Novelty number	Clopin, Ensemble			Im Film von Dialog unterbrochen
11	The Bells of Notre Dame (Repr.) [Die Glocken Notre Dames (Repr.)]	Reprise Comment song	Clopin, Chor			
12	Someday	Outro Song	<i>All-4-One</i>		6	Teil des Abspanns
	<i>Rest and Recreation (instr.)</i>	Phoebus' Leitmotiv			6	
	<i>The World Outside (instr.)</i>	Straßentanz-Leitmotiv			6	Musik, die während Esmeraldas Straßentanz spielt (Disneyfilm S5 im Sequenzprotokoll)
	Kyrie Eleison	Choral Novelty number			8	auszugsweise im Hintergrund eingesetzt
gesamt				2	54	

Glöckner

Akt 1

Nr.	Titel	Kategorie	Figuren	Wiederholung		Anmerkungen
				Repr.	instr.	
1	Olim / Die Glocken Notre Dames	Opening Number	Chor, Clopin, Domdekan, Frolo	4	2	Im Stück von Dialog (mit <i>underscoring</i>) unterbrochen
2	Zuflucht	Establishing number	Frolo, Quasimodo, Wasserspeier	3	1	
3	Draußen	I Want-Song	Quasimodo	1	4	
4	Schneller, schneller	Establishing interlude	Ensemble	3	1	
5	Tanz auf dem Seil	Establishing number Comment song	Clopin, Ensemble, Esmeralda		1	
6	Schneller, schneller II*	Reprise	Ensemble			Auf dem Soundtrack als eine Nummer mit Drunter-Drüber
7	Ein bisschen Freude	I Am-Song	Phoebus	1	2	
8	Schneller, schneller (Frolo Repr.)	Reprise	Frolo			
9	Ein bisschen Freude II / Schneller, schneller III	Reprise Interlude	Frolo, Phoebus, Ensemble			
10	Drunter-Drüber	Establishing production number Rhythm tune	Clopin, Ensemble, Quasimodo	1	1	Auf dem Soundtrack gemeinsam mit Schneller, schneller II als eine Nummer
11	Esmeraldas Tanz (instr.)*	Novelty number				
12	Drunter-Drüber II*	Novelty number Rhythm tune	Clopin, Ensemble			
13	Agnus Dei	Choral ⁸⁶ Novelty number	Chor	1	1	
14	Zuflucht (Repr.)	Reprise	Frolo, Quasimodo			
15	Notre Dame II / Agnus Dei II	Comment interlude	Clopin			
16	Ich will gut sein	I Want-Song	Esmeralda	1		
17	Ave Maria* / Hilf den Verstoß'nen	(Segue) I Want-Song Ballade	Esmeralda, Quasimodo, Ensemble		2	Ave Maria nicht auf dem Soundtrack enthalten
18	Hoch über der Welt	Respite song	Wasserspeier, Esmeralda, Quasimodo	1		
19	Das Licht des Himmels	I Want-Song	Quasimodo	1		
20	Das Feuer der Hölle	I Want-Song Villain-Song	Frolo, Chor	1		

⁸⁶ Der Einsatz von Kirchenmusik ist funktional musikalische Untermalung, die die Dramatik einer Szene verstärkt.

21	Notre Dame III	Reprise Novelty number	Clopin			Enthält <i>Dies irae segue</i>
22	Esmeralda	Establishing production number Comment song Climax	Esmeralda, Phoebus, Frolo, Ensemble, Chor, Quasimodo	2	2	Im Stück von Dialog unterbrochen

Akt 2

Nr.	Titel	Kategorie	Figuren	Wiederholung		Anmerkungen
				Repr.	instr.	
1	Entr'acte (instr.)	Opening Number				
2	Trommeln in der Stadt	Establishing number	Ensemble, Clopin		1	
3	Ein Mann wie du	Sidekick-Song Rhythm tune Respite song	Wasserspeier, Quasimodo			
4	Esmeralda (Repr.)	Reprise	Frolo			
5	Weil du liebst	I Want-Song	Phoebus, Wasserspeier, Quasimodo	1		Auf dem Soundtrack zusammen mit Weil du liebst II eine einzelne Nummer
6	Trommeln in der Stadt II	Reprise Interlude	Ensemble			
7	Weil du liebst II*	Reprise Interlude	Phoebus, Quasimodo			Auf dem Soundtrack zusammen mit Weil du liebst eine einzelne Nummer
8	Tanz der Zigeuner (instr.)	Rhythm tune				
9	Weil du liebst (Repr.)	Reprise Liebesduett	Esmeralda, Quasimodo, Phoebus			
10	Das Feuer der Hölle (Repr.)	Reprise	Frolo			
11	Notre Dame IV	Reprise Comment song	Clopin			
12	Zuflucht (Repr. II)	Reprise I Want-Song	Frolo			
13	Wie aus Stein	Special material I Want-Song	Quasimodo, Wasserspeier		1	
14	Einmal	I Want-Song Ballade	Esmeralda, Phoebus, Clopin, Ensemble	2		
15	Iudex Crederis / Kyrie Eleison*	Choral Novelty number	Chor		1	Auf dem Soundtrack eine lange Nummer unter dem Titel Finale Ultimo
16	Einmal (Phoebus Repr.)*	Reprise I Want-Song	Chor, Phoebus, Quasimodo, Wasserspeier, Ensemble			

17	Hoch über der Welt (Finale Repr.)*	Reprise	Esmeralda			
18	Esmeralda (Finale Repr.)*	Reprise	Frollo, Chor			
19	Zuflucht (Finale Repr.)*	Reprise	Frollo, Chor, Wasserspeier			
20	Draußen (Finale Repr.)*	Reprise	Quasimodo			
21	Einmal (Finale Repr.)*	Reprise Finale	Chor			
22	Die Glocken Notre Dames (Repr.)*	Reprise Comment song	Clopin, Chor, Ensemble			
gesamt				23	20	

Hunchback

Da die Anzahl der Reprisen sich zum Teil zwischen der La Jolla- und Paper Mill-Produktion unterscheidet, wird die abweichende (meist höhere) Gesamtanzahl in Klammer nachgestellt und farbig gekennzeichnet. Die farbliche Kennzeichnung in Orange entspricht dabei La Jolla (H1), die Hervorhebung in Grün Paper Mill (H2). Die beiden Nummern, die nur in der La Jolla Produktion vorkommen, sind ebenfalls orange markiert.

Akt 1

Nr.	Titel	Kategorie	Figuren	Wiederholung		Anmerkungen
				Repr.	instr.	
1	Olim / The Bells of Notre Dame [Olim / Der Klang von Notre Dame]	Opening Number Establishing production number	Chor, Ensemble, Frollo, Jehan, Florika, Pater Dupin, Quasimodo	4	2	Zwei separate Nummern auf dem Soundtrack; The Bells of Notre Dame im Stück von Dialog unterbrochen
2	Sanctuary [Zuflucht]	Establishing number	Frollo, Quasimodo	3 (4)	3	
3	Out There [Draußen]	I Want-Song	Quasimodo	1	5	
4	Topsy Turvy (Part 1) [Drunter Drüber (Part 1)]	Establishing production number Rhythm tune	Clopin, Quasimodo, Ensemble, Chor	2	1	
5	Rest and Recreation [Spaß und Freude]	I Am-Song	Phoebus, (Ensemble), Frollo	1 (2)	1	
6	Topsy Turvy II [Drunter Drüber II]	Interlude	Ensemble, Clopin			Auf dem Soundtrack eine Nummer
7	Rhythm of the Tambourine [Rhythmus meines Tamburins]	Rhythm tune I Am-Song	Esmeralda, Frollo, Phoebus, Quasimodo, Clopin		2	
8	Topsy Turvy (Part 2) [Drunter Drüber (Part 2)]	Novelty number Rhythm tune	Clopin, Ensemble			
9	Sanctuary (Interlude) [n/a]	Comment Song	Frollo			Nach La Jolla gestrichen
10	Sanctuary (Repr.)* [Zuflucht (Repr.)]	Reprise	Frollo, Quasimodo			Auf dem Soundtrack eine einzelne Nummer mit dem Titel Into Notre Dame
11	The Bells of Notre Dame (Repr.)* [Der Klang von Notre Dame (Repr.)]	Reprise	Ensemble, Esmeralda			
12	Salve Regina* / God Help the Outcasts [Hilf den Verstoß'nen]	I Want-Song Ballade	Esmeralda, Ensemble, Chor	(1)		Salve Regina nicht auf dem Soundtrack enthalten
13	In My Life [n/a]	I Want-Song Liebesduett	Esmeralda, Phoebus	(1)		Nach La Jolla gestrichen
14	Mustn't Let Her Find You	Interlude	Wasserspeier			Melodie wie Out There

	[Überleitung zum Glockenturm]					
15	Top of the World [Oben fern von der Welt]	Respite song	Esmeralda, Wasserspeier, Quasimodo	1	2	
16	The Tavern Song (Thai Mol Piyas) [Tavernenlied]	Special material Novelty number	Ensemble, Esmeralda, Frollo			
17	Heaven's Light [Das Licht des Himmels]	I Want-Song	Quasimodo	1	1	
18	Hellfire [Das Feuer der Hölle]	I Want-Song Villain song	Chor, Frollo			
19	Esmeralda [Esmeralda / Finale erster Akt]	Establishing production number Climax	Chor, Ensemble, Frollo, Quasimodo, Phoebus	1	1	Im Stück von Dialog unterbrochen

Akt 2

Nr.	Titel	Kategorie	Figuren	Wiederholung		Anmerkungen
				Repr.	instr.	
1	Entr'acte / Agnus Dei	Opening Number Choral	Chor		1	Agnus Dei nicht auf dem Soundtrack enthalten
2	Flight Into Egypt [Flucht nach Ägypten]	Respite song	St. Aphrodisius, Quasimodo, Wasserspeier, Chor			
3	Notre Dame II	Reprise Comment song	Ensemble			
4	Esmeralda (Repr.)	Reprise Novelty number	Frollo, Quasimodo			
5	Sanctuary II [Zuflucht II]	Reprise	Frollo			
6	Rest and Recreation (Repr.) [Spaß und Freude (Repr.)]	Reprise I Am-Song	Phoebus			
7	Out There (Repr.) [Draußen (Repr.)]	Reprise Novelty interlude	Quasimodo			
8	The Court of Miracles [Der Wunderhof]	I Am-Song	Clopin, Ensemble			verlangsamt (vgl. Disneyfilm)
9	In a Place of Miracles [Ort der Wunder]	I Want-Song	Phoebus, Esmeralda, Quasimodo, Clopin, Ensemble, Chor			
10	The Bells of Notre Dame (Repr. II)*	Reprise Novelty interlude	Ensemble, Chor			Auf dem Soundtrack unter dem Titel Justice in Paris

	[Der Klang von Notre Dame (Repr. II)]					
11	The Assault / Sanctuary (Repr. II) [Der Übergriff]	Reprise Novelty number	Frollo			Melodie wie Sanctuary
12	Someday [Einmal]	I Want-Song Ballade	Esmeralda, Phoebus	2	3	
13	While the City Slumbered [Die Stadt lag in tiefem Schlaf]	Comment interlude	Ensemble			Melodie wie Out There
14	Made of Stone [Aus Stein]	Special material	Quasimodo, Wasserspeier		1	
15	Iudex Crederis*	Choral Novelty number	Chor			Auf dem Soundtrack als eine lange Nummer mit dem Titel Finale
16	Kyrie Eleison*	Choral Novelty number	Chor, Ensemble		2	
17	Someday (Phoebus Repr.)* [Einmal (Phoebus Repr.)]	Reprise I Want-Song	Phoebus, Ensemble			
18	Top of the World (Repr.)* [Fern von der Welt (Repr.)]	Reprise Ballade	Esmeralda			
19	Esmeralda (Frollo Repr.)*	Reprise	Frollo			
20	Finale Ultimo / Someday (Final Repr.)* [Finale Ultimo / Einmal (Finale Reprise)]	Reprise Finale	Ensemble, Chor			
21	The Bells of Notre Dame (Final Repr.)* [Der Klang von Notre Dame (Finale Reprise)]	Reprise Comment song	Ensemble			
gesamt				H1 19 H2 17	25	

Anhang 2: Sequenzprotokolle

Die untersuchten Aufnahmen werden in den folgenden Tabellen in Anlehnung an Faulstich (2013) in Sequenzen (S) aufgeteilt und narrative Phasen visuell gekennzeichnet.

Markante Ortswechsel in der Narration werden unterstrichen, die Platzierung der Lieder in ihrem Handlungskontext fett markiert. Auffällige Instrumentalisierung (insbesondere *underscoring* und *segues*) werden kursiv gesetzt. Titel, die fett und kursiv gesetzt sind, sind funktional *segues* bzw. *interludes* (vgl. Frankel 1977), haben aber gesungenen Text.

Anmerkungen zu narrativen (Inszenierungs-)Auffälligkeiten, insbesondere visueller und auditiver Natur, werden violett gekennzeichnet und in geschwungene Klammern gesetzt. Unterschiede zwischen den betrachteten Aufnahmen wurden ebenfalls farblich gekennzeichnet; orange wird für Handlungsereignisse bzw. narrative Auffälligkeiten verwendet, die nur in der chronologisch früheren Version aufscheinen; grün für jene, die nur in der chronologisch späteren Version vorkommen. Insbesondere bei der Analyse von H1 und H2 ist dies auffällig oft vorgekommen.

Explizit als beteiligte Figuren erwähnt werden nur jene Charaktere, die diegetisch aufscheinen und Dialogs- oder Gesangsparts haben oder aber narrativ relevante Handlungen durchführen. Dabei werden auch Nebencharaktere genauer in ihren Rollen unterschieden als in der Songliste, wo sie als Ensemble zusammengefasst wurden. Die Zeitstempel beziehen sich auf die jeweils untersuchte Version.

Disneyfilm

S	Setting und Handlungsereignisse	Beteiligte Figuren	Zeitstempel
1	Rahmenhandlung: <u>Platz vor Notre-Dame</u> - The Bells of Notre Dame ⁸⁷ - {Glockengeläute vor schwarzem Bildschirm und bunter Einblendung des Studios, während ein Chor vokalisiert. Dann ist die Kathedrale von Notre-Dame durch die Wolken zu sehen, es folgt ein Zoom durch die Straßen von Paris} - Clopin {in seinem bunten Planwagen vor der Kathedrale} erzählt einigen Kindern eine Geschichte {mit einer Handpuppe als Requisite} (Flashbackszene) - Richter Frollo lässt einige Roma am Seineufer verhaften; eine Frau mit Bündel in der Hand flieht, als die Wachen ihr dieses abnehmen sollen	Clopin, Roma, Fährmann, Wächter, Frollo, Erzdiakon	00:00:32 - 00:06:11

⁸⁷ Um Platz zu sparen, wird dieser Titel, wenn er als *underscoring* oder *segue* verwendet wird, ab hier als TBoND abgekürzt.

	- {Die Szene ist dunkel, es schneit; Blitz bei „take it from her“, kurzer Schnitt zu Clopin als Teil der Szene, der weiter erzählt} - Frollo verfolgt die Frau zu den <u>Stufen der Kathedrale</u>, wo sie nach Asyl ruft; er entreißt ihr das Bündel und stößt sie fort, sie schlägt sich den Kopf - Der Erzdiakon hält Frollo davon ab, das im Bündel eingewickelte, „missgestaltete“ Baby in einen Brunnen zu werfen - {Zoom auf den Brunnen, Crescendo des Chors; Überblende Erzdiakon/Clopin mit einem weiteren Blitz} - Frollo sorgt sich um sein Seelenheil {Detailaufnahmen der Statuen an der Fassade Notre-Dames, die ihn anzustarren scheinen; Froschperspektive} und stimmt zu, sich um das Kind zu kümmern, unter der Bedingung, dass es im Glockenturm aufwächst, und gibt ihm den „cruel name“ Quasimodo - {Trickblende zurück zu Clopin in einer Nahaufnahme; „who is the monster and who is the man?“ In Clopins Puppentheater wird dargestellt, wie Frollo das Baby hoch in den Glockenturm bringt, wo es ihm heranwachsend als Schatten folgt und schließlich die Glocken läutet. Überblendung zu den tatsächlichen Glocken und dem erwachsenen Quasimodo, Titeleinblendung}		
2	<u>Im Glockenturm</u> - {Quasimodo humpelt hinaus aufs Dach, wendet sein Gesicht lächelnd erstmals der Kamera zu} - Quasimodo animiert ein Vogelkücken zum Fliegen {Aufnahme des Platzes von oben; sowie der Vogel weg ist, erwachen die Wasserspeier zum Leben und plaudern fröhlich mit Quasimodo. Der setzt sich traurig an seinen Tisch mit detailgetreuen Holzschnitzereien des Platzes und der Menschen unten} - Er träumt davon, den Turm zu verlassen, um am Narrenfest teilzunehmen; seine Wasserspeierfreunde bestärken ihn, Frollos Verbot zu trotzen und hinauszuschleichen	Quasimodo, Victor, Hugo, Laverne	00:06:12 - 00:10:06
3	Frollo im Turm - {Mit Frollos Erscheinen (Bauchsicht) werden die Wasserspeier sofort zu Stein, wo sie stehen; Quasimodo sinkt ein wenig zusammen und spricht zögerlich} - Frollo bringt Quasimodo sein Essen⁸⁸ und übt mit ihm das Alphabet; als Quasimodo das Narrenfest erwähnt, wird er wütend - Frollo warnt Quasimodo vor der Außenwelt und den „dregs of humankind“ auf dem Fest; er behauptet, seine Mutter hätte ihn wegen seines Aussehens als Baby im Stich gelassen - <i>Underscoring TBoND / Stay in Here</i> - {Frollo hält sein Gesicht in Händen und bringt ihn zurück in den Turm, er erinnert ihn stetig daran, dass er entstellt ist und stellt Quasimodos Figur zurück in das Modell des Glockenturms}	Frollo, Quasimodo	00:10:07 - 00:13:10
4	Quasimodo auf den Dächern von Notre-Dame - Out There: Quasimodo schaut hinab auf die Straßen und sehnt sich danach, Paris selbst kennenzulernen - {Er stellt seine Figur zurück auf den Platz seines Modells; Aufnahme blendet auf die Kathedrale draußen und zurück; Quasimodo scheint in das Modell zu springen und schwingt mit einem Schnitt die Kathedralenfassade entlang; zahlreiche Totalen von unten, durch die die Kathedrale riesig wirkt}	Quasimodo	00:13:11 - 00:15:47

⁸⁸ In der englischen Synchronfassung „lunch“, auf Deutsch die „Vesper“, obwohl es noch länger Tag bleibt.

	- {Schwenk und Kamerafahrt durch die Straßen⁸⁹; Schnitt zurück zu Quasimodo auf dem Dach, der eine Wasserrinne hinunterrutscht und im Anschluss die Spitze der Kathedrale erklimmt; Zoom zurück, ein Vogelschwarm fliegt durch das Bild}		
5	In den <u>Straßen von Paris</u> - {Schwenk nach unten; <i>Segue instr.</i> Rest and Recreation} - Hauptmann Phoebus in Paris - {Phoebus wird von den Wachen ignoriert, als er nach dem Justizpalast sucht; fröhliche Musik, ein Mädchen läuft auf Djali zu, ihre Mutter warnt vor den „Zigeunern“} - Phoebus gibt Esmeralda ein paar Münzen für ihren Tanz {<i>sie lächelt ihm zu</i>} - Ein Pfiff warnt die Roma vor nahenden Wachen, Esmeralda versucht das verlorene Geld aufzusammeln und wird beinahe verhaftet - Phoebus hilft ihr bei der Flucht {<i>sein Pferd setzt sich auf seinen Befehl auf eine der Wachen; Esmeralda beobachtet das und kichert</i>} und lässt sich zum Justizpalast führen - {Auf dem Weg gibt Phoebus einer verumumten Gestalt die verlorenen Münzen; die verkleidete Esmeralda blickt ihm nach}	Phoebus, eine Mutter, Wachen, Esmeralda	00:15:48 - 00:18:01
6	Im <u>Justizpalast</u> - <i>Segue TBoND</i> - {Kamerafahrt durch die Straßen zum Justizpalast, Überblende zu einer Tür, die in den rötlich beleuchteten Kerker geöffnet wird} - <u>Kerker</u>: Frollo überwacht die Folter des letzten Gardeoffiziers - {Harter Schnitt zum Außenbereich des Justizpalastes} - Gespräch Frollo/Phoebus: Frollo beschwert sich über die Roma und erzählt von seiner jahrelangen Suche nach dem Hof der Wunder - {Erneut sieht man Esmeralda in den Straßen tanzen; Frollo vergleicht die Roma in ihrem Versteck mit Ameisen, die er mit einem Stein zerquetscht; Phoebus reagiert trocken} - {Jubel und underscoring, Zoom auf Notre-Dame im Hintergrund}	Frollo, Wache, Phoebus	00:18:02 - 00:20:00
7	Das Narrenfest: auf dem <u>Platz vor Notre-Dame</u> - Topsy Turvy - {Blick über Quasimodos Schulter, der heimlich die Fassade der Kathedrale hinunterklettert und versehentlich mitten in der Menge landet; der Platz ist bunt dekoriert, Clopin leitet die Parade, Konfetti fällt} - Im Chaos auf dem Platz taumelt Quasimodo versehentlich in Esmeraldas Zelt, sie lobt seine Maske - {Djali reagiert irritiert auf Quasimodos Anblick; der ist sichtlich hingerissen von Esmeralda} - Phoebus verteilt die anderen Wachen, Frollo ist nicht beeindruckt von dem bunten Treiben - {Clopin taucht direkt neben Frollo auf und scheint ihn absichtlich ärgern zu wollen; er wirft eine Rauchbombe und Esmeralda taucht auf der Bühne auf}	Pariser Stadtleute, Clopin, Esmeralda, Quasimodo, Frollo, Phoebus	00:20:01 - 00:22:18
8	Esmeraldas Tanz (<i>instr.</i>) - Spöttisch gegenüber Frollo, sie hängt ein violettes Tuch um seinen Hals - {Sie zwinkert Quasimodo zu, die Menge ist begeistert, Geld regnet auf die Bühne; auch Phoebus wirft erneut eine Münze}	Esmeralda, Frollo, Phoebus	00:22:19 - 00:22:52

⁸⁹ In dieser Szene sind einen kurzen Moment lang Belle aus *Beauty and the Beast* (1991) und der Teppich aus *Aladdin* (1992) als Easter Eggs zu erkennen.

9	Die Wahl des Narrenkönigs - Topsy Turvy (cont.) - {Freiwillige klettern auf die Bühne} - Esmeralda zieht Quasimodo auf die Bühne - {Vor ihm scheiden alle in der Reihe aus, Djali wirft sie alle mit den Hörnern hinunter} - Die Menschen {inklusive Esmeralda} reagieren schockiert, als sein Gesicht keine Maske ist - {Esmeralda verschwindet aus der restlichen Szene} - Clopin krönt Quasimodo zum Narrenkönig und er wird als Held gefeiert {Quasimodo verdrückt eine Freudenträne, die Wasserspeier jubeln auf dem Dach}; Frollo ist sichtlich wütend	Clopin, (Hugo ⁹⁰), Pariser Stadtleute, Esmeralda, Quasimodo	00:22:53 - 00:25:10
10	Die Stimmung eskaliert - Wachen werfen Tomaten nach Quasimodo, die Menge schnappt erst nach Luft, beginnt dann aber zu lachen und schließt sich an - Quasimodo wird gefesselt und gequält, er wehrt sich mit animalischen Schreien umsonst und ruft nach Frollo {der den Blick von ihm abwendet; der Hintergrund ist verschwommen gelblich verfärbt} - {Esmeralda kommt umgezogen aus ihrem Zelt und begreift die Situation} - Frollo verbietet Phoebus einzuschreiten	Wachen, Pariser Stadtleute, Quasimodo, Phoebus, Frollo	00:25:11 - 00:26:19
11	Esmeralda rettet Quasimodo - {Froschperspektive auf Esmeralda, die Farben haben sich normalisiert, der Himmel hinter ihr ist hell} - Sie entschuldigt sich bei ihm und stellt sich Frollo offen entgegen, indem sie Quasimodo losschneidet (<i>instr. Someday</i>) - {Notre-Dame im Hintergrund von Esmeralda und Quasimodo deutlich präsent} - Auf Frollos Befehl wird Esmeralda von Wachen umstellt; sie niest in ein Taschentuch und verschwindet mit Djali in rotem Rauch - Sie entkommt den Wachen mit der Hilfe der Menge (<i>instr. Topsy Turvy, fröhliche instr. Musik wie während Esmeraldas Tanz in S5</i>) - {Längere, humorvolle Verfolgungsjagd über den Platz, Esmeralda verneigt sich spielerisch vor der Menge; Phoebus ist selbst nicht an der versuchten Festnahme beteiligt und schwer beeindruckt von Esmeralda. Sie wickelt sich in ein Tuch und verschwindet vor aller Augen, was Frollo an Hexerei denken lässt. Der Himmel verdunkelt sich augenblicklich}	Esmeralda, Frollo, Wachen, Pariser Stadtleute, alter Gefangener	00:26:20 - 00:28:58
12	Das Ende vom Fest - {Regen fällt; Frollo sagt kein Wort, sieht Quasimodo nur strafend an (Froschperspektive)} - Quasimodo fleht Frollo um Vergebung an und kehrt einsam und beschämt in die Kathedrale zurück; die Menge weicht vor ihm zurück (<i>instr. Out There</i>), während die Wachen ihre Suche nach Esmeralda beginnen - {Quasimodo schließt die Tür der Kathedrale}	Quasimodo, Frollo, Pariser Stadtleute	00:28:59 - 00:30:10
13	Esmeralda in Notre-Dame - {Esmeralda tarnt sich erneut als vermummte Gestalt und betritt die Kathedrale. Leise Kirchengesänge im Hintergrund, kein Mensch ist zu sehen; durch die Stille und Weitaufnahme wirkt Notre-Dame riesig} - Phoebus folgt Esmeralda in die Kathedrale {sie zieht sein Schwert, bevor er sie überraschen kann} und die beiden haben ei-	Esmeralda, Phoebus, Frollo, Erzdiakon	00:30:11 - 00:33:24

⁹⁰ Wie in zahlreichen anderen Szenen erfolgt auch hier ein kurzer Schnitt zu den Wasserspeiern; auf die Zeile „make a face as gruesome as a gargoyle’s wing“ reagiert Hugo mit einem kurzen „Hey!“. Diese kurzen Reaction Shots sollen den Film etwas humorvoller machen (vgl. auch Rebello 1996: 133)

	nen Schlagabtausch; er sagt, dass er sie in der Kirche ohnehin nicht festnehmen kann und nur ihren Namen wissen will - {Djali zeigt sich unbeeindruckt; im Lauf der Szene kommen Phoebus und Esmeralda einander langsam näher, fast symmetrische Aufnahme vor dem Fenster} - Frollo unterbricht die beiden und will Esmeralda erneut verhaften lassen; Phoebus behauptet, sie hätte sich auf das Asylrecht berufen - Der Erzdiakon schickt Frollo fort {dieser versteckt sich unmerkelt hinter einer Säule und dreht Esmeraldas Hand hinter ihren Rücken} - Frollo droht Esmeralda und riecht an ihrem Haar {Sie macht sich los; „I know what you were imagining“} - {Vogelperspektive, Frollos Stimme und Schritte hallen; vor der Kathedrale verteilen sich die Wachen}		
14	- Der Erzdiakon warnt Esmeralda, nicht überstürzt zu handeln, und schlägt indirekt vor, Gott um Hilfe zu bitten - God Help the Outcasts: Esmeralda beobachtet betende Menschen in der Kathedrale und wünscht sich Gerechtigkeit für ihr Volk - {Nahaufnahme von Maria mit Kind; Schnitt zu Quasimodo im Glockenturm. Esmeralda geht langsam und nachdenklich durch die Kathedrale, in die entgegengesetzte Richtung wie alle anderen Menschen, die für sich selbst beten; sie gleiten als Schatten über ihr Gesicht. Wiederholte Reaction Shots von Quasimodo, der Esmeralda zu hören scheint und näher kommt. Überblende, Vogelperspektive auf die Betenden, Froschperspektive auf die Buntglasfenster, Normalsicht und Nahaufnahme von Esmeralda. „I thought we all were the children of god“ - Weitaufnahme mit Buntglasfenster, dann Vogelperspektive mit Fenstermuster}	Erzdiakon, Esmeralda, Betende	00:33:25-00:37:00
15	Esmeralda folgt Quasimodo in den <u>Glockenturm</u> - {Er wird von einem Mann im Kirchenschiff entdeckt und läuft davon; warme Farben im Glockenturm im Kontrast zur kühlen Kathedrale} - Die Wasserspeier beglückwünschen Quasimodo („you mustn’t run too fast, or she’ll get away“) - Esmeralda bewundert Quasimodos Holzfiguren und meint, wenn sie so etwas könnte, würde sie nicht auf der Straße tanzen - Er stellt ihr die Glocken mit Namen vor (<i>instr. God Help the Outcasts</i>) - {Zahlreiche Totalen} - Auf dem <u>Dach</u> bewundern sie die Aussicht bei Sonnenuntergang (<i>instr. Out There</i>) - Quasimodo meint, sie sei gar nicht „like other gypsies“; Esmeralda {liest in seiner Hand und} sagt Quasimodo, dass er kein Monster ist und dass Frollo vielleicht Unrecht über sie beide hat	Ein Mann, Quasimodo, Esmeralda, Wasserspeier	00:37:01 - 00:40:40
16	Flucht aus der Kathedrale - Quasimodo klettert mit Esmeralda und Djali die <u>Fassade</u> hinunter - {Sie baumeln an einem Wasserspeier - „Now I’m afraid“. Der Abstieg ist extrem waghalsig, dramatische Musik und Perspektiven, sie rutschen auf einer Dachschindel ein gutes Stück abwärts. Der Lärm, als diese auf den Boden kracht, lenkt die Wachen ab und die beiden verstecken sich kurz bei einer Statue} - Als Quasimodo nicht mit ihr kommen will, gibt Esmeralda ihm zum Abschied einen Kuss auf die Wange und schenkt ihm einen Anhänger mit einer Botschaft, wie er sie finden kann {Djali merckert warnend und sie laufen}	Esmeralda, Quasimodo, Wachen	00:40:41 - 00:42:50
17	Phoebus in der Kathedrale - Quasimodo ist sofort bereit, auf ihn loszugehen {er treibt ihn mit einer Fackel die Wendeltreppe hinunter}	Phoebus, Quasimodo	00:42:51 - 00:43:40

	- Phoebus bittet Quasimodo, Esmeralda seine Entschuldigung auszurichten (<i>instr. Rest and Recreation</i>) und sagt, sie hätte Glück einen Freund wie ihn zu haben		
18	Quasimodo denkt im <u>Glockenturm</u> an Esmeralda - {Die Wasserspeier nennen ihn „loverboy“} - Heaven's Light - {Vogelperspektive auf die nächtliche Stadt. Quasimodo hebt seine eigene Holzfigur gegen den Himmel hoch} - Er schnitzt eine Holzfigur von Esmeralda und stellt sie neben seine in die Stadt {die Wasserspeier zeichnen Esmeralda bzw. Djali}, läutet dann die Glocken - {Kamerafahrt hoch zu den Glocken, Überblende zum Weihrauchfass des Erzdiakons in der Kathedrale}	Wasserspeier, Quasimodo	00:43:41 - 00:45:45
19	Frollos <u>Kammer</u> im Justizpalast - {Der Raum ist kahl, dunkel, das Licht bläulich abgesehen vom Kaminfeuer} - Hellfire: auch Frollo kann nicht aufhören, an Esmeralda zu denken und ringt mit sich selbst - {Esmeraldas Figur tanzt in den Flammen; er weicht davor zurück, ihr Tuch in den Händen. Ein in rote Roben gekleideter Chor erscheint ihm und verwandelt sich in Flammen, die unter Donnerschlägen in den Kamin gezogen werden. Zahlreiche Totale und Weitaufnahmen, teilweise Vogelperspektive. Eine rauchar-tige Figur Esmeraldas greift nach Frollo} - Eine Wache {nur schemenhaft in der offenen Tür zu erkennen} berichtet von Esmeraldas Entkommen; Frollo beschließt, dass sie seine Geliebte werden oder sterben soll - {Perspektive durch die Flammen, er wirft das Tuch in den Kamin und weicht zurück an die gegenüberliegende Wand. Das Licht ist tiefrot, drohende Schatten umzingeln ihn, fällt auf die Knie. Schnitt zu regulär bläulichem Licht, er fällt zu Boden}	Erzdiakon und Priester, Frollo, imaginärer Chor, Wache	00:45:46 - 00:49:20
20	Frollos Wahn - Auf dem Platz vor Notre-Dame steigt Frollo aus der Kutsche {seine Augenringe scheinen deutlich tiefer} - Montage: Immer mehr Roma in Paris werden auf der Suche nach Esmeralda verhaftet; Frollo bietet steigende Geldbeträge für ihre Ergreifung - {Dies irae; Weitaufnahme und Zoom auf eine Mühle, eine Menschenmenge beobachtet die Wachen aus der Ferne, Esmeralda unter ihnen} - Phoebus weigert sich, auf Frollos Befehl eine Mühle anzuzünden {er wirft die Fackel in ein Fass - instr. Rest and Recreation} - Frollo setzt die Mühle selbst in Brand; Phoebus rettet die Familie aus den Flammen und wird selbst von hinten niedergeschlagen und zum Tode verurteilt - Esmeralda hilft Phoebus, auf Frollos Pferd zu entkommen; er wird dabei von einem Pfeil getroffen und fällt in den Fluss - Esmeralda springt ihm nach und zieht ihn hinaus - Paris steht in Flammen {der Himmel ist nur noch roter Rauch}; Frollo schöpft einen Verdacht und blickt nach oben (<i>Kyrie Eleison</i>) - {Glockenläuten, Froschperspektive auf Notre-Dame in rotem Licht}	Phoebus, Frollo, Wachen, Roma, Pariser Stadtleute, Müller und Familie, Esmeralda	00:49:21 - 00:52:53
21	<u>Im Glockenturm</u> - Die Wasserspeier und Quasimodo sehen die Feuer und befürchten das Schlimmste - A Guy Like You: Die Wasserspeier reden Quasimodo gut zu und ermutigen ihn in seinen Gefühlen für Esmeralda	Wasserspeier, Quasimodo	00:52:54 - 00:56:42

	- {Die Szene wird immer fantastischer, der Hintergrund stilisiert; die Wasserspeier spielen Poker, setzen Quasimodo in einen Barbierstuhl (ein Handspiegel zerspringt) und vergleichen seine Form mit der eines Croissants. Das Lied wird langsamer mit einer dramatischen Klavierszene, Hugo verkleidet sich als Esmeralda, beim Finale hüpfen sie auf einem großen Tuch und die Statuen schnipsen im Takt}		
22	Esmeralda bittet Quasimodo, Phoebus zu verstecken - {Beleuchtung und Hintergrund werden mit ihrem Auftritt wieder realistisch} - Quasimodo zögert nicht und lässt sie ein - {Ein Roma hilft, Phoebus zu einem gemachten Bettlager im Glockenturm zu bringen} - Esmeralda verarztet Phoebus und die beiden küssen sich, Quasimodo sieht traurig zu {und zerreißt eine Herz-Spielkarte und stützt sich am Gerüst des Turmes} - Voice-over: Heaven's Light (Repr.)	Esmeralda, Quasimodo, Phoebus	00:56:43 - 00:58:48
23	Frollo kommt zurück - {Djali meckert warnend; Vogelperspektive auf den Platz, wo sich Frollo mit einem Korb nähert} - Esmeralda verschwindet eilig; Quasimodo versteckt Phoebus {recht ruppig} unter dem Tisch und ist sichtlich nervös - {Eine Traube fällt hinunter; Froschperspektive zeigt Blick über Quasimodos Schulter auf Phoebus unter dem Tisch und Frollo daneben; als Phoebus stöhnt, tritt Quasimodo ihn und hustet laut} - Frollo entdeckt Esmeraldas Holzfigur und zerstört Quasimodos gesamte Arbeit vor Wut - Er beschuldigt ihn für die brennende Stadt und behauptet zu wissen, wo ihr Versteck ist und es im Morgengrauen anzugreifen - {Frollo packt Quasimodo am Wams und schüttelt ihn, erinnert ihn an den angeblichen Verrat seiner Mutter. Er spießt Esmeraldas Figur mit seinem Dolch auf und setzt sie in Brand; im Weggehen grinst er böse}	Quasimodo, Esmeralda, Frollo, Phoebus	00:58:49 - 01:01:44
24	Phoebus will Esmeralda warnen - Quasimodo weigert sich erst, ihn zu begleiten, besinnt sich dann aber (<i>instr. Someday</i>) - {Er diskutiert das Ganze in einem Monolog mit den Wasserspeiern, betrachtet seine Handfläche, dann das Amulett; ein Wasserspeier reicht ihm seinen Mantel} - Er holt Phoebus am Portal der Kathedrale ein und zeigt ihm das Amulett; Quasimodo erkennt rasch, dass es eine Karte ist {Phoebus glaubt ihm erst nicht und sie streiten kurz, wollen dann aber zusammenarbeiten. Phoebus klopft Quasimodo auf die Schulter, der erwidert sie mit deutlich mehr Kraft}	Phoebus, Quasimodo, Wasserspeier	01:01:45 - 01:04:06
25	Ein Friedhof bei Nacht - {Vogelperspektive auf die Kathedrale und die Straßen von Paris, ein einzelner roter Punkt ist zu sehen. Überblende zu Quasimodos Fackel} - Sie finden das Symbol von dem Amulett auf einem Grab, das Quasimodo einfach öffnet; eine Treppe führt sie hinunter in die <u>Katakomben</u> {überall Skelette an den Wänden, der Boden steht unter Wasser}, wo sie von einigen Roma überrascht werden - {Die Roma sind als Skelette verkleidet, das Licht färbt sich grünlich-gelb} - The Court of Miracles: Phoebus und Quasimodo sollen im <u>Hof der Wunder</u> als Frollos Spione gehängt werden - {Der Hof der Wunder ist groß, warm beleuchtet, mit bunten Tüchern dekoriert; Djali holt Esmeralda; Clopin verkleidet sich während seiner Anklage als Frollo und als Henker, die Handpuppe erhebt kurz Einspruch}	Phoebus, Quasimodo, Clopin, Roma, Esmeralda	01:04:07 - 01:07:23

	- Esmeralda rettet beide in letzter Sekunde, Phoebus spricht seine Warnung aus; Esmeralda fordert alle zur Flucht auf und bedankt sich bei Phoebus, der sagt, er hätte ohne Quasimodo nicht hergefunden		
26	Frollo im Hof der Wunder - {Die Roma sind in Sekunden umstellt} - Frollos Drohung war eine Falle - Quasimodo fleht ihn an, die Roma zu verschonen, doch umsonst - {Ein stechender Blick genügt, damit Quasimodo Frollos Mantel loslässt}	Frollo, Quasimodo, Esmeralda, Wachen	01:07:24 - 01:08:26
27	Der Platz vor Notre-Dame - Esmeralda auf dem Scheiterhaufen (<i>Iudex Crederis</i>), Frollo verliert ihr Todesurteil - {Der Himmel ist orangerot vom Morgengrauen. Die versammelte Menge hält Fackeln. Die Roma und Phoebus sind in Käfigen gefangen, der Erzdiakon wird von Wachen zurückgehalten} - Frollo macht Esmeralda das Angebot, sie leben zu lassen, wenn sie seine Geliebte wird; sie spuckt ihm ins Gesicht - {Froschperspektive und Kameranähe nach oben Richtung Kathedrale} - Im Glockenturm ist Quasimodo angekettet und hoffnungslos, er weist die Wasserspeier zurück, als die ihn zu Esmeraldas Rettung anregen wollen („We just thought maybe you were made of something stronger [than just stone]“)	Frollo, Esmeralda, Quasimodo, Wasserspeier	01:08:27 - 01:10:05
28	Das Feuer wird gelegt (<i>Kyrie Eleison</i>) - {Nahaufnahme Quasimodo, von unten beleuchtet; Vogelperspektive auf den Platz} - Quasimodo schreit und sprengt seine Ketten {die Glocken läuten, die Säulen wackeln, Staub wirbelt auf - <i>Iudex Crederis</i>}, schwingt sich über die Menge auf den Platz und rettet Esmeralda - Quasimodo hebt Esmeraldas bewusstlosen Körper auf seine Schultern, schlägt die Wachen zurück {Kameranähe um Frollo in Nahaufnahme, Wechsel in Weitaufnahme, die Kamera folgt ihm, <i>Libera me, Domine</i>}, erklimmt die Fassade und ruft um Asylrecht („sanctuary!“) - Die Menge jubelt {Schwenk über Esmeraldas Körper in die Vogelperspektive} - Frollo befiehlt seinen Wachen, die Kathedrale zu stürmen	Frollo, Quasimodo, Wachen	01:10:06 - 01:11:35
29	Der Kampf um Notre-Dame - Quasimodo bringt Esmeralda in seine Kammer im Glockenturm, klettert durch die Kathedrale {man sieht den großen Kessel mit heißem Blei} und wirft Balken nach unten - Phoebus befreit sich und bringt die Menschen auf dem Platz dazu, zu helfen und die gefangenen Roma zu befreien; alles stürzt auf die Wachen zu - Quasimodo und die Wasserspeier verteidigen die Kathedrale, stoßen die Leitern der Wachen um (<i>fröhliche instr. Musik wie während Esmeraldas Tanz in S5</i>); {Callback mit Phoebus Pferd; kurze musikalisch-visuelle Referenz zu <i>Wizard of Oz</i>} brennend heißes Blei ergießt sich durch die Wasserspeier über den Platz (<i>TBoND instr.</i>) - Frollo dringt in die Kathedrale ein und stößt den Erzdiakon beiseite {schließt die Tür ab, damit der ihm nicht folgen kann}	Quasimodo, Phoebus, Frollo, Wachen, Pariser Stadtleute, Wasserspeier, alter Gefangener, Erzdiakon	01:11:36 - 01:14:40
30	In der Dachkammer - Quasimodo erzählt der bewusstlosen Esmeralda von dem erfolgreichen Kampf und versucht ihr Wasser einzuflößen (<i>instr. Some-day</i>) - Er weint über ihrem Körper, als Frollo dazukommt {rotes Licht von draußen}	Quasimodo, Frollo, Esmeralda	01:14:41 - 01:16:36

	- In letzter Sekunde sieht Quasimodo Frollos Schatten, bevor der ihn erstechen kann, und setzt sich zur Wehr {Froschperspektive erst auf Frollo, dann auf Quasimodo} - Der entwaffnete Frollo versucht auf Quasimodo einzureden; Esmeralda wacht auf		
31	Flucht vor Frollo hinaus aufs <u>Dach</u> - {Frollo verfolgt die beiden mit gezücktem Schwert; in der Totalen ist niemand zu sehen; Frollo nähert sich der Brüstung (Froschperspektive)} - Quasimodo und Esmeralda baumeln vor den Augen der Menge von der <u>Fassade</u> - {Quasimodo hangelt sich von Wasserspeier zu Wasserspeier und schafft es, Esmeralda in Sicherheit zu bringen} - Frollo offenbart die Wahrheit über Quasimodos Mutter (<i>instr. Hellfire</i>) und versucht ihn in die Tiefe zu stürzen - Quasimodo fängt Frollo, als der fällt; beide halten sich gerade so an der Fassade fest - Esmeralda packt Quasimodos Hand, während Frollo sich fängt und {hämisches Lachen} auf einen Wasserspeier klettert {sein Gesicht dämonenhaft verzerrt} - Der Wasserspeier erwacht scheinbar zum Leben, Frollo stürzt mit einem Schrei in den Tod - Quasimodo fällt ebenfalls, wird aber von Phoebus aufgefangen (<i>verlangsamt instr. Rest and Recreation</i>) - Esmeralda umarmt Quasimodo (<i>instr. Someday/Out There gehen ineinander über</i>); dieser legt ihre Hand in die von Phoebus, die beiden küssen sich erneut	Frollo, Quasimodo, Esmeralda, Phoebus	01:16:37 - 01:19:17
32	Tag auf dem <u>Platz vor Notre Dame</u> - {Die Menge jubelt, Esmeralda und Phoebus treten aus der Kathedrale heraus (<i>triumphal instr. Rest and Recreation</i>)} - Esmeralda reicht Quasimodo die Hand und führt ihn nach draußen (<i>instr. Out There</i>) - Ein kleines Mädchen kommt auf ihn zu und legt ihre Hände auf sein Gesicht, um ihn dann zu umarmen und die Stufen hinunterzuführen - Die Menge feiert Quasimodo als Helden	Esmeralda, Quasimodo, Pariser Stadtleute, ein Mädchen, Clopin	01:19:18 - 01:20:26
33	Anschluss an die Rahmenhandlung - The Bells of Notre Dame (Repr.) - Happy End - {Kamerafahrt in Vogelperspektive weg von der feierlichen Prozession, die den Platz verlässt. Ein letzter Wasserspeier-Gag. Notre-Dame verschwindet langsam hinter den Wolken}	Clopin, Wasserspeier	01:20:27 - 01:21:30
	Abspann: Someday / Out There (instr.) / God Help the Outcasts (instr.)	-	01:21:31 - 01:27:07

Glöckner

Da Clopin in dieser Version vor allem in seiner Rolle als Erzähler auftritt, wird auch in der Analyse zwischen Beteiligung seines diegetischen Charakters – Clopin – und seiner Erzählfigur – Clopin (E) – unterschieden. Der einzige Übergang von einer dieser Rollen zur anderen in derselben Sequenz ist als Anmerkung gekennzeichnet.

S	Setting und Handlungsereignisse	Beteiligte Figuren	Zeitstempel	
			G1	G2
	Rahmenhandlung / Prolog - Olim / Die Glocken Notre Dames - Clopin erzählt die Geschichte des Glöckners von Notre-Dame (Flashbackszene) - {Die Bühne ist sehr dunkel gehalten, nur die Figuren werden beleuchtet} - <u>Kai vor Notre-Dame</u> : Stadtvogt Frollo und seine Wachen verhaften eine Gruppe Roma; eine Frau bittet erst um Hilfe für ihr Baby, als er sie ihr verweigert, läuft sie weg - Sie ruft vor der Kathedrale nach Asyl, als Frollo ihr das Baby entreißt und sie wegstößt - Der Domdekan hält Frollo davon ab, das „Wechselbalg“ in einen Brunnen zu werfen und ebenso zu töten wie seine Mutter {Frollo scheint überrascht, dass die Frau tot ist} - Frollo sorgt sich um seine Seele und stimmt zu, sich um das Kind zu kümmern (und nach seiner Moral zu erziehen), wenn der Dekan niemandem erzählt, was geschehen ist, und das Kind im Glockenturm aufwachsen lässt {„Mensch oder Scheusal, wer ist jeweils wer?“ – der hintere Teil der Bühne öffnet sich und ist hellblau wie der Himmel. Frollos Silhouette überquert die Bühne, gefolgt von der gebückten Gestalt Quasimodos, der im Anschluss selbst auf die Bühne springt}	Clopin (E), Roma, Frollo, Domdekan	00:00:06 - 00:07:02	00:00:00 - 00:06:26
2	Auf dem Dach von Notre-Dame - Quasimodo läutet die Glocken und sieht unten auf dem Platz die Vorbereitungen für das Narrenfest - Seine Wasserspeierfreunde ermutigen ihn, sich in Verkleidung nach draußen zu schleichen - Frollo kommt für die gemeinsame Bibelstunde hinzu {die Wasserspeier kehren schweigend an ihre Plätze zurück}, sagt er habe ihnen Erdbeeren mitgebracht und will mit Quasimodo das lateinische Alphabet üben - Quasimodo erwähnt das Fest, was Frollo erzürnt (<i>under-scoring</i>)	Quasimodo, Wasserspeier, Frollo	00:07:03 - 00:10:35	00:06:27 - 00:10:10
3	- Zuflucht : Frollo warnt Quasimodo vor der Außenwelt und erinnert ihn, dass es ihm nur dank ihm gut im Turm geht - {Frollo tätschelt Quasimodos Kopf; als der nach seiner Hand greift, weicht er vor ihm zurück} - Frollo erzählt, dass der Dom für ihn als jungen Priester einst genauso Zuflucht war, aber dass er ihn zur „Heilung“ von Paris verlassen musste; die Wasserspeier widersprechen seinen harschen Urteilen - {Frollo geht, ohne dass Quasimodo eine Erdbeere bekommt}	Frollo, Quasimodo, Wasserspeier	00:10:36 - 00:13:30	00:10:11 - 00:13:05
4	- Draußen : kaum ist Frollo fort, sehnt sich Quasimodo offen nach der Welt, auf die er hinabsieht	Quasimodo	00:13:31 - 00:15:58	00:13:06 - 00:15:40

	- {Quasimodo sieht sich zu Beginn des Liedes um, ob Frollo noch da ist, beginnt dann langsam sich zu bewegen und zwischen den Bühnenteilen zu springen}			
5	In den <u>Straßen von Paris</u> - {Quasimodos Bühnenteil wird nach unten abgesenkt, die Stadtleute kommen von den seitlichen Bühneneingängen; die Kathedrale ist im Hintergrund als Projektion zu sehen} - Schneller, schneller - Die Leute in Paris bereiten sich auf das Narrenfest vor - {Clopin wechselt von seiner Erzählerrolle in die des „Zigeunerkönigs“; die Roma vokalisieren (<i>underscoring</i>)}	Pariser Stadtleute, Clopin (E), Roma	00:15:59 - 00:17:21	00:15:41 - 00:17:05
6	<u>Mirakelhof</u> - Tanz auf dem Seil - Clopin erklärt den Neuankömmlingen, welche Rollen sie von der Stadt zugewiesen bekommen und zeigt ihnen ein Amulett, das ihnen als Karte dienen soll - Clopin zieht Esmeralda aus der Menge, weil sie besonders hübsch ist; in der letzten Stadt, in der sie war, hat sie einen Söldner angegriffen, der einen Freund einsperren wollte - Clopin warnt sie eindringlich, sich hier nicht einzumischen; sie stimmt zu, weil sie sich ein Zuhause wünscht {<i>Esmeralda-Melodie</i>}	Clopin, Roma, Esmeralda	00:17:22 - 00:21:38	00:17:06 - 00:21:53
7	Auf dem Platz vor Notre-Dame - Schneller, schneller II - {<i>Auftritt Phoebus mit Posaune (Ein bisschen Freude-Melodie); Rüstung mit goldenem Brustteil</i>} - Hauptmann Phoebus in Paris; fragt einige Frauen, ob sie ihm die Stadt zeigen können, da er gerade erst her versetzt wurde - Ein bisschen Freude	Pariser Stadtleute, Phoebus, Frauen	00:21:39 - 00:24:13	00:21:54 - 00:24:35
8	Haltet den Dieb - Phoebus stoppt einen davonlaufenden Bettler, der ein Halsband gestohlen haben soll - Frollo stößt dazu, lobt Phoebus' Einsatz und erinnert ihn an seine Vorbildfunktion - {<i>Phoebus stößt während des Gesprächs die junge Frau, mit der er zuvor noch geflirtet hat, immer auffälliger weg</i>} - <i>Underscoring Tanz auf dem Seil / Schneller, schneller (Frollo Repr.):</i> Frollos Verachtung der Zigeuner, er erzählt von seiner vergeblichen Suche nach dem Mirakelhof - Ein bisschen Freude II / Schneller, schneller III (segue)	Pariser, Phoebus, Bettler, Frollo	00:24:14 - 00:26:45	00:24:36 - 00:27:19
9	Das Narrenfest: auf dem <u>Platz vor Notre-Dame</u> - Drunter-Drüber - {<i>Eine spektakuläre, wilde Ensemble-Tanznummer, die mit einer Stichflamme von Clopins Hut anfängt</i>} - Quasimodo ist fasziniert von dem bunten Treiben und wird in die Tanznummern involviert; Frollo und Phoebus beobachten {<i>von einem Balkon an der Bühnenseite</i>} - Clopin kündigt Esmeraldas Tanz an	Pariser Stadtleute, Clopin, Quasimodo	00:26:46 - 00:30:10	00:27:20 - 00:30:40
10	Esmeraldas Tanz (<i>instr.</i>) - Mit einem großen roten Tuch, teilweise auch mit Clopin; beide sammeln nebenbei Geld ein - Sie knickt vor Frollo und Phoebus und tanzt kurz {<i>mit aussetzender Musik</i>} vor ihnen, läuft auf dem Rückweg in Quasimodo hinein und lobt seine Maske - {<i>Esmeralda räkelt sich auf dem Boden und zieht das Tuch langsam über ihren Körper; Clopin hält die Menge von ihr fern und beendet die Aufführung, als er das Tamburin für</i>}	Esmeralda, Clopin, Frollo, Phoebus, Quasimodo	00:30:11 - 00:32:36	00:30:41 - 00:33:13

	Münzen auf den Boden wirft; Esmeralda bleibt noch einen Moment sitzen, Quasimodo reicht ihr das Tamburin}			
11	Die Wahl des Narrenpapstes - Drunter-Drüber II - Esmeralda fordert Quasimodo auf, mitzumachen und bringt ihn auf die Bühne - Quasimodo wird direkt gekrönt und gefeiert	Clopin, Pariser Stadtleute, Esmeralda, Quasimodo	00:32:37 - 00:35:02	00:33:14 - 00:35:42 2
12	Wer steckt hinter der Maske? - Die Stimmung wendet sich, sobald klar ist, dass Quasimodo keine Maske trägt {die Bühnenbeleuchtung wird schlagartig kalt und blau}; die Leute beginnen ihn zu attackieren und zu fesseln - {Quasimodo wehrt sich und zeigt seine Stärke, wird aber auf der Bühne festgebunden} - <i>Drunter Drüber underscoring / Draußen underscoring / Agnus Dei</i> - Frollo verbietet Phoebus einzuschreiten, obwohl Quasimodo nach ihm ruft - Clopin versucht Esmeralda aufzuhalten, sie setzt sich gegen ihn durch und befreit Quasimodo gegen Frollos Befehl; er befiehlt ihre Festnahme - Clopin wirft eine Rauchbombe und die beiden entkommen - <i>Agnus Dei segue</i>	Quasimodo, Clopin, Esmeralda, Pariser Stadtleute	00:35:03 - 00:37:19	00:35:43 - 00:38:01
13	Quasimodo fleht Frollo um Verzeihung an - Zuflucht (Repr.) - Frollo befreit Quasimodo von seinen restlichen Fesseln und schickt ihn in den Glockenturm zurück - {Quasimodo setzt seine Narrenkrone wieder auf und hinkt von der Bühne} - Frollo findet Esmeraldas Tuch, riecht daran und steckt es ein	Quasimodo, Frollo	00:37:20 - 00:38:51	00:38:02 - 00:39:35
14	Esmeralda in <u>Notre-Dame</u> - Notre Dame II / Agnus Dei II - {Das Innere Notre-Dames wird allmählich erleuchtet; hinten ein rundes Buntglasfenster, zu den Seiten Teelichter und mächtige Säulen} - Phoebus überrascht Esmeralda; als sie ihm ausweicht, verletzt er sie am Arm - Ich will gut sein - Frollo unterbricht die beiden, Phoebus geht ohne Widerspruch	Clopin (E), Esmeralda, Phoebus, Frollo	00:38:52 - 00:41:46	00:39:36 - 00:42:33
15	- Frollo bezichtigt Esmeralda der Hexerei und nennt ihren Tanz eine Gefahr; sie entgegnet, dass sie nur tanzt, um nicht zu verhungern, und dass sie mit Zauberkünsten den anderen Roma helfen würde - {Frollo hält Esmeralda am Mantel fest und lässt erst los, als der Domdekan dazukommt} - Der Domdekan unterbricht die beiden, gewährt Esmeralda Asyl und wirft Frollo hinaus - Der Domdekan warnt Esmeralda und lädt sie zur Abendmesse ein (<i>Ave Maria segue</i>)	Frollo, Esmeralda, Domdekan	00:41:47 - 00:43:58	00:42:34 - 00:44:29
16	Hilf den Verstoß'nen: Esmeralda betet zu Maria für die Verstoßenen - {Quasimodo (auf einem Balkon) hört sie und stimmt mit ein; nur er und die kniende Esmeralda sind im Scheinwerferlicht} - Sie entdeckt ihn und bittet um Entschuldigung; er läuft davon - <i>Hilf den Verstoß'nen segue / Ein bisschen Freude segue</i>	Esmeralda, Quasimodo, Betende	00:43:59 - 00:47:29	00:44:30 - 00:48:11

17	<u>Vor der Kathedrale</u> - Frollo befiehlt Phoebus, Notre-Dame umstellen zu lassen - Phoebus sieht, dass Frollo Esmeraldas Tuch bei sich trägt, und reagiert belustigt - <i>Schneller, schneller segue</i>	Phoebus, Frollo	00:47:30 - 00:48:43	00:48:12 - 00:49:23
18	<u>Auf dem Dach</u> - Esmeralda bewundert die Aussicht, „muss verdammt kalt sein im Winter“ - Die Wasserspeier reden Quasimodo gut zu - Hoch über der Welt - {Quasimodo weicht vor Esmeralda zurück, aber auch vor den Wasserspeiern, die auf ihn einreden/einsingen; er braucht mehrere Anläufe, sie tatsächlich anzureden}	Esmeralda, Quasimodo, Wasserspeier	00:48:44 - 00:53:54	00:49:24 - 00:54:19
19	- Quasimodo läutet die Glocken und stellt sie Esmeralda mit Namen vor - Er bietet Esmeralda an, ihr nach draußen zu helfen; weil er nicht mitkommen will, schenkt sie ihm ihr Amulett, sagt ihm den Merkspruch und küsst ihn auf die Wange (<i>Hilf den Verstoß'nen segue</i>)	Quasimodo, Esmeralda	00:53:55 - 00:55:55	00:54:20 - 00:56:27
20	- Clopin erzählt von Esmeraldas Flucht durch die unterirdischen Gewölbe der Kathedrale zum <u>Kai</u> {Beleuchtung grünlich} - Quasimodo kehrt zurück in den <u>Glockenturm</u>: Das Licht des Himmels	Clopin (E), Quasimodo	00:55:56 - 00:58:07	00:56:28 - 00:58:30
21	<u>In der Kathedrale an einem Seitenaltar</u> - {Frollo folgt einer Prozession weiß vermummter Betender auf die Bühne} - Das Feuer der Hölle: Frollo ringt wegen Esmeralda mit sich selbst und halluziniert sie - {Mit dem ersten Refrain verfärbt sich die Hintergrundbeleuchtung rot; „dass Satan stärker ist als jeder Mensch der Welt“ – Frollo zieht Esmeraldas Tuch hervor und eine maskentragende Esmeralda schwebt auf die Bühne und tanzt vor ihm} - Er beschließt, sie zu töten, wenn sie nicht seine Geliebte wird {er scheint die tanzende Erscheinung Esmeraldas mit ihrem Tuch zu kontrollieren; bei „oder brenn“ wird sie nach oben fortgezogen}	Betende, Frollo	00:58:08 - 01:01:29	00:58:34 - 01:01:56
22	<u>Am Seineufer</u> - Esmeralda wird zu Phoebus gebracht; anstatt sie verhaften zu lassen, schickt er die anderen Söldner fort - Die beiden haben einen Schlagabtausch - {Esmeralda appelliert an Phoebus' Güte} - Phoebus gibt ihr die Chance zur Flucht	Söldner, Phoebus, Esmeralda	01:01:30 - 01:04:49	01:01:57 - 01:05:07
23	Frollo sucht Esmeralda vergebens in der <u>Kathedrale (Notre Dame III)</u> - Als er Quasimodo deswegen zur Rede stellt, lügt der ihn das erste Mal an⁹¹; Notre Dame III (cont.) - Dies irae segue - Frollo schickt Phoebus und seine Männer auf die Suche nach Esmeralda; sie sollen jeden verhaften, der versucht, ihr zu helfen - Notre Dame III (cont.) segue	Clopin (E), Frollo, Quasimodo, Phoebus	01:04:50 - 01:07:07	01:05:08 - 01:07:38

⁹¹ In G2 singt Clopin hier den falschen Text, statt „Zitternd las der Glöckner, was in Frollos Augen stand, / als er sich zur allerersten Lüge überwand“ heißt der zweite Teil da „während er in seinem Herzen ihre Worte fand“, eine Zeile, die zu Phoebus' Befehlsverweigerung in S25 gehört.

24	Die Suche nach Esmeralda - {Einer der Söldner bietet steigende Mengen Gold für Hinweise zu Esmeraldas Aufenthalt; im Hintergrund erneut die Projektion Notre-Dames in der Ferne} - Frollo folgt einem Hinweis zu einer <u>Mühle</u>; als der Müller nicht kooperiert, soll Phoebus das Haus anzünden	Clopin (E), Söldner, Frollo, Müller, Phoebus	01:07:08 - 01:08:53	01:07:39 - 01:09:36
25	- Esmeralda - {Beginn des Liedes mit Ich will gut sein (Repr.); mit dem letzten Wort wirft Phoebus die brennende Fackel in ein Fass} - Phoebus verweigert den Befehl und ein Kampf bricht aus {von Clopin (E) kommentiert}; Esmeralda hilft Phoebus zu flüchten - Quasimodo beobachtet die Feuer von seinem Turm aus - Phoebus wird von einem Pfeil getroffen und fällt in den Fluss, gefolgt von Esmeralda - {Die rötliche Projektion einer Brücke verwandelt sich durch Lichtprojektionen in tiefblaues Wasser; Esmeralda rutscht eine Rampe hinunter, während der Vorhang sich senkt} {Ende Akt 1}	Clopin (E), Phoebus, Esmeralda, Frollo, Wachen, Pariser Stadtleute, Quasimodo	01:08:54 - 01:12:33	01:09:37 - 01:13:04
26	Entr'acte: <i>Esmeralda / TBoND underscoring</i> - {Ein riesiges Glasfenster am vorderen Bühnenrand, hinter dem Fackeln zu erkennen sind; Clopin (E) tritt daraus hervor} - Trommeln in der Stadt: Frollos Soldaten durchsuchen weiterhin die <u>Straßen von Paris</u> nach Esmeralda und verhaften die Roma {schemenhaft ist vor rotem Hintergrund zu erkennen, wie Gestalten über die Bühne getrieben werden} - Am <u>Seineufer</u> {auf einer Plattform} gelingt es Esmeralda, Phoebus aufzuwecken; sie will ihn in Notre-Dame verstecken	Pariser Stadtleute, Clopin (E), Esmeralda, Phoebus	01:12:48 - 01:15:40	01:13:08 - 01:15:34
27	Auf dem <u>Dach</u> - {Trommeln in der Stadt segue geht in Draußen (instr.) über; der Himmel im Hintergrund ist weiterhin tiefrot} - Quasimodo und die Wasserspeier sorgen sich wegen der Feuer um Esmeralda - Ein Mann wie du: Die Wasserspeier versuchen Quasimodo aufzuheitern - {Sie ziehen ihn über die Bühne und animieren ihn zum Tanz; Quasimodo ist zu Beginn skeptisch, lässt sich aber mitreißen}	Quasimodo, Wasserspeier	01:15:41 - 01:19:30	01:15:35 - 01:19:21
28	Phoebus in Notre-Dame - {Mit dem Auftritt des Domdekans gehen die Wasserspeier eilig zurück auf ihre Plätze} - Der Domdekan bittet Quasimodo, Phoebus zu verstecken; der will erst nicht {und reagiert aggressiv auf „Frollos Söldner“}, Phoebus sagt ihm, dass es Esmeraldas Idee war - Als Frollo kommt, versteckt Quasimodo Phoebus in letzter Sekunde {und wirft ihn förmlich von der Plattform; die Wasserspeier versuchen Quasimodo in seiner Nervosität bei seinen Antworten zu helfen} - Fortsetzung der Bibelstunde; Frollo fragt erneut nach Esmeraldas Flucht und zwingt ihn bei Gott zu schwören, worauf er es zugibt - Frollo behauptet, Esmeraldas Versteck zu kennen und im Morgengrauen anzugreifen - Esmeralda (Repr.)	Domdekan, Quasimodo, Phoebus, Frollo, Wasserspeier	01:19:31 - 01:24:23	01:19:22 - 01:24:48

	- {Nach der Zeile „du kommst mir manchmal vor wie ein Sohn“ hält Frollo Quasimodo seine Bibel wieder hin; der nimmt sie, ohne sich aufzurichten} - Bevor Frollo geht, warnt er Quasimodo erneut nicht wieder rauszugehen			
29	- Phoebus will Esmeralda warnen; als er Quasimodo nicht sofort glaubt, dass ihr Amulett eine Karte ist, hält der ihn über die Brüstung und zieht ihn erst auf Warnung der Wasserspeier zurück {sehr widerwillig} - Weil du liebst: Phoebus überzeugt Quasimodo, mit ihm zu kommen	Phoebus, Quasimodo, Wasserspeier	01:24:24 - 01:27:27	01:24:49 - 01:28:00
30	In der <u>Stadt</u> - Trommeln in der Stadt II segue - Phoebus und Quasimodo verstecken sich vor den Wachen und zanken weiter, wen Esmeralda mag - <i>Draußen underscoring</i> / Weil du liebst (cont.)	Wachen, Phoebus, Quasimodo	01:27:28 - 01:30:13	01:28:01 - 01:30:52
31	Quasimodo und Phoebus finden den <u>Mirakelhof</u> - Tanz der Zigeuner (instr.) - Die Roma tanzen, Esmeralda macht nicht mit, obwohl Clopin sie auffordert - {Eine schneller werdende Tanznummer, die Quasimodo und Phoebus vom oberen Bühnenbereich aus beobachten}	Clopin, Roma, Esmeralda	01:30:14 - 01:32:47	01:30:53 - 01:33:21
32	- Die Roma erwischen Phoebus und Quasimodo, Esmeralda erklärt sie sofort zu Freunden - Nach Phoebus' Warnung schickt Clopin die anderen Roma fort und verlangt von Esmeralda, dass sie Paris verlässt, weil es wegen ihr in der Stadt zu gefährlich wird für die anderen Roma - Phoebus will mit ihr gehen, sie lehnt erst ab, genauso wie Quasimodos Angebot, sie könne im Glockenturm bleiben - {Phoebus überquert die Bühne, um Esmeralda zu umarmen} - Weil du liebst (Repr.) - Phoebus und Esmeralda küssen sich, Quasimodo sieht traurig zu {Integration von Das Licht des Himmels (Repr.)}	Roma, Quasimodo, Phoebus, Esmeralda, Clopin	01:32:48 - 01:37:03	01:33:22 - 01:37:40
33	Frollo unterbricht die Szene - Esmeralda und Phoebus werden verhaftet, Quasimodo zurück zum Glockenturm gebracht - Das Feuer der Hölle (Repr.) - <i>Notre Dame IV segue</i> {Clopin am oberen Rand der Bühne}	Frollo, Esmeralda, Phoebus, Wachen, Quasimodo, Clopin (E)	01:37:04 - 01:38:46	01:37:41 - 01:39:18
34	Frollo besucht Esmeralda im <u>Kerker</u> - {Esmeraldas Hände sind hinter ihrem Rücken gefesselt, ihre Augen sind verbunden} - Er macht ihr sein Angebot, sie leben zu lassen, wenn sie seine Geliebte wird, und bietet an, dafür auch Phoebus' Leben zu verschonen - Zuflucht (Repr. II) - {Frollo kniet vor Esmeralda und löst ihre Augenbinde, sie weicht vor ihm zurück, soweit sie kann; mit Szenenende versinkt ihr Bühnenteil im Boden}	Frollo, Esmeralda	01:38:47 - 01:41:07	01:39:19 - 01:41:18
35	Auf dem <u>Dach des Glockenturms</u> - Die Wasserspeier wollen Quasimodo dazu bewegen, Esmeralda zu retten, der weist sie ab - Wie aus Stein - {Der angekettete Quasimodo fährt die Wasserspeier an und sinkt dann auf die Knie; die Wasserspeier gehen zu-	Wasserspeier, Quasimodo	01:41:08 - 01:45:32	01:41:19 - 01:46:06

	rück auf ihre Plätze und erstarren dort, ihre Bühnenteile fahren fort} - {Quasimodos letzte Note ist hoch und leise, er richtet sich auf}			
36	Phoebus wird in Esmeraldas Zelle im <u>Kerker</u> gebracht - {Die Wachen lachen hämisch und lassen die beiden alleine} - Sie erzählt von Frollos Angebot; er will nur, dass sie sich selbst rettet - Einmal: Esmeralda hofft auf eine bessere Zukunft, auch wenn sie nicht glaubt, diese selbst zu erleben - {Phoebus und Esmeralda sitzen an entgegengesetzten Seiten der Zelle, während sie singen; nach dem halben Lied werden sie von den Wachen abgeholt und auf den Platz geführt, wo das Ensemble miteinstimmt}	Wache, Phoebus, Esmeralda, Söldner, Pariser Stadtleute	01:45:33 - 01:51:09	01:46:07 - 01:51:30
37	Auf dem <u>Platz vor Notre-Dame</u> ist der Scheiterhaufen errichtet worden; Esmeralda ist darauf angebunden - Iudex crederis - Frollo verliest das Todesurteil; der Domdekan versucht ihn davon abzubringen - Frollo tut, als würde er ihr eine Chance geben, Reue zu zeigen; sie fragt, wie sie sich für etwas entschuldigen soll, das sie nicht getan hat - Frollo wiederholt sein Angebot; Esmeralda spuckt ihm ins Gesicht - Kyrie Eleison - Das Feuer wird gelegt, Phoebus wehrt sich umsonst {rotes Licht und Rauch, das Ensemble umkreist den Scheiterhaufen} - Quasimodo schwingt laut Esmeraldas Namen rufend auf den Platz und befreit sie; Phoebus kämpft gegen die Wachen - Quasimodo hält Esmeraldas Körper hoch und ruft nach Zuflucht - {Die Bühne arrangiert sich um, sobald Esmeralda befreit ist, und nimmt langsam die Form eines großen Kreuzes an, an dessen Spitze Quasimodo mit Esmeralda vor einem blanken Hintergrund steht; dann verdunkelt sich die Bühne und die Projektion der Kathedraletore ist wieder zu sehen}	Esmeralda, Pariser Stadtleute, Frollo, Domdekan, Phoebus, Quasimodo, Wachen	01:51:10 - 01:54:07	01:51:31 - 01:54:39
38	Der Kampf um Notre-Dame - Frollo befiehlt den Wachen, das Tor zur Kathedrale aufzubrechen; der Domdekan erinnert ihn an das Asylrecht, Frollo weigert sich, dieses zu akzeptieren - Einmal (Phoebus Repr.) - Phoebus fordert die Menge auf, sich zu wehren - Quasimodo und die Wasserspeier stürzen die Leitern der Wachen und gießen heißes Blei herab {Wie aus Stein-Melodie; von ihrer Position links oben an der Bühne wird roter Rauch nach unten geblasen, der allmählich ergraut. Die Bühne bleibt leer zurück}	Frollo, Domdekan, Wachen, Phoebus, Pariser Stadtleute, Quasimodo, Wasserspeier	01:54:08 - 01:55:45	01:54:40 - 01:56:14
39	Auf dem <u>Dach des Glockenturms</u> - {Quasimodo kommt glücklich zu Esmeralda, die in den Armen eines Wasserspeiers liegt} - Hoch über der Welt (Finale Repr.) - „Schön ist nicht, was die Welt dafür hält / du stehst hoch über der Welt“; Esmeralda sagt Quasimodo, dass er ein guter Freund ist, und stirbt	Quasimodo, Esmeralda, Wasserspeier	01:55:46 - 01:59:05	01:56:15 - 01:59:29

	- Frollo kommt dazu, fragt {fordernd}, ob sie tot ist und meint, er habe nur seine Pflicht getan - Esmeralda (Finale Repr.) / Zuflucht (Finale Repr.) - {Frollo trägt erstmals weder Hut noch Kappe} - Quasimodo greift Frollo an, der zieht einen Dolch; die beiden kämpfen, bis Frollo über dem Abgrund hängt - Auf Zuspruch der Wasserspeier stürzt Quasimodo ihn in die Tiefe {Lichteffekte zeigen den Fall}			
40	- Quasimodo ist vollkommen unter Schock - Draußen (Finale Repr.) - Die Wasserspeier legen Esmeraldas Körper in Quasimodos Arme und er geht mit ihr nach draußen - {Er verabschiedet sich von den Wasserspeiern, der Hintergrund wird erneut himmelblau} - Phoebus kommt ihm entgegen und geht ihnen nach in die Menge auf dem <u>Platz</u> - Einmal (Finale Repr.) - {Erneut formen die Bühnenteile ein Kreuz, diesmal steht auch das Ensemble darauf, Clopin und Phoebus links und rechts an Quasimodos Seite; Phoebus und Quasimodo, Esmeralda immer noch in Händen, gehen auf den Himmel zu, der sich verdunkelt. Die Bühne mit den dreien beginnt sich zu senken}	Quasimodo, Wasserspeier, Phoebus, Pariser Stadtleute	01:59:06 - 02:02:11	01:59:30 - 02:02:22
41	Rahmenhandlung / Finale - Die Glocken Notre Dames (Finale Repr.) - Clopin beendet seine Geschichte; Quasimodo habe den Weg in die Freiheit gefunden - {Das gesamte Ensemble ist wieder auf der Bühne, Frollo neben den Wasserspeiern am Balkon links. Zum Finale kommen Quasimodo und Esmeralda von entgegengesetzten Seiten erneut auf die Bühne}	Clopin (E), alle	02:02:12 - 02:03:38	02:02:23 - 02:04:10

Hunchback

Die Kongregation fungiert in dieser Version gleichzeitig als Erzählstimme und Ensemble; die einzelnen Ensemble-Mitglieder wechseln sich als Erzähler*innen fortlaufend ab bzw. nehmen für einzelne Szenen konkrete Rollen ein. Auch Hauptcharaktere agieren zum Teil als Erzählstimme; die Übergänge zwischen diegetischer Handlung und kommentierender Erzählfunktion sind dabei zumeist fließend, weshalb nicht auf jeden dieser Rollenwechsel separat eingegangen werden kann.

S	Setting und Handlungsereignisse	Beteiligte Figuren	Zeitstempel	
			H1	H2
1	Rahmenhandlung / Prolog - Olim / The Bells of Notre Dame - {Das Stück beginnt mit der gesamten Kongregation in schlichten Roben auf der Bühne; die erste Liedzeile hat der Schauspieler, der später Clopin spielt; die Zeile „and some say the soul of the city's the toll of the bells“ wird von Esmeraldas Schauspielerin gesungen} - Domprobst Frollo hält die Predigt vor seiner Gemeinde in der Kathedrale von Notre-Dame am 6. Januar 1482, bevor das Narrenfest beginnt, und warnt vor Versuchung	Kongregation, Frollo	00:00:00 - 00:03:06	00:00:00 - 00:03:04
2	Flashbackszene - Der junge Claude Frollo und sein Bruder Jehan wachsen in der Kathedrale auf; während Frollo selbst fromm und regelbewusst ist, fühlt sich Jehan von den Vorschriften der Kirche eingeengt und verstößt regelmäßig dagegen - An Frollos Geburtstag bringt Jehan die junge Roma Florika mit in die Kathedrale; als Frollo die beiden an Pater Dupin verrät, wird Jehan aus der Kathedrale geworfen	Kongregation, Frollo, Jehan, Florika, Pater Dupin	00:03:07 - 00:06:34	00:03:05 - -
3	Flashbackszene (cont.) - Als Frollo Jahre später einen Brief seines Bruders erhält, kommt er zu Jehans Sterbebett {in einem Romaversteck}; TBoND (cont.) {Sanctuary-Melodie} - Jehan bittet Frollo, sein und Florikas Kind aufzuziehen; weil das Baby „a monster“ ist, bezeichnet Frollo es als Strafe Gottes - Als Frollo das Kind nach Jehans Tod umzubringen versucht, hält er vor Notre-Dame inne {„and the saints regarded Frollo from their stone façade“ – die Lichter sind auf der Kongregation, die Frollo ansieht} und betrachtet das Ganze als Test Gottes {Der Schauspieler Quasimodos betritt aufrecht die Bühne und legt erst nach der Zeile „what makes a monster and what makes a man“ sein Kostüm an, bestehend aus einem Buckel und Farbe im Gesicht}	Kongregation, Frollo, Jehan, Quasimodo	00:06:35 - 00:11:39	00:06:35 - 00:11:52
4	<u>Im Glockenturm</u> am Tag des Narrenfestes - Quasimodo läutet die Glocken und redet mit ihnen, den Vögeln draußen, und den Wasserspeiern, die ihn dazu motivieren wollen, hinauszugehen - {Die Wasserspeier halten kleinere Glocken und Instrumente, während des Gesprächs läutet es fast ununterbrochen}	Quasimodo, Kongregation, Wasserspeier, Frollo	00:11:40 - 00:13:29	00:11:53 - 00:13:58
5	- Frollo kommt hinzu {sowie Quasimodo ihn bemerkt, verstummen die Geräusche, das Licht wird kühl, Quasimodo spricht stockend}	Frollo, Quasimodo	00:13:30 - 00:18:32	00:13:59 - 00:19:04

	- Frollo bringt Quasimodo das Abendmahl und einige Erdbeeren und will die gemeinsame Bibelstunde mit der Geschichte von St. Aphrodisius fortsetzen (Parallele Zuflucht) - Posaunen kündigen den Beginn des Narrenfestes an - Frollo sagt Quasimodo, dass er veranlasst hat, dass das Narrenfest in Zukunft nicht mehr stattfinden wird⁹² - Sanctuary - Frollo erinnert Quasimodo daran, dass er im Turm zu bleiben hat, weil er „deformed“ {mit einer Geste vor dem Gesicht}⁹³ ist und die Menschen ihn als Monster betrachten würden			
6	- Out There - Kaum ist Frollo fort, sehnt sich Quasimodo erneut offen danach, die Welt draußen selbst kennenzulernen - {Quasimodos Bewegungen werden während des Liedes langsam ausschweifender, bis er sich über das gesamte Set bewegt; die Wasserspeier halten eine Bank, damit er hinabrutschen kann, und reichen ihm einen Umhang}	Quasimodo, Wasserspeier	00:18:33 - 00:21:24	00:19:05 - 00:21:58
7	Auf dem <u>Platz vor Notre-Dame</u> bereiten die Leute das Narrenfest vor - Topsy Turvy (Part 1) - {Das Ensemble legt die Wasserspeier-Umhänge ab und wird zu Pariser Stadtleuten; die Bühne wird rasch mit Bändern und einer kleinen Bühne dekoriert, auf der Clopin auftaucht, erst als alter Bettler verkleidet, im Anschluss als „King of the Gypsies“; es folgt eine Tanzeinlage} - Quasimodo ist beeindruckt von dem bunten Treiben	Pariser Stadtleute, Clopin, Quasimodo	00:21:25 - 00:23:45	00:21:59 - 00:24:31
8	- Phoebus (und Frederic) nach vier Jahren an der Front zurück in Paris - {Die Vorstellung von Phoebus wird zwischen Inszenierungen gekürzt, ebenso Frederics Präsenz in dieser Szene} - Rest and Recreation - Clopin versucht, Phoebus zu bestehlen, dieser erwischt ihn, lässt ihn aber laufen - {Das Lied wird an dieser Stelle langsamer, als Phoebus ein Flashback zum Grauen an der Front hat; danach fängt er sich und das Lied wird erneut fröhlich}	Phoebus, Kongregation, (Frederic), Pariser Frauen, (Clopin)	00:23:46 - 00:25:45	00:24:32 - 00:27:17
9	Haltet den Dieb - Phoebus hält einen davonlaufenden Roma auf, der einen Bürger bestohlen haben soll; Frollo befiehlt die Festnahme des Diebes - {Phoebus ist sichtlich verwirrt von Frollos Intensität, spielt dies aber scherzhaft} - Rest and Recreation (cont.); Phoebus tritt seinen Dienst in Frollos Wache sofort an Topsy Turvy II: Clopin kündigt Esmeraldas Tanz an	Roma, Phoebus, Frollo, Bürger, Frederic, Pariser Stadtleute, Clopin	00:25:46 - 00:27:37	00:27:18 - 00:29:06
10	Esmeraldas Tanz - Rhythm of the Tambourine - {Esmeralda tanzt erst mit ihrem Tamburin, das sie Phoebus in der Menge reicht, dann mit zwei Tüchern auf und vor der kleinen Bühne, von denen sie eines vor Frollo	Esmeralda, Pariser Stadtleute, Phoebus,	00:27:38 - 00:30:05	00:29:07 - 00:32:21

⁹² Diese Stelle kommt in H2 nicht vor, weil das Video (ausschließlich) für diese Szene mit H1 zusammenge-schnitten wurde, ist aber auf der deutschsprachigen Gesamtaufnahme zu hören (vgl. H4); aufgrund der Lizenzierung des Stückes zwischen den beiden Aufnahmen ist davon auszugehen, dass diese Ergänzung auch in dieser Fassung vorkommt.

⁹³ Aufgrund des Zusammenschnitts der beiden Videos in dieser Szene kann nicht mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass die Geste tatsächlich auch in beiden Produktionen vorkommt.

	fallen lässt, nachdem sie ihm damit über das Gesicht streicht / Frollo zuwirft} - Quasimodo, Phoebus und Frollo sind alle fasziniert von Esmeralda {Szene wechselt kurz in Zeitlupe, Frollo wirft Esmeraldas Tuch wieder zu Boden} - Clopin heißt Esmeralda in Paris willkommen {Esmeralda-Melodie} und nimmt ihr einen Teil ihrer verdienten Münzen ab; sie ist erst widerwillig	Frollo, Quasimodo		
11	Die Wahl des Narrenkönigs - Topsy Turvy (Part 2) - {Auf der kleinen Bühne wird eine Leinwand zum Durchsehen aufgebaut} - {Der Vorhang der kleinen Bühne wird weggerissen und offenbart eine Leinwand zum Durchsehen} - {Esmeralda sieht Quasimodo zufällig und zuckt bei seinem Anblick erst zurück} - Esmeralda reicht Quasimodo die Hand und animiert ihn, auch mitzumachen - Die Menge erschrickt vor Quasimodo - Sanctuary (Interlude): Frollo fürchtet die Reaktion der Leute - Clopin krönt Quasimodo zum Narrenkönig und er wird von der Menge gefeiert	Clopin, Pariser Stadtleute, Esmeralda, Quasimodo, Frollo, Clopin	00:30:06 - 00:33:15	00:32:22 - 00:35:20
12	- Ein Mann wirft etwas nach Quasimodo und die Stimmung schlägt um; die Menge beginnt Quasimodo zu attackieren - {Sie versuchen ihn zu ertränken, bevor er festgebunden und gepeitscht wird} - Quasimodo wehrt sich umsonst und fleht Frollo um Hilfe an - Frollo verbietet Phoebus einzuschreiten - Clopin versucht Esmeralda umsonst davon abzubringen einzugreifen	Ein Mann, Quasimodo, Pariser Stadtleute, Kongregation, Esmeralda, Clopin	00:33:16 - 00:34:36	00:35:21 - 00:36:33
13	Esmeralda rettet Quasimodo - Sie entschuldigt sich bei ihm und reicht ihm Wasser, als er darum bittet; dann schneidet sie ihn los - Die Menge wird wütend auf Esmeralda; Clopin wirft eine Rauchbombe und die beiden verschwinden - Als die Leute wieder versuchen, Quasimodo anzugreifen, hält Frollo sie davon ab und schickt die Leute nach Hause - Sanctuary (Repr.) - {Quasimodo fällt vor Frollo auf die Knie, der weicht vor ihm zurück} - Frollo schickt Phoebus, Quasimodo in den Glockenturm zurückzubegleiten - {Als Phoebus ihn am Arm packt, stößt Quasimodo ihn zurück und drückt ihm seine Narrenkrone in die Hände} - Frollo hebt Esmeraldas Tuch auf (Out There underscoring)	Esmeralda, Quasimodo, Pariser Stadtleute, Clopin, Frollo, Phoebus	00:34:37 - 00:37:15	00:36:34 - 00:39:27
14	Esmeralda in Notre-Dame - The Bells of Notre Dame (Repr.) - {Quasimodo weicht Phoebus aus und klettert über das Set zurück in den Glockenturm / erklimmt die Stufen in den Turm} - Frollo findet Esmeralda in der Kathedrale und weist sie zurück, als sie sagt, dass sie sich bei Quasimodo entschuldigen will - Er nennt ihren Tanz unmoralisch, sie entgegnet, dass ihr Tanz ihr selbst und anderen Freude macht; als er sie als Hexe bezeichnet, fragt sie, warum sie dann den anderen Roma nicht helfen würde - Salve Regina: die Mittagsmesse beginnt	Kongregation, Quasimodo, Phoebus, Esmeralda, Frollo, Betende	00:37:16 - 00:40:36	00:39:28 - 00:42:42

	- Frollo bittet sie bis nach der Messe zu bleiben			
15	- God Help the Outcasts - Esmeralda betet zu Jesus und bittet um Hilfe für die Verstoßenen - {Sie bleibt als Einzige im Scheinwerferlicht, im Hintergrund deutlich die brennenden Kerzen, das Buntglasfenster, und Quasimodo, der sie beobachtet}	Esmeralda, Betende	00:40:37 - 00:43:33	00:42:43 - 00:45:43
16	- Phoebus schickt Frederic nach draußen, um alleine mit Esmeralda zu sprechen; sie zückt sofort ihren Dolch - Die beiden haben einen Schlagabtausch („you fight almost as well as a man“, sie wirft ihm vor nur Befehlen zu folgen, er entgegnet, alles zu tun, um nicht mehr zurück an die Front zu müssen) - In My Life	Phoebus, Esmeralda	00:43:34 - 00:46:11	00:45:44 - 00:47:14
17	- Quasimodo macht ein Geräusch und Esmeralda verfolgt ihn in den <u>Glockenturm</u> - Mustn't Let Her Find You {beschleunigte Out There-Melodie}: die Wasserspeier versuchen Quasimodo zu helfen, ein Versteck zu finden - Quasimodo sitzt wie die Wasserspeier an der Balustrade und hört erst nicht, dass sie ihn anspricht, weil er vom Lärm der Glocken fast taub ist - {Sobald Esmeralda Quasimodo berührt, wenden er und die Wasserspeier sich zu ihr um; die Wasserspeier verlassen danach die Szene} - Die beiden plaudern und bewundern die Aussicht {Quasimodo macht den Kommentar, im Winter wäre es kalt; Esmeralda hat Höhenangst} - Top of the World - Die Wasserspeier reden ihm gut zu, weil Esmeralda nett zu ihm ist - {Quasimodo tut spielerisch so, als würde er fallen, um Esmeralda zu schrecken; er balanciert mit Hilfe der Wasserspeier auf der Balustrade; die beiden verwenden zum Teil Gebärden} - Sie küsst ihn auf die Wange - Sie berührt sein zerzaustes Haar	Esmeralda, Phoebus, Quasimodo, Wasserspeier, Esmeralda	00:46:12 - 00:51:42	00:47:15 - 00:53:13
18	- Quasimodo läutet die Glocken für Esmeralda und zeigt ihr den Kessel mit heißem Blei {über der Bühne}, das er nutzt, um die Glocken zu reparieren - Frollo kommt nach oben und schreit Quasimodo an, weil der grundlos die Glocken läutet; Quasimodo zuckt zurück und macht sich klein - {Die Wasserspeier läuten erschrocken mit ihren Instrumenten, als Frollo die Szene betritt, und verstummen, als er Esmeralda entdeckt} - Frollo schickt Quasimodo fort, um alleine mit Esmeralda zu reden - {Quasimodo winkt die Wasserspeier mit sich, als er von der Bühne abgeht}	Quasimodo, Esmeralda, Frollo	00:51:43 - 00:52:58	00:53:14 - 00:54:31
19	Frollo und Esmeralda - {Das Licht wird im Lauf der Szene zunehmend dunkler} - Frollo will Esmeralda konvertieren und sagt, sie sollte bleiben; als er nach ihrer Hand greift, weicht sie zurück - Esmeralda sagt, sie merkt, wie er sie ansieht; Frollo wird wütend und wirft sie aus der Kathedrale (<i>Rhythm of the Tambourine segue</i>) - Frollo warnt Quasimodo vor „impure thoughts“, und davor zu werden wie sein Vater {und ohrfeigt ihn}	Frollo, Esmeralda, Quasimodo	00:52:59 - 00:56:26	00:54:32 - 00:58:02

	- {Bei der Erwähnung seines Vaters spuckt Quasimodo auf den Boden} - {Das Licht wird während der Szene zwischen den beiden erneut kühler und dunkler; Frollo bietet Quasimodo eine Umarmung an} {Das Ensemble flüstert Esmeraldas Namen, als wär es der Wind; Frollo zieht sich einen Mantel über}			
20	Frollo durchstreift die <u>Straßen von Paris</u> und findet eines Nachts eine <u>Taverne</u> (<u>La Pomme d'Ève</u>) - Tavern Song (Thai Mol Piyas) - {Ensemble-Tanzszene} - Phoebus und Frederic stoßen auf die tanzenden Roma und Clopin versucht erst, sie abzuweisen; Soldaten seien nicht willkommen und Esmeralda „spoken for“ - Phoebus und Esmeralda sprechen kurz miteinander, bevor er sie küsst, was Frollo beobachtet {Out There-Melodie}; Esmeralda läuft davon - Phoebus lehnt Frederics Einladung zu einem anderen Mädchen ab und läuft Esmeralda nach - {Esmeralda hält im Davonlaufen durch die <u>Straßen</u> kurz inne und lächelt, dann verlässt sie eilig die Bühne, knapp gefolgt von Phoebus / dann holt Clopin sie ein und führt sie von der Bühne, kurz bevor Phoebus aufschließt}	Roma, Esmeralda, Phoebus, (Clopin), Frollo, (Frederic)	00:56:27 - 01:00:48	00:58:03 - 01:02:44
21	Im <u>Glockenturm</u> bei Nacht - Quasimodo sieht nach unten und vermisst Esmeralda; die Wasserspeier sind sich nicht einig, ob er das sollte oder nicht (<i>Top of the World underscoring</i>) - Heaven's Light - {Quasimodo wird wie von einem Himmelslicht von oben angestrahlt; er hält sich am Set fest, als würde er es umarmen} - {Die Glocken scheinen am Ende des Liedes ohne Quasimodos Zutun zu läuten, das Licht wird wärmer}	Wasserspeier, Quasimodo	01:00:49 - 01:02:49	01:02:45 - 01:05:05
22	In der Kathedrale - Hellfire: Frollo ringt wegen seinen Gefühlen zu Esmeralda mit sich selbst - {Die Kongregation ist während „Mea culpa“ hell erleuchtet, als wären sie die Statuen Notre-Dames, die Frollo anstarren, während er sie anfleht; bei „hellfire, dark fire“ färbt sich das Licht über ihnen und dem Chor tiefrot} - Er beschließt, sie zu töten, wenn sie nicht seine Geliebte wird - {Der Scheinwerfer auf Frollo färbt sich beim letzten „burn“ ebenfalls rot und wechselt mit dem letzten Trommelschlag zurück auf weiß}	Betende, Frollo	01:02:50 - 01:06:29	01:05:06 - 01:08:53
23	In der <u>Bastille</u> / Im <u>Audienzsaal</u> des Königs - Frollo bittet den König um die Macht, die „Gypsy witch“ aufzuhalten und versichert ihm nur zu tun, was notwendig ist - Esmeralda / Finale - Es wird offiziell in der ganzen <u>Stadt</u> nach Esmeralda gefahndet; Frollo beauftragt Phoebus und die Domwache mit der Suche nach ihr - {Top of the World-Melodie: Quasimodo sorgt sich um Esmeralda} - {Phoebus bietet steigende Belohnungen für Esmeraldas Ergreifung, TBoND-Melodie}	Kongregation, Louis XI, Frollo, Wachen, Phoebus	01:06:30 - 01:09:49	01:08:54 - 01:11:49

24	Ein <u>Bordell</u> - Die Madame bestreitet Esmeralda zu verstecken {und erkennt Phoebus} - Frollo befiehlt die Tür versperren zu lassen und das Haus abzubrennen; Phoebus verweigert den Befehl {In My Life (Repr.) / God Help the Outcasts (Repr.); mit dem letzten Wort wirft er die brennende Fackel in ein Fass} - Esmeralda gibt sich zu erkennen und ein Kampf bricht aus; Frollo sticht Phoebus mit Esmeraldas Dolch nieder und beschuldigt sie - Clopin hilft Phoebus und Esmeralda mit zwei Rauchbomben zu verschwinden - Esmeralda wirft eine Rauchbombe und die beiden verschwinden - Quasimodo beobachtet die Feuer von seinem Turm aus	Phoebus, Madame, Frollo, Esmeralda, Clopin, Wachen, Quasimodo	01:09:50 - 01:13:27	01:11:50 - 01:15:03
25	In den <u>Straßen von Paris</u> - Esmeralda sucht nach einem Versteck für den verletzten Phoebus - {Während des Refrains ist Esmeralda alleine auf den obersten Stufe der sich drehenden Treppe, im Zentrum von Phoebus, Quasimodo und Frollo, die ein Dreieck auf der Bühne bilden} - {Die Glocken senken sich wieder herab und Quasimodo läutet sie gemeinsam mit einigen Mitgliedern der Kongregation, bis das Licht ausgeht; TBoND-Melodie} {Ende Akt 1}	Esmeralda, Phoebus, Quasimodo, Frollo, Kongregation	01:13:28 - 01:15:17	01:15:04 - 01:16:41
26	Entr'acte: Libera Me, Domine / Olim - {Lateinische Versionen einiger Lieder: Trommeln in der Stadt, Heaven's Light, Out There, Someday}	Chor	01:15:18 - 01:17:58	01:16:45 - 01:19:22
27	Im <u>Glockenturm: Agnus Dei</u> - {Die Kongregation macht erneut Lärm mit ihren Instrumenten und leitet so in die Szene über} - Esmeralda bittet Quasimodo, Phoebus versteckt zu halten; der fürchtet erst Frollos Reaktion, stimmt aber zu - {Der bewusste Phoebus wird von Roma über die Bühne geschleift} - Esmeralda schenkt Quasimodo ihr Amulett und sagt ihm den dazugehörigen Merkspruch; er soll Phoebus zum Hof der Wunder schicken, sobald es ihm besser geht - Quasimodo sorgt sich weiter um Esmeralda; die Wasserspeier sind überzeugt, dass er sie retten muss - Flight Into Egypt - Quasimodo erscheint die Figur von St. Aphrodisius {im Buntglasfenster in der Bühnenmitte}, der ihn ermutigt, Esmeralda zu retten und verstecken - {Der Heilige hält seinen abgeschlagenen Kopf in den Händen, was für Erheiterung beim Publikum sorgt} - Quasimodo realisiert, dass Esmeraldas Amulett eine Karte der Stadt von oben ist - Esmeralda bittet Quasimodo, Phoebus versteckt zu halten; der fürchtet erst Frollos Reaktion, stimmt aber zu - {Der bewusste Phoebus wird von Roma über die Bühne geschleift; Esmeralda gibt einem von ihnen Geld} - Esmeralda schenkt Quasimodo ihr Amulett und sagt ihm den dazugehörigen Merkspruch, damit er sie finden kann, falls etwas schiefgeht - Flight Into Egypt (cont.)	Kongregation, Quasimodo, Wasserspeier, St. Aphrodisius, Esmeralda, Phoebus, Roma	01:17:59 - 01:23:14	01:19:23 - 01:24:46

28	- Quasimodo weckt Phoebus mit unsanften Schlägen auf den Kopf - Phoebus wacht auf - Als Frollo von unten nach ihm ruft, stößt Quasimodo die Falltür zu und versteckt Phoebus {unter einer Decke und hinter einem Wasserspeier} {indem er ihn ins Set stößt und die Wasserspeier sich vor ihn stellen} {die Wasserspeier läuten aufgeregt} Frollo im Glockenturm - Quasimodo versucht Frollo vom versteckten Phoebus abzulenken - Als Frollo Quasimodo fragt, ob er etwas darüber weiß, wo Esmeralda sich versteckt hält, lügt der ihn das erste Mal an - Notre Dame II / Esmeralda (Repr.) - {Frollo greift nach Quasimodos Gesicht und sagt ihm, dass er ihn manchmal als Sohn betrachtet; sie werden von Frederic unterbrochen} - Frederic erzählt Frollo, die Wachen hätten den Wunderhof gefunden; Sanctuary II - {Quasimodo schlägt die Falltüre hinter beiden erneut zu}	Quasimodo, Phoebus, Frollo, Frederic	01:23:15 - 01:26:53	01:24:47 - 01:28:03
29	- Phoebus will Esmeralda warnen, er und Quasimodo streiten wegen dem Amulett - {Phoebus schlägt vor, dass es ein Zaubertrick sein könnte} - Als Phoebus Quasimodo nicht sofort glaubt, dass das Amulett eine Karte ist, hält der ihn über die Brüstung {ein Wasserspeier warnt Quasimodo, ihn zurückzuziehen} - Rest and Recreation (Repr.) - {Während Phoebus noch singt, räumt Quasimodo das Set auf und geht los, nachdem er einen Mantel von der Kongregation bekommt; Phoebus mischt sich in die Narration ein, als er nicht erwähnt wird, und schnappt sich selbst einen Mantel}	Phoebus, Quasimodo, Wasserspeier, Kongregation	01:26:54 - 01:28:36	01:28:04 - 01:29:01
30	Nachts in den <u>Straßen von Paris</u> - Out There (Repr.) - {Das Ensemble stellt mithilfe von Setteilen Brücken und verworrene Straßen dar; alle ducken sich gemeinsam mit Phoebus und Quasimodo, als die sich vor Leuten verstecken, das Licht passt sich Ereignissen in der Narration an} - Rest and Recreation (Repr. II): Phoebus ist genervt von Quasimodo und will ihn zurückschicken {Ein Ensemblemitglied hält eine Vergrößerung des Amuletts vor eine Karte der Stadt, hinter der die beiden verschwinden}	Kongregation, Quasimodo, Phoebus	01:28:37 - 01:30:14	01:29:02 - 01:30:10
31	Auf dem <u>Friedhof</u> - {Die Karte fällt und einige Grabsteine entpuppen sich als getarnte Roma} - The Court of Miracles {Lied aus dem Disneyfilm, aber deutlich langsamer als dort} - Einige Roma überraschen Quasimodo und Phoebus und bringen sie hinab in den <u>Wunderhof</u> - {Clopin sammelt Münzen von den anwesenden Roma ein} - Quasimodo und Phoebus sollen gehängt werden, weil sie das Versteck der Roma entdeckt haben; Esmeralda rettet die beiden in letzter Minute - {Clopin ist vorwurfsvoll gegenüber Esmeralda, weil sie das Versteck verraten hat, sie sollte es besser wissen} - {Clopin wirft Esmeralda vor, sie alle verraten zu haben, er hätte gewusst, dass sie Ärger bedeutet}	Quasimodo, Phoebus, Roma, Clopin, Esmeralda	01:30:15 - 01:32:09	01:30:11 - 01:32:19

32	Phoebus' Warnung - Die Roma reagieren nervös und Clopin stimmt zu, dass sie den Wunderhof verlassen sollten - gemeinsam mit Esmeralda „if she knows what's good for her“ / „we don't leave one of our own behind“ - Phoebus will mit den Roma gehen, um bei Esmeralda bleiben zu können; sie ist erst dagegen, genauso wie sie Quasimodos Angebot, im Glockenturm zu bleiben, nicht annehmen will - In a Place of Miracles - Phoebus und Esmeralda küssen und umarmen sich, Quasimodo beobachtet sie traurig - {Während Quasimodos Solo – Heaven's Light (Repr.) – ist nur auf ihm ein Scheinwerfer} {Der Chor erhebt sich für den letzten Refrain, bei dem das Ensemble miteinstimmt und Clopin Phoebus die Hand reicht; das Lied endet mit der Melodie von Rhythm of the Tambourine}	Phoebus, Esmeralda, Clopin, Roma, Quasimodo	01:32:10 - 01:36:47	01:32:20 - 01:37:16
33	Frollo im Wunderhof - {Frollo erscheint mit einem Trommelwirbel und Lichtwechsel am Eingang zum Wunderhof, gleichzeitig Wachen an allen weiteren Bühnenaufgängen} - {Frollo erscheint mit den Wachen} - Die Wachen umstellen die anwesenden Roma, Frollo bedankt sich bei Quasimodo, ihn hergeführt zu haben - Esmeralda und Phoebus flehen beide um das Leben des anderen; Clopin entkommt - {Frollo packt Quasimodos Haar, als er ihm sagt, wie enttäuscht er von ihm ist} - Frollo lässt Quasimodo zurück in den Glockenturm bringen	Frollo, Wachen, Quasimodo, Roma, Esmeralda, Phoebus, Clopin	01:36:48 - 01:37:48	01:37:17 - 01:38:13
34	Der Platz vor Notre-Dame - The Bells of Notre Dame (Repr. II): die Neuigkeiten von Esmeraldas Todesurteil verbreiten sich in der Stadt - {Bühne abgesehen von einzelnen Scheinwerfern auf Kongregationsmitgliedern abgedunkelt; warmes Licht beim Übergang in die nächste Szene}	Frederic, Wachen, Pariser Stadtleute	01:37:49 - 01:38:25	01:38:14 - 01:38:51
35	Im Kerker - Frollo besucht Esmeralda in ihrer Zelle - {Als Gefangene trägt Esmeralda ein grobes, schmutzig weißes Gewand} - Frollo macht ihr sein Angebot, sie leben zu lassen, wenn sie seine Geliebte wird {und zieht ihr rotes Tuch aus dem Ärmel}; sie sagt, sie würde lieber sterben, er bietet Phoebus' Leben - The Assault / Sanctuary (Repr. II) - {Frollo greift Esmeralda an, die sich schreiend zur Wehr setzt und ihn im Gesicht kratzt} - Frollo lässt Phoebus in Esmeraldas Zelle bringen	Frollo, Esmeralda, Frederic, Phoebus	01:38:26 - 01:41:00	01:38:52 - 01:41:40
36	- {Phoebus wirkt nicht allzu verletzt und ist ungefesselt; als die beiden alleine sind, weicht Esmeralda Phoebus' Berührung aus} - Sie erzählt von Frollos Angebot; er will nur, dass sie sich selbst rettet {und packt dabei eindringlich ihr Gesicht} - Phoebus bietet Frederic Geld, damit er ihn bei Esmeralda bleiben lässt; der lehnt das Geld ab - Someday: Esmeralda hofft auf eine bessere Welt in der Zukunft, auch wenn sie diese nicht mehr erleben wird - {Phoebus will sichtlich die ganze Szene / das ganze Lied seine Hände nach Esmeralda ausstrecken, tut es aber erst, als sie sein Gesicht berührt und in seinen Armen zusammen-	Frollo, Esmeralda, Frederic, Phoebus	01:41:01 - 01:46:23	01:41:41 - 01:47:11

	sinkt; der Scheinwerfer erlischt, die beiden küssen sich verzweifelt} - <i>Kyrie eleison segue</i>			
37	While the City Slumbered - {Die Kongregation leitet in die nächste Szene über. Esmeralda und Phoebus stehen auf und verlassen Hand in Hand die Bühne; Quasimodo kommt zwischen den beiden nach vorne} Im <u>Glockenturm</u> - Die Wasserspeier versuchen Quasimodo dazu zu bringen, Esmeralda zu helfen - Made of Stone - {Die Wasserspeier bleiben am Rand der Bühne; der angekettete Quasimodo läuft zwischen den Wasserspeiern in der Bühnenmitte auf und ab und treibt sie fort von ihm an den Rand; als er von Frollo spricht, hockt er gebückt auf dem Boden} - {Die Wasserspeier stimmen zu, ihn alleine zu lassen, ziehen ihre grauen Umhänge aus und hängen sie an das Set; Quasimodo bleibt alleine zurück, der Chor ist völlig abgedunkelt. Nach dem letzten Ton (Belt) fällt er auf alle viere, von unten beleuchtet}	Kongregation, Quasimodo, Wasserspeier	01:46:24 - 01:50:48	01:47:12 - 01:51:41
38	Iudex Crederis - {Quasimodo verlässt die Bühne} - Phoebus und Esmeralda umarmen sich, werden von Wachen auseinandergezogen und auf den <u>Platz vor der Kathedrale</u> gebracht - {Esmeralda wird an den Scheiterhaufen in der Bühnenmitte gebunden, Frollo stellt sich neben sie} - Kyrie Eleison - Frollo verliest Esmeraldas Todesurteil und wiederholt sein Angebot; sie spuckt ihm ins Gesicht - Frollo selbst entzündet das Feuer, Esmeralda schreit in Todesangst; Quasimodo schwingt auf den Platz und befreit Esmeralda - {Die Kongregation beschreibt, wie Quasimodo die Fassade hinunterklettert. Er selbst klettert von links das Set herab und gleitet erneut eine Bank hinunter; das Ensemble wird zur Balustrade, durch die er sich schlängelt, und trägt ihn zum Scheiterhaufen, („now!“) als würde er sich hinüberschwingen.} - Mit Esmeraldas Körper über der Schulter ruft Quasimodo nach „sanctuary“ und trägt sie in die Kirche - {Die Türen in der Bühnenmitte schließen sich mit einem Knall}	Esmeralda, Phoebus, Frederic, Wachen, Frollo, Quasimodo, Kongregation	01:50:49 - 01:54:01	01:51:42 - 01:54:43
39	Der Kampf um Notre-Dame - Frollo befiehlt den Wachen, die Tore der Kathedrale aufzubrechen und negiert das Asylrecht - Quasimodo wirft Steine nach den Wachen {er selbst nur als Schatten zu sehen, die Steine sind Lichteffekte} Kyrie Eleison (cont.) - Clopin befreit Phoebus - Someday (Phoebus Repr.) - Phoebus fordert die Menge auf, sich gegen die Wachen zur Wehr zu setzen, die Wachen brechen das Tor dennoch auf Im {blau erleuchteten} <u>Glockenturm</u> - Mithilfe der Wasserspeier erhitzt Quasimodo das heiße Blei weiter und gießt es nach unten	Frederic, Frollo, Wachen, Kongregation, Phoebus, Clopin, Pariser Stadtleute, Quasimodo, Wasserspeier	01:54:02 - 01:56:30	01:54:44 - 01:57:08

	- {Ein rot beleuchteter (rauchender) Kessel wird auf die Bühne gesenkt, aus dem die Wasserspeier ein großes rotes Tuch ziehen {Wie aus Stein-Melodie} Die Bühne wird kurz abgedunkelt. Ein roter Vorhang flattert und fällt unter Schreien des Ensembles herab}			
40	- <i>Top of the World underscoring</i> - Quasimodo erzählt Esmeralda von dem siegreichen Kampf {und hängt ihr das Amulett wieder um den Hals} - Top of the World (Repr.) - „In my eyes, you are beautiful, too / sharing the top of the world“; Esmeralda erinnert Quasimodo, dass er ein wunderbarer Freund ist, und stirbt in seinen Armen - Frollo kommt dazu, fragt {leise}, ob sie tot ist und legt das Tuch auf ihren Körper - Esmeralda (Frollo Repr.) {Übergang in Sanctuary-Melodie} - Frollo versucht sich Quasimodo gegenüber zu verteidigen, der nennt Frollo „the wicked one“ - {„and the wicked shall not go unpunished“ - Quasimodo richtet sich zu seiner vollen Größe auf und schließt die Falltür} - Quasimodo packt Frollo und stößt ihn {unter Zuspruch der Wasserspeier}⁹⁴ vom Dach - {Frollo wird vom Ensemble nach hinten weggehoben, sein letzter Ausruf ist „damnation“, dann erlischt der Scheinwerfer auf ihm mit einem Paukenschlag} - {Im hinteren Teil der Bühne fällt eine lebensgroße Puppe durch ein Tuch}	Quasimodo, Esmeralda, Frollo, Wasserspeier	01:56:31 - 02:00:48	01:57:09 - 02:01:53
41	- Quasimodo starrt entsetzt in die Tiefe und heult vor Schmerz - Phoebus kommt durch die Falltür, versucht Esmeralda hochzuheben, ist aber nicht {körperlich / emotional} stark genug und bricht über ihrem Körper zusammen - Finale Ultimo - {Quasimodo berührt vorsichtig Phoebus' Kopf, damit er ihn zu ihr lässt} - Quasimodo bringt Esmeraldas Körper {in die Bühnenmitte} nach <u>draußen</u> und steht {mit dem Rücken zum Publikum} über ihr - (<i>Sanctuary/Someday underscoring</i>) - {Ensemblemitglieder nähern sich den beiden, malen sich wie Quasimodo schwarze Farbe ins Gesicht und bleiben in verkrümmten Positionen stehen} - Someday (Final Repr.) - {„life will be kinder“ – Esmeralda steht auf und geht auf den blau erleuchteten Durchgang in der Bühnenmitte zu; Quasimodo bleibt kniend zurück, folgt ihr ein Stück weit. Esmeralda dreht sich um, Quasimodos Schauspieler erhebt sich vollends, sein Gesicht sauber; Esmeralda verlässt die Bühne} - Quasimodos Schauspieler erzählt, man hätte Jahre später in der Krypta ein Skelett mit gekrümmter Wirbelsäule gefunden, das ein zweites mit Kette um den Hals umklammert hielt und zu Staub zerfiel, als man sie trennen wollte {Das Ensemble atmet hörbar aus}	Quasimodo, Phoebus, Esmeralda, Kongregation	02:00:49 - 02:04:50	02:01:54 - 02:06:34

⁹⁴ In H2 flüstern ihm die Wasserspeier keinen Zuspruch zu, sehr wohl aber in H3 und H4; der Zuspruch ist also Teil der lizenzierten Version.

42	Finale - The Bells of Notre Dame (Final Repr.) - {Esmeralda verlässt die Bühne; Clopins Schauspieler kommt in die Mitte und hat erneut die ersten Liedzeilen, Quasimodos Schauspieler reicht ihm den Buckel seines Kostüms} - {Die Darsteller*innen von Phoebus, Esmeralda und Frollo schließen sich der restlichen Kongregation in einer Reihe an (die Gesichter ebenfalls geschwärzt), die Glocken werden wieder herabgesenkt}	Kongregation	02:04:51 - 02:06:17	02:06:35 - 02:08:05
----	--	--------------	---------------------------	---------------------------

Anhang 3: Adaptation Shifts

Handlungsstruktur

Der Glöckner von Notre Dame (1999)		
Modulation	Modifikation	Mutation
Amplifikation	Veränderung	Ergänzung
• Clopins Doppelrolle als Erzähler und diegetische Figur • Die Wasserspeier als physische (und imaginäre) Manifestation von Quasimodos Gedanken und Wünschen (S2-3, S18, S28-29, S35, S39-40) • Der protestierende Beitrag der Wasserspeier während Zuflucht (S3) • Nicht nur Frollo hat starke Vorurteile gegenüber der Roma, die Pariser Stadtleute scheinen diese explizit zu teilen (S6) • Phoebus' Herkunft und Einstellung zu seiner neuen Position (S7-8, S11) • Frollo und Phoebus' Beziehung wird über mehrere Szenen aufgebaut (S8, S17, S25) • Die Reaktion der Stadtbewohner auf Frollos Jagd nach Esmeralda (Trommeln in der Stadt) • Der von Frollo ausgelöste Ausnahmezustand in der Stadt (S26, S30) • Esmeralda (und Phoebus) als Gefangene (S34, S36) • Phoebus' Beteiligung am Kampf um die Kathedrale: Someday (Phoebus Repr.)	• Frollo scheint überrascht, dass Quasimodos Mutter tot ist (S1) • Quasimodo soll Frollo nicht länger nützlich sein („of use to me“), sondern denken wie er (S1) • Quasimodos Alphabet wird auf Latein geübt (S2) • Frollo weicht anfangs vor Quasimodos Berührung zurück, als würde ihm nach wie vor vor ihm grausen (S3) • Phoebus war noch nie zuvor in Paris (S7) • Phoebus' Charakterentwicklung aufgrund von seiner Begegnung mit Esmeralda, nicht wegen seines eigenen Sinns für Gerechtigkeit • Die Leute müssen aufgefordert werden, für Esmeraldas Tanz Geld herzugeben (S10) • Esmeraldas Gerechtigkeitssinn wird nicht nur (vor allem) bei ihrer Konfrontation von Frollo auf dem Narrenfest gezeigt, sondern auch in Einmal und mehreren Dialogszenen ausgedrückt und in ihre Hintergrundgeschichte integriert (S6, S15, S22, S36) • Esmeralda sagt Frollo, dass sie nur tanzt, um nicht zu verhungern, nicht Quasimodo (S15) • Phoebus hilft Esmeralda erst nach dem Narrenfest bei der Flucht vor den Wachen (S22) • Einer der Söldner (nicht Frollo) bietet steigende Geldsummen für Esmeraldas Ergreifung (S24) • Während Phoebus' Befehlsverweigerung ist nicht länger sein eigenes Leitmotiv zu hören; stattdessen hört/singt er Esmeraldas Leitmotiv (Ich will gut sein) (S25) • Der Domdekan (nicht Esmeralda) bringt Phoebus in den Glockenturm (S28) • Quasimodo verrät sich, weil er nicht auf die Bibel schwören will, nicht wegen Esmeraldas Holzfigur (S28)	• Zusätzliche Szenen mit Clopin als Erzählfigur während des gesamten Stückes • Frollo bringt „ihnen beiden“ Erdbeeren mit (S2-3) • Die Wasserspeier versuchen Quasimodo mit seinen Antworten Frollo gegenüber zu helfen (S2, S28) • Zuflucht als eigene, längere Nummer (S3) • Frollos Hintergrund als Priester (S3) • Schneller, schneller: Perspektive der Leute in der Stadt (S5, S7-8) • Tanz auf dem Seil: Perspektive der Roma (S6) • Clopin als Anführer der Roma → vgl. Hugo • Die „Rollenzuteilung“ für die Roma (S6) • Alle Roma bekommen ein Karten-Amulett von Clopin (S6) • Clopin und Esmeralda haben eine konkrete Dynamik abseits des Narrenfestes (S6, S10, S12, S32) • Esmeraldas Hintergrund als neu in der Stadt und mit großem Sinn für Gerechtigkeit (S6) • Clopins Warnung an Esmeralda, sich nicht einzumischen, und ihre Zustimmung (S6) • Ein bisschen Freude • Phoebus flirtet mit einigen Frauen in Paris (S7) • Phoebus stoppt einen flüchtenden (angeblichen) Dieb und trifft dabei Frollo (S8) • Clopin versucht Esmeralda davon abzuhalten, Quasimodo zu befreien (S12) • Phoebus verletzt Esmeralda am Arm (S14) • Esmeraldas Motto/Leitmotiv (Ich will gut sein) • Quasimodos Part in Hilf den Verstoßen (S16) • Phoebus sieht, dass Frollo Esmeraldas Tuch bei sich trägt (S17)

	• Clopin schickt die anderen Roma los, um aufzubrechen, nicht Esmeralda (S32) • Das Licht des Himmels (Repr.) wird Teil von Weil du liebst (Repr.) • Einmal wird als Teil der Handlung aufgenommen (S36) • Quasimodo greift Frollo zuerst an (S39)	• Hoch über der Welt • Die Wasserspeier, die auf Quasimodo einreden, was er zu Esmeralda sagen soll (S18) • Der Schlagabtausch zwischen Esmeralda und Phoebus am Seineufer (S22) • Frollo sucht Esmeralda selbst in der Kathedrale, anstatt von ihrer Flucht erzählt zu bekommen (S23) • Quasimodo lügt Frollo an (S23) • Esmeralda • Trommeln in der Stadt • Frollo sagt Quasimodo, er komme ihm manchmal vor wie ein Sohn (S28) • Weil du liebst • Quasimodo hält Phoebus über die Brüstung, um zu beweisen, dass das Amulett eine Karte ist (S29) • Tanz der Zigeuner • Clopin verlangt von Esmeralda, die Stadt zu verlassen (S32) • Weil du liebst (Repr.): Phoebus, der gemeinsam mit Esmeralda und den Roma die Stadt verlassen will (S32) • Die Szenen mit Esmeralda (und Phoebus) im Kerker (S34, S36) • Frollos Angebot, auch Phoebus' Leben zu verschonen, wenn Esmeralda seine Geliebte wird (S34) • Wie aus Stein • Phoebus, der Esmeralda drängt, Frollos Angebot (um ihrer selbst willen) anzunehmen (S37) • Esmeralda stirbt (S39) → vgl. Hugo • Quasimodo stürzt Frollo aktiv in die Tiefe, er fällt nicht länger von alleine (S39) • Quasimodos sprachlos-geschockte Reaktion auf Frollos Tod (S40)
Simplifikation		Auslassung
• Notre-Dame wird entweder nur aus weiter Ferne oder bruchstückhaft gezeigt • Die anwesende Menge auf dem Narrenfest ist nicht so überwältigend groß (S9) • Abgesehen von Phoebus' und Frollos Anwesenheit scheint das Narrenfest nicht überwacht zu werden (S8-13) • Die Menschen reagieren nur einmal auf Quasimodo, Clopin deeskaliert entsprechend nichts (S11-12) • Esmeraldas Flucht aus der Kathedrale (S20)		• Die Rahmenhandlung mit den Kindern, denen die Geschichte vom Glöckner erzählt wird • Clopins Puppentheater und Handpuppe • Das unwirsche Wetter (Schnee/Blitze) während der Flashback-Szene • Quasimodos erste Szene mit dem Vogelkücken • Quasimodos Holzschnitzereien • Quasimodos Fassadenakrobatik • Esmeraldas erste Szene als Straßentänzerin • Frollos Folter des letzten Hauptmannes

• Die Verhaftung der Roma wird visuell simplifiziert und nur schemenhaft im Hintergrund gezeigt (S26) • Phoebus' und Quasimodos Ergreifung im Mirakelhof ist kein gezielter Hinterhalt (S32) • Weder Phoebus noch Esmeralda reagieren auf ihre Verhaftung durch Frollo (S33) • Die Menschenmassen während Esmeraldas geplanter Hinrichtung und dem Kampf um die Kathedrale sind weit nicht so groß (S37-38)		• Frollos Vergleich der Roma mit Ameisen, die er zerquetschen will • Quasimodo stolpert nicht in Esmeraldas Zelt • Die kurze, rein visuelle Interaktion zwischen Clopin und Frollo auf dem Narrenfest • Die erste Schockreaktion auf Quasimodo, bevor er zum Narrenpapst gekrönt wird • Clopin deeskaliert die Situation entsprechend nicht • Niemand bewirft Quasimodo • Esmeraldas Fluchtsequenz • Der beginnende Regen nach dem Narrenfest • Phoebus versucht nicht, Esmeralda in der Kathedrale vor Phoebus zu schützen • Esmeralda zeigt nicht, dass sie versteht, was Frollo von ihr will • Die prompte Reaktion der Wasserspeier darauf, dass Esmeralda Quasimodo folgt • Esmeraldas Reaktion auf Quasimodos Bleibe im Glockenturm und seine Holzfiguren • Das Handlesen • Phoebus taucht nicht im Glockenturm auf, um sich bei Esmeralda zu entschuldigen • Frollo bekommt nicht die Chance, seine Obsession loszulassen, und verbrennt auch Esmeraldas Tuch nicht • Esmeralda hört nicht, dass Frollo Paris wegen ihr in Brand stecken will • Quasimodos Selbstgespräch mit den Wasserspeiern, weil er nicht mit Phoebus gehen will (ersetzt durch Weil du liebst) • Der Wasserspeier, der Quasimodo seinen Mantel reicht • The Court of Miracles • Die Roma versuchen nicht, Quasimodo und Phoebus zu hängen • Die anderen Roma werden nicht von Frollos Wachen verhaftet • Keine visuell-musikalische <i>Wizard of Oz</i>-Referenz • Die Wasserspeier werfen nicht mit Katapulten • Frollos falsches Mitleid gegenüber Quasimodo • Die Flucht vor Frollo über das Dach und die Fassade Notre-Dames • Frollo erzählt Quasimodo nie die Wahrheit über seine Mutter • Quasimodo fällt nicht selbst
--	--	--

		• Es gibt kein Happy End und keine jubelnde Menge, die Quasimodo glücklich aufnimmt • Kein letzter Blick auf Notre-Dame
The Hunchback of Notre Dame (2014/2015)		
Modulation	Modifikation	Mutation
Amplifikation	Veränderung	Ergänzung
• Flashbacks am Anfang der Geschichte fokussieren vor allem auf Frollos Vergangenheit (S2-3) • Phoebus Motivation, seine Position in der Domwache zu behalten (das Grauen an der Front) (auch S16) • Die Darstellung der Roma (v.a. Clopin) als Diebe/ständig auf Geld aus (S7-8, S10, S27, S31) • Quasimodos „Hässlichkeit“ ist etwas, das die Leute sofort abstößt (S11) • Die Brutalität von Quasimodos Folter auf dem Narrenfest (S12) • Die physischen und psychischen Folgen des Narrenfestes auf Quasimodo (S13) • Die psychische (und physische) Gewalt Frollos an Quasimodo („you must not follow in the footsteps of your father“) (S19) • Der Name der Taverne als Anspielung darauf, was Frollo plagt (S20) • Phoebus' Charakterisierung als „good soldier“ entgegen seiner eigenen Behauptungen (S16, S20, S24) • Esmeralda und Phoebus' wachsendes Interesse aneinander (S16, S20) • Die Schwere von Phoebus' Verletzung direkt nach Frollos Angriff (S24, S27, S29) → vgl. Disneyfilm • Frollos Aufbrausen und seine Bereitschaft zu körperlicher Gewalt (S18-19, S24, S33, S35) • Das heiße Blei wird bereits im ersten Akt angekündigt (S18) und später zentral auf der Bühne platziert (S39) • Quasimodos dramatischer Abstieg zu Esmeraldas Rettung (S38) • Frollos Fall wird durch seinen Ausruf (→ vgl. Hugo) und die herabstürzende Puppe dramatisiert (S40)	• Die Rahmenhandlung wird nicht nur von Clopin erzählt, sondern von der ganzen Kongregation (S1-3, S42) • Frollo ist Priester, kein Richter (S1) • Frollos Hass auf die Roma wird konkret mit seiner Vergangenheit begründet (S3) • Quasimodo wird von Frollo nach Notre-Dame gebracht (S3) • Die Erdbeeren, die Frollo mitbringt, als Zeichen von Kontrolle und gutem Benehmen, was Quasimodo nicht hat (S5) • Statt dem lateinischen Alphabet lernt Quasimodo spezifische Bibelgeschichten (S5) • Die Wasserspeier mischen sich in Sanctuary (S5) und andere Dialoge zwischen Frollo und Quasimodo (S28) nicht ein, helfen Quasimodo aber mit der Welt zu interagieren (S6 vgl. Disneyfilm; S28, S39) • Phoebus ist <i>zurück</i> in Paris, nicht das erste Mal hier (S8) • Esmeralda wirft Frollo ihr Tuch direkt zu (S10) • Esmeralda trifft Clopin erst auf dem Narrenfest (S10) • Die Menge erschrickt, sobald sie Quasimodo sehen, niemand glaubt, dass er eine Maske trägt (S11) • Quasimodo setzt seine Narrenkrone nicht mehr auf, sondern drückt sie Phoebus in die Hand (S13) • Esmeralda sagt, dass ihr (und anderen) ihr Tanzen Spaß macht (S14) • Die Mittagsmesse beginnt, nicht die Abendmesse (S15) • Esmeralda beginnt ihr Gebet zu Jesus statt zu Maria (S15) • Veränderter Dialog und Schlagabtausch zwischen Esmeralda und Phoebus in der Kathedrale (S16) → vgl. Disneyfilm • Statt Esmeraldas Überlegung macht Quasimodo einen Witz darüber,	• Die gesamte Prologszene mit Frollos Bruder Jehan, die Tatsache, dass Quasimodo Jehans Baby und somit Frollos Neffe ist (S2-3) • Metaebene: Quasimodos Schauspieler nimmt auf der Bühne seine Rolle an (S3) • Quasimodos Fassadenakrobatik (S6, S14, S38) • Quasimodo ist fast taub von den Glocken (S4-5, S17) und handelt zum Teil fast animalisch (S5, S13) → vgl. Hugo • Phoebus' Freundschaft mit Frederic (S8, S20) • Clopin versucht Phoebus zu bestehlen (S8) • Phoebus' Erinnerungen an die Front, die er soeben nach Jahren verlassen hat (S8) • Rhythm of the Tambourine: Esmeraldas Vorstellung in Liedform (S10) • Clopin verlangt einen Teil von Esmeraldas Münzen, um sie aufzunehmen (S10) • Sanctuary (Interlude): Frollo fürchtet die Reaktion der Leute auf Quasimodo (S11) • Clopin deeskaliert die erste Schockreaktion auf Quasimodo (S11) • Ein Mann wirft etwas nach Quasimodo, was der Auslöser für die umschwingende Stimmung ist (S12) → vgl. Disneyfilm • Quasimodo wird halb ertränkt und im Anschluss ausgepeitscht (S12) • Die Menge versucht nach Esmeraldas Flucht erneut Quasimodo anzugreifen und Frollo gebietet Einhalt (S13) • Frollo schickt Phoebus mit Quasimodo in den Glockenturm (S13) • In My Life • Mustn't Let Her Find You • Esmeraldas Höhenangst (S17)

	dass es im Winter kalt ist in der Kathedrale (S17) • Die Wasserspeier sind während Top of the World weniger aufgeregt, die Szene wirkt entspannter (S17) • Quasimodo ruft die Glocken beim Namen, stellt sie Esmeralda aber nicht direkt vor (S18) • Anstatt über seine Mutter, die ihn verlassen haben soll, kriegst Quasimodo Geschichten über seinen Vater zu hören (S19) • Frollo sucht Esmeralda nicht in der Kathedrale, sondern überall sonst in der Stadt (S20) • Die Wasserspeier sind sich uneins darüber, ob Quasimodo an Esmeralda denken sollte oder nicht (S21) • Frollo hat Esmeraldas Tuch nicht während Hellfire (S22), zeigt es ihr aber im Kerker (S35) • Phoebus ist derjenige, der steigende Geldbeträge für Esmeraldas Ergreifung bietet, nicht ein anderer Söldner (S23) • Während Phoebus' Befehlsverweigerung hört/singt er nicht länger Esmeraldas Leitmotiv (Ich will gut sein), sondern Zeilen aus In My Life (H1) bzw. God Help the Outcasts (H2) (S24) • Phoebus wird von einem Dolch verletzt, nicht von einem Pfeil (S24) • Esmeralda bittet Quasimodo selbst um Hilfe mit Phoebus (S27) • Esmeralda gibt Quasimodo das Amulett, damit er sie kontaktieren kann, falls etwas schief laufen sollte/Phoebus zu ihr schicken kann, sobald er sich erholt hat, nicht, damit er selbst einen Zufluchtsort hat (S27) • Quasimodos erste Lüge betrifft Esmeraldas Versteck (nicht, ob er ihr bei der Flucht geholfen hat) und passiert erst im zweiten Akt (S28) • Frederic ist beteiligt an Frollos Lüge, der Wunderhof sei entdeckt worden (S28) • Die Roma planen gemeinsam mit Esmeralda aufzubrechen (S32) • Heaven's Light (Repr.) wird Teil von In a Place of Miracles (S32) • Frollo selbst entzündet Esmeraldas Scheiterhaufen (S38) → vgl. Disneyfilm • Frollo negiert das Asylrecht (S39)	• Frollo schreit Quasimodo an, weil der grundlos die Glocken läutet (S18) • Frollo und Esmeralda haben ein zweites Gespräch in der Kathedrale (S19) • Frollos Ausrede, Esmeralda konvertieren zu wollen (S19) • Esmeralda durchschaut Frollos Ablenkungsmanöver (S19) → vgl. Disneyfilm • Esmeralda muss nicht aus der Kathedrale fliehen, sondern wird rausgeworfen (S19) • Frollos Warnung an Quasimodo, er dürfe keine „impure thoughts“ haben (S19) • Frollo ohrfeigt Quasimodo (S19) • Der Name der Taverne (La Pomme d'Ève) → vgl. Hugo • Tavern Song (Thai Mol Piyas) • Frollo, der Phoebus' und Esmeraldas ersten Kuss beobachtet (S20) • Phoebus lehnt Frederics Einladung zu einem anderen Mädchen ab (S20) • Frollos Audienz beim König (S23) • Frollo sticht Phoebus mit Esmeraldas Dolch nieder und beschuldigt sie (S24) • Clopins/Esmeraldas Nutzung von Rauchbomben, um den Wachen zu entkommen (S24) • Flight Into Egypt als Katalysator, dass Quasimodo Esmeralda retten will (S27) • Phoebus wird von einigen Roma in die Kathedrale gebracht, weil er nicht selbst gehen kann (S27) • Esmeralda gibt einem der Roma Geld für ihre Hilfe (S27) • Quasimodo schlägt Phoebus auf den Kopf, um ihn zu wecken (S28) • Phoebus scheint tatsächlich zu glauben, Esmeralda könnte vielleicht zaubern (S29) • Der Wasserspeier, der Quasimodo seinen Mantel reicht (S29) → vgl. Disneyfilm • Rest and Recreation (Repr. II), in der Phoebus genervt versucht, Quasimodo zurück in die Kathedrale zu schicken (S30) • Als Grabsteine verkleidete Roma überraschen Quasimodo und Phoebus (S30) → vgl. Disneyfilm • The Court of Miracles → vgl. Disneyfilm • Clopin sammelt Münzen von den Roma im Wunderhof ein (S31)
--	--	--

	• Anstatt die Leitern der Wachen umzustößen, wirft Quasimodo mit Steinen nach ihnen (S39) • Esmeralda stirbt in Quasimodos Armen statt in denen eines Wasserspeiers (S40) • Esmeraldas letzte Worte (S40) • Frollo fragt <i>leise</i>, ob Esmeralda tot ist (S40)	• Quasimodo und Phoebus sollen im Wunderhof gehängt werden (S31) → vgl. Disneyfilm • Clopin ist wütend auf Esmeralda, weil sie vom Wunderhof erzählt hat (S31) • In a Place of Miracles • Die Reaktion der Roma darauf, einen weiteren Ort verlassen zu müssen (S32) • Esmeralda und Phoebus flehen beide um das Leben des anderen (S33) • Auch die anderen Roma werden im Wunderhof verhaftet (S33) → vgl. Disneyfilm • Clopin entkommt der Verhaftung (S33) • Die Neuigkeiten von Esmeraldas bevorstehender Hinrichtung verbreiten sich in der Stadt (S34) • Frollo greift Esmeralda im Kerker an (S35) • Phoebus bietet Frederic Geld, damit der ihn bei Esmeralda bleiben lässt (S36) • Phoebus' und Esmeraldas verzweifelter Kuss nach Someday (S36) • While the City Slumbered • Clopin befreit Phoebus • Frollos letzter Ausruf („damnation!“) (S40) → vgl. Hugo • Quasimodos Reaktion auf Frollos und Esmeraldas Tod („there lie all that I have ever loved“) (S41) → vgl. Hugo • Phoebus kommt in den Glockenturm und bricht über Esmeraldas Leiche zusammen • Quasimodo berührt vorsichtig Phoebus' Kopf, damit der ihn zu Esmeralda lässt
Simplifikation		Auslassung
• Phoebus' Beziehungen beschränken sich auf Esmeralda, Frollo und Quasimodo • Das Spektakel während dem Narrenfest ist visuell reduziert (S7-11) • Phoebus' Charakterisierung als Frauenheld beginnt und endet mit Rest and Recreation (S8) • Top of the World ist weniger chaotisch/überfordernd für Quasimodo, die Melodie ist simplifiziert (S17) • Hellfire ist visuell sehr simpel, auch Esmeraldas Tuch kommt nicht vor (S22) • Die Reaktion der Pariser Stadtleute auf die Ereignisse wird durch Strei-		• Frollos Mord an Quasimodos Mutter • Die Figur des Domdekans und seine Warnungen an Frollo • Quasimodos macht nicht den Fehler, das Narrenfest vor Frollo zu erwähnen • Frollos weicht auch anfänglich nicht vor Quasimodo zurück • Sanctuary (Interlude) • Die Wasserspeier sprechen kaum, wenn andere Figuren als Quasimodo in der Szene sind (Ausnahmen: Top of the World, als Quasimodo Phoebus/Frollo über die Brüstung hält)

chung von Ensemble-Liedern (vor allem Schneller, schneller und Trommeln in der Stadt) kaum gezeigt → vgl. Disneyfilm • Die Vorurteile der Pariser Stadtleute gegenüber den Roma werden nur ab und zu erwähnt • Phoebus' Verletzung spielt rasch keine Rolle mehr (S32, S36)		• Der protestierende Beitrag der Wasserspeier während Zuflucht fällt weg • Schneller, schneller • Tanz auf dem Seil • Die Rollenzuweisungen der Stadt an die Roma werden nicht erwähnt (Gesellschaftskritischer Aspekt) • Es wird nicht gezeigt, ob auch alle anderen Roma ein Amulett wie Esmeralda haben → vgl. Disneyfilm • Esmeraldas Hintergrund und ihre frühe Kategorisierung als gerechtigkeitsliebend • Phoebus' Freundschaft mit Frederic • Phoebus' Flirt mit Pariser Frauen, sodass Frollo ihn an seine Vorbildfunktion erinnern muss • Frollo ist nicht präsent für Topsy Turvy (Part 1) • Die instrumentale Version von Esmeraldas Tanz (ersetzt durch Rhythm of the Tambourine) • Frollos Befehl auf dem Narrenfest, Esmeralda zu verhaften • Quasimodos Zeilen in God Help the Outcasts fallen weg • Phoebus verletzt Esmeralda nie am Arm • Esmeraldas Motto/Leitmotiv (Ich will gut sein) • In My Life • Die Szene zwischen Phoebus und Frollo vor Notre-Dame • Phoebus bemerkt Esmeraldas Tuch nicht bei Frollo • Esmeraldas Flucht aus der Kathedrale (mit Quasimodos Hilfe) • Die Szene zwischen Esmeralda und Phoebus am Seineufer, bei der er ihr zur Flucht verhilft • Phoebus lehnt Frederics Einladung zu einem anderen Mädchen ab (der ganze Dialog entfällt) • Frollo hat keine Halluzination von Esmeralda während Hellfire • Die Reprise Notre Dame III, während der Frollo Esmeralda in der Kathedrale sucht • Phoebus fällt nicht in den Fluss • Trommeln in der Stadt als Reaktion der Pariser Stadtleute auf die Ereignisse • Die (Fortsetzung der) reihenweise Verhaftung von Leuten während Frollos Suche nach Esmeralda • Ein Kerl wie du • Esmeralda bezahlt die Roma nicht länger für ihre Hilfe
---	--	---

		• Quasimodo schlägt Phoebus nicht, der wacht von alleine aus der Bewusstlosigkeit auf (S27) • Frolo zwingt Quasimodo nicht, bei Gott zu schwören • Phoebus Versuch, Esmeraldas angebliche Zauberkünste zu nutzen, um sie zu finden • Phoebus wird von Quasimodo nicht länger warnend über die Brüstung gehalten, damit er ihm glaubt, dass das Amulett eine Karte ist • Weil du liebst als Nummer, mit der Phoebus Quasimodo überzeugt, Esmeralda zu retten (ersetzt durch Flight Into Egypt) • Rest and Recreation (Repr. II), in der Phoebus genervt von Quasimodo ist • Tanz der Zigeuner (ersetzt durch The Court of Miracles) • Esmeraldas Sorge um Quasimodo und Phoebus wird nicht gezeigt • Clopins Aufforderung an Esmeralda, die Stadt zu verlassen, weil es für alle zu gefährlich wird • Das Feuer der Hölle (Repr.) • Hämische Wachen im Kerker bei Esmeralda und Phoebus • Frolo behauptet nicht, er habe seine Pflicht getan (und so Esmeraldas Tod herbeigeführt) • Frolo greift Quasimodo auf dem Dach nicht zuerst an • Quasimodos letzte Interaktion mit den Wasserspeiern
--	--	--

Narrative Technik

Der Glöckner von Notre Dame (1999)		
Zeitlicher Ablauf		
Modulation (Dauer)	Modifikation (Ablauf)	Mutation
• Zahlreiche Dialoge werden in Liedform umgesetzt (Weil du liebst, Wie aus Stein), die erzählte Zeit dadurch verlangsamt • Beinahe alle Beziehungen zwischen Hauptcharakteren werden über einen längeren (erzählzeitlichen und diegetischen) Zeitraum ausgebaut: Phoebus-Frollo, Esmeralda-Phoebus, Esmeralda-Frollo, Clopin-Esmeralda, Quasimodo-Phoebus • Nach Esmeraldas vor den Wachen folgt keine Fluchtsequenz, die Stimmung schlägt somit sofort um (S12-13) • Frollo fragt Quasimodo zweimal, ob der etwas über Esmeraldas Aufenthaltsort weiß (S23, S28) • Frollos Auftauchen im Glockenturm ist sehr plötzlich (S28) • Die Suche nach Esmeralda scheint länger zu dauern (S26, S30) • Phoebus' und Quasimodos' Suche nach dem Mirakelhof dauert eine ganze Weile (S31) • Es vergeht mehr Zeit im Mirakelhof, bevor Frollo eintrifft (S31-33) • Impliziert ist eine längere Zeitspanne zwischen Esmeraldas Festnahme und geplanter Hinrichtung (S33-37)	• Notre-Dame wird nicht als erstes Bild gezeigt, sondern erst mit dem Tod von Quasimodos Mutter (S1) • Der Mirakelhof wird früher gezeigt und besungen (S6) • Die frühe Einführung des Amuletts als Karte (S6) • Phoebus' Sinn für Gerechtigkeit wird erst später entwickelt • Esmeralda und Quasimodo treffen sich erst während ihrem Tanz auf dem Narrenfest, nicht kurz davor (S10) • Quasimodos Krönung zum Narrenpapst erfolgt, bevor sich entpuppt, dass sein Gesicht keine Maske ist (S11-12) • Phoebus hilft Esmeralda erst nach ihrer Flucht aus der Kathedrale, vor den Wachen zu entkommen, nicht bei ihrer ersten Begegnung (S22) • Frollo sucht Esmeralda in der Kathedrale und stellt Quasimodo direkt zur Rede (S23) • Quasimodo, der die Feuer beobachtet, und Phoebus, der von einem Pfeil getroffen wird, sind gleichzeitig zu sehen (S25) • Die reihenweise Verhaftung anderer Roma erfolgt erst nach der Mühle (S26) • Quasimodos aggressive Reaktion auf Phoebus kommt erst, als der verletzt in den Glockenturm kommt (vorige Szene entfernt) (S28) • Quasimodo stellt fest, dass Esmeraldas Amulett eine Karte ist, bevor er sich entschließt, mit Phoebus zu gehen (S29) • Der erste Kuss zwischen Phoebus und Esmeralda findet später statt (S32) • Quasimodo weist die Wasserspeier zurück, während Esmeralda noch im Kerker ist (nicht bereits am Scheiterhaufen) (S35) • Phoebus wird befreit, noch bevor Quasimodo nach Zuflucht ruft, fordert die Menge zur Hilfe auf, nachdem die Wachen versuchen, das Tor der Kathedrale aufzubrechen, aber bevor Quasimodo und die Wasser-	• Auch Esmeralda ist gerade erst in der Stadt angekommen (S6) • Die erste Begegnung zwischen Esmeralda und Phoebus (in den Straßen) fällt weg • Es folgt keine humorvolle Sequenz (Esmeraldas Flucht) auf Quasimodos Folter auf dem Narrenfest • Die Szene zwischen Esmeralda und Quasimodo im Glockenturm wird übersprungen • Eine Szene zwischen Frollo und Phoebus vor Notre-Dame wird hinzugefügt (S17) • Die Szene mit Phoebus im Glockenturm wird ausgelassen • The Court of Miracles wird ausgelassen • Esmeraldas Zeit im Kerker wird gezeigt (S34, S36) • Die Flucht vor Frollo auf das Dach der Kathedrale entfällt

	speier mit der Verteidigung beginnen (S37-38)	
Präsentation		
Modulation	Modifikation	Mutation ⁹⁵
Narration → Narration	Narration → Monstration	Ergänzung
• Clopin erzählt die Hintergrundgeschichte des Glöckners als metadiegetische Erzählfigur, die immer wieder auftaucht • Die Handlung wird nicht diegetischen Kindern erzählt, sondern dem Theaterpublikum • Esmeralda sagt Frollo, dass sie nur für ihren Lebensunterhalt tanzt, nicht Quasimodo (S15) • Phoebus hört/singt Esmeraldas Leitmotiv während seiner Befehlsverweigerung (S25) • Quasimodo wird von Phoebus überzeugt, Esmeralda zu helfen (Weil du liebst), nicht von seinem Selbstgespräch mit den Wasserspeiern (S29) • Clopin ist derjenige, der die anderen Roma losschickt, um aufzubrechen, nicht Esmeralda (S32) • Zahlreiche Dialoge werden in Liedform umgesetzt: ○ Schneller, schneller (Frollo Repr.) ○ Hoch über der Welt ○ Esmeralda ○ Weil du liebst ○ Wie aus Stein	• Die Dreiecks- bzw. Vierecks-Beziehung um Esmeralda wird visuell betont (S25) • Phoebus' und Quasimodos Festnahme im Mirakelhof wird nicht besungen, sondern nur gezeigt (S32)	• N: Zuflucht wird zur eigenen Nummer und ergänzt Frollos Hintergrundgeschichte (S3) • N: Clopin als Anführer der Roma → vgl. Hugo • N: Esmeraldas Gerechtigkeitssinn als Teil mehrerer Dialoge und ihrer Hintergrundgeschichte (S6, S22) • N: Die Perspektiven der Pariser Stadtleute und der Roma (v.a. in Schneller, schneller, Tanz auf dem Seil und Trommeln in der Stadt) • M: Die Dynamik zwischen Esmeralda und den anderen Roma, v.a. Clopin (S6, S10, S32) • N/M: Die Etablierung von Phoebus als oberflächlicher Frauenheld (S7-8) → vgl. Hugo • M: Der Film zeigt zwar, dass Frollo Esmeraldas Tuch nach dem Narrenfest noch hat, das Musical macht explizit, dass er es heimlich aufhebt (S13) • N: Die Entwicklung der Dynamik zwischen Esmeralda und Phoebus vor dessen Seitenwechsel (S14, S22) • M: Phoebus bemerkt, dass Frollo Esmeraldas Tuch an sich genommen hat (S17) • N: Der Domdekan hilft Phoebus, in den Glockenturm zu kommen, nicht Esmeralda (S28) • M: Phoebus und Quasimodo tauschen während ihres Streits nicht nur böse Blicke, Quasimodo hält ihn über die Brüstung (S29) • M: Esmeralda ist sichtlich besorgt um Quasimodo und Phoebus, bevor diese im Mirakelhof auftauchen (S31) • N: Phoebus will gemeinsam mit Esmeralda und den anderen Roma Paris verlassen (S32) • M: Esmeralda wird als Gefangene im Kerker gefesselt und mit Augenbinde gezeigt (S34, S36) • N: Einmal als Teil der Handlung und Repräsentation von Esmeraldas

⁹⁵ Die Kürzel sollen angeben, ob es sich bei der Ergänzung oder Auslassung um eine primär narrative (N) oder monstrative (M) Mutation handelt; in selteneren Fällen ist die Mutation ausgewogen (N/M).

		Wunsch für eine bessere Zukunft (S36) • M: Quasimodo greift Frollo zuerst an, nicht aus reiner Notwehr (S39) • M: Quasimodos sprachlos-geschockte Reaktion auf Frollos Tod wird ergänzt (S40)
Monstration → Monstration	Monstration → Narration	Auslassung
• Clopin wechselt zwischen dem graubraunen Kostüm seiner Erzählfigur (S1) und dem bunten Kostüm, das er selbst trägt (S6) • Notre-Dame wird entweder nur aus weiter Ferne oder bruchstückhaft gezeigt • Anstatt in Form von Clopins Puppenspiel sieht man Quasimodos Schatten Frollo vor himmelblauem Bühnenbild in den Glockenturm folgen (S1) • Quasimodo trägt durchgehend dasselbe rote Kostüm (S2) • Frollo trägt fast die ganze Zeit dasselbe dunkelviolette Kostüm, entweder mit Kappe oder großem Hut (S1); während Das Feuer der Hölle ist sein Kostüm silbrig (S21), nur in seiner letzten Szene ist sein Kopf unbedeckt (S39) • Frollos offene Ablehnung Quasimodos (die Sache mit den Erdbeeren, die Körpersprache) (S2-3) • Die Wasserspeier als physische (und imaginäre) Manifestation von Quasimodos Gedanken und Wünschen: wann immer andere Figuren in der Szene sind, ziehen sich die Wasserspeier auf ihre Plätze zurück, nur Quasimodo interagiert mit ihnen (S3, S29, S35, S39-40) • Starke Simplifizierung der visuellen Elemente in Draußen (S4) • Esmeralda trägt das ganze Stück über bis zu ihrer Verhaftung dasselbe rote Kleid, manchmal mit einem schlichten Tuch; im Kerker bekommt sie ein schmutzig weißes Gewand (S6, S16, S36); für die Schlusszene hat sie erneut das rote Kleid (S41) • Stilisierung des Hintergrundes während der Eskalation auf dem Narrenfest (blau statt gelblich) (S12) • Es sind keine weiteren Leute als Quasimodo und Frollo mehr auf dem Platz, als Quasimodo in die Kirche zurückkehrt (S13)	• Der Brunnen, in den Frollo Quasimodo werfen will, wird nicht gezeigt, sondern nur im Dialog erwähnt (S1) • Die Vorurteile der Pariser Stadtleute gegenüber der Roma (Tanz auf dem Seil) • Phoebus' Ankunft in Paris wird als Lied umgesetzt (Ein bisschen Freude) • Phoebus' Gerechtigkeitssinn wird nicht visuell gezeigt (Disneyfilm S5, S20), sondern vor allem narrativ manifestiert (S22, S25) • Zuflucht (Repr.): Im Disneyfilm sagt Frollo nach dem Narrenfest kein Wort zu Quasimodo (S13) • Quasimodos musikalische (nicht rein visuelle) Annäherung an Esmeralda durch seine Zeilen in Hilf den Verstoßen (S16) • Die Aussicht vom Glockenturm aus wird nur beschrieben (Hoch über der Welt), aber nicht gezeigt (S18) • Clopin erzählt nur von Esmeraldas Flucht aus der Kathedrale (S20) • Quasimodos Angst vor Frollo und die Tatsache, dass er ihn noch nie belogen hat (S23, S28) • Der Kampf bei der Mühle wird von Clopin (E) zusätzlich besungen (S25) • Die Verhaftung von Roma während der Suche nach Esmeralda wird in Trommeln in der Stadt thematisiert • Der Domdekan versucht Frollo davon abzubringen, Esmeralda zu töten (S37) • Die Beteiligung der Menschenmassen am Kampf um die Kathedrale (S38)	• M: Die Glocken Notre-Dames selbst sind nie zu sehen, nur über der Bühne impliziert • M: Die Statuen Notre-Dames sind nicht wirklich zu erkennen • M: Clopins Puppentheater und Handpuppe als visuelle Erzähltechnik • N/M: Quasimodos erster Auftritt als gutherziger Mensch (Vogelkücken) • M: Quasimodos Holzfiguren als visuelle Manifestation seiner Sehnsucht nach der Außenwelt • M: Das Wetter als visueller Gefühlsverstärker • M: Esmeraldas Tanzszenen abseits des Narrenfestes • M: Frollos Vergleich der Roma mit Ameisen, die er zerquetschen will • Quasimodos Fassadenakrobatik • M: Sämtliche tierischen Nebencharaktere (Djali, Achilles, Frollos Pferd) • N: Niemand aus der Menge bewirft Quasimodo mit etwas • N: In der Kathedrale versucht Phoebus nicht, Esmeralda zu schützen • N/M: Das Handlesen • M: Es wird nicht gezeigt, wie Frollo einen Verdacht wegen Quasimodos Hilfe schöpft • N/M: Der kurze Running Gag mit dem alten Gefangenen (Disneyfilm S11, S29) • M: Die humorvollen Reaction Shots zu den Wasserspeiern • M: Außer Frollo ist während Hellfire niemand auf der Bühne präsent • N: Esmeralda, die Phoebus selbst im Glockenturm versteckt • N: The Court of Miracles und die Tatsache, dass die Roma Phoebus und Quasimodo als Spione direkt hängen wollen • N/M: Keine visuell-musikalische <i>Wizard of Oz</i>-Referenz • N: Frollos falsches Mitleid mit Quasimodo nach Esmeraldas scheinbarem Tod

• Anstatt an Esmeraldas Haar riecht Frollo an ihrem Tuch (S13) • Die Bühne bleibt in God Help the Outcasts statisch, es wird nur ein Blick auf die Kathedrale gezeigt (S16) • Phoebus legt seine goldene Uniform (S7) mit der Szene am Seineufer ab (S22) und trägt ab da bis zu seiner Verhaftung dieselbe schlichte schwarze Uniform; im Kerker ist es ein schmutzig weißes Oberteil (wie Esmeraldas) und eine dunkle Hose (S36) • Frollo halluziniert eine maskierte Esmeralda während Das Feuer der Hölle (S21) • Frollo ist weniger in Person an der Suche nach Esmeralda beteiligt, die Söldner übernehmen diese zu großen Teilen (S24) • Ein Mann wie du ist visuell stark simplifiziert (S27) • Stilisierung der Bühne während dem Kampf um die Kathedrale (S38) und nach Esmeraldas Tod (S40) • Darstellung des heißen Bleis durch roten Rauch • Quasimodo tritt gemeinsam mit Esmeralda aus der Kathedrale hervor, die Stimmung ist aber eine völlig andere (S40)		• N: Quasimodo erfährt nie die Wahrheit über seine Mutter • M: Kein letzter Blick auf Notre-Dame am Ende
--	--	---

The Hunchback of Notre Dame (2014/2015)

Zeitlicher Ablauf		
Modulation (Dauer)	Modifikation (Ablauf)	Mutation
• Die Prologszene dauert mehr als doppelt so lange (S1-3) • Esmeraldas Tanz wird zu ihrem ersten Lied und als solches länger (S10) • In der Kathedrale beginnt nach dem Narrenfest die Mittagsmesse statt der Abendmesse (S14); das Fest hat also früher begonnen oder kürzer gedauert • Es vergeht einiges an erzählter Zeit zwischen dem Narrenfest und der Eskalation der Ereignisse (S20-23) • Die Beziehungen der Charaktere untereinander bauen sich entsprechend länger auf • Die Entr'acte ist wesentlich länger und wird vom Chor gesungen • Der zweite Akt scheint mit seinen Handlungsereignissen direkt an den ersten anzuknüpfen (S27) • TBoND (Repr. II) und Someday implizieren eine längere Zeitspanne	• Die Szenenabfolge erlaubt eine geringere Anzahl an Ortswechseln, weshalb kürzere Einzelszenen zu längeren zusammengezogen wurden (etwa in der Kathedrale (S14-16) oder im Kerker (S35-36)) • Frollos Hintergrundgeschichte wird bereits im Prolog erzählt, nicht erst während Sanctuary angedeutet • Der Wunderhof wird erst im zweiten Akt besucht (S31) • Topsy Turvy (Part 1) und Rest and Recreation sind vertauscht bzw. letzteres eingeschoben und Topsy Turvy aufgeteilt worden (S7-8) • Esmeraldas erster Auftritt ist später (direkt auf dem Narrenfest) • Esmeralda trifft Clopin erst auf dem Narrenfest (S10) • Esmeralda sieht Quasimodo erst nach ihrem Tanz das erste Mal	• Die Szenen der Rahmenhandlung mit der Kongregation, bevor und nachdem die Schauspieler*innen zu ihren Charakteren werden (S1, S3, S41-42) • Sämtliche Flashbacks der Prologszene (S1-3) • Die Szenen aus Sicht der Pariser Stadtleute (Schneller, schneller) und der Roma (Tanz auf dem Seil) fallen weg, direkter Übergang zum Beginn des Narrenfestes • Phoebus' Zeit an der Front wird in einem kurzen Flashback Raum gegeben (S8) • Die Szene in der Taverne wird hinzugefügt (S20) • Die Szene zwischen Esmeralda und Phoebus am Seineufer wird ausgelassen • Durch das Auslassen von Trommeln in der Stadt scheint die

zwischen Esmeraldas Verhaftung und geplanter Hinrichtung (S34) Quasimodos Hinabklettern an der Kathedralenfassade wird ausführlich beschrieben, er schwingt nicht nur auf die Bühne (S38)	- Esmeralda spricht erst mit Frollo, bevor sie God Help the Outcasts singt und mit Phoebus interagiert (S14-16) - Tschechows Waffe: Der Kessel mit heißem Blei wird bereits früher gezeigt (S18) - Quasimodo bekommt Esmeraldas Amulett erst im zweiten Akt geschenkt, als sie Phoebus zu ihm bringt (S27) - Esmeralda und Phoebus' erster Kuss passiert früher (S20) - Frollo sucht erst nach Esmeralda, Heaven's Light/Hellfire folgen danach (S20-22) - Phoebus wird während des Kampfes nach seiner Befehlsverweigerung verletzt, nicht erst auf der Flucht (S24) - Phoebus hinterfragt seinen Sinneswandel erst nach seiner Verletzung, nicht vorher (S25) - Esmeralda beginnt noch im ersten Akt mit ihrer Suche nach einem Versteck für Phoebus (S25) - Die Abfolge der Ereignisse in der Flight Into Egypt-Szene (S27) wird zwischen H1 und H2 verändert - Quasimodos erste Lüge passiert erst im zweiten Akt (S28) Someday und Made of Stone sind vertauscht (S36-37) Someday (Phoebus Repr.) wird erst gesungen, nachdem Quasimodo schon mit Steinen geworfen hat	Handlung des zweiten Aktes ohne Pause an den ersten Akt anzuknüpfen (S27) The Court of Miracles wird wieder hinzugefügt (S31) → vgl. Disneyfilm (verlangsamt!) Ergänzung eines kurzen Epilogs, der einige Jahre nach der Haupthandlung spielt (S41) → vgl. Hugo
Präsentation		
Modulation	Modifikation	Mutation
Narration → Narration	Narration → Monstration	Ergänzung
- Clopins Erzählmomente werden als Narration der Kongregation bzw. einzelner Figuren umgesetzt; die erste Liedzeile hat weiterhin Clopins Schauspieler (S1) - Esmeralda und Phoebus' Duett/Gespräch in Notre-Dame (S16) - Anstelle von Ich will gut sein singt Phoebus während seiner Befehlsverweigerung In My Life (Repr.) bzw. God Help the Outcasts (Repr.) (S24) - Anstatt von Phoebus überzeugt zu werden, hinauszugehen, um Esmeralda zu retten (Weil du liebst), überzeugt Quasimodo sich selbst (mithilfe der Wasserspeier und Heiligen, Flight into Egypt) (S27)	Durch Auslassung von Tanz auf dem Seil wird vor allem gezeigt, wie die Roma (und vor allem Clopin) immer wieder zu stehlen versuchen oder Geld einsammeln (S7-8, S10, S31) → veränderter Unterton - Frollo weicht vor Quasimodo zurück, als der ihn um Verzeihung anfleht (S13) - Anstatt von Esmeraldas Flucht aus der Kathedrale erzählt zu bekommen, sieht das Publikum, wie sie rausgeworfen wird (S19) - Frollo hat Quasimodo erzogen „to think like me“ (S3); Quasimodo spuckt bei der bloßen Erwähnung seines Vaters aus (S19)	- N: Mehrfach verschwimmende Grenzen zwischen Diegese und Metaebene (S3, S29, S41-42) - N: Größerer Fokus auf Geräusche (der Schauspieler*innen, Glocken, Instrumente etc.) - M: Metaebene: Quasimodos „Verwandlung“ auf der Bühne gibt im Prinzip direkt Antwort auf die Frage („what makes a monster and what makes a man?“) (S3, S42) - N/M: Quasimodo ist fast taub, wird durch laute Geräusche der Wasserspeier und Elemente von Gebärdensprache betont (S4-5, S17) → vgl. Hugo - M: Andere Roma spielen während Rhythm of the Tambourine In-

• Frederic ist derjenige, der behauptet, die Wachen hätten den Wunderhof gefunden (28) • Der letzte Ton von Made of Stone ist deutlich tiefer⁹⁶ (S37)	• Der Entwicklung von Esmeraldas und Phoebus' Beziehung wird in längeren Szenen Raum gegeben, auch private Reaktionen der beiden aufeinander werden verdeutlicht (S16, S20, S25, S32, S36) • Komödiantische Momente sind nicht im Dialog, sondern tendenziell visuell: Quasimodos spielerisches Fallen während Top of the World (S17), Phoebus' Reaktion, als er im Bordell erkannt wird (S24), der Kopf von St. Aphrodisius fällt immer wieder runter (S27) • Phoebus erzählt nicht bloß von seiner Verletzung auf der Flucht, er kann anfangs kaum alleine stehen (S27, S29)	• Instrumente und sind somit beteiligt (S10) • N/M: Die panische Reaktion der Wasserspeier, als Quasimodo sich vor Esmeralda zu verstecken versucht (S17) • M: Quasimodo scherzt mit Esmeralda (S17) und scheint sich seiner Kontrolle über die Wasserspeier zum Teil bewusst zu sein (S18) • N: Frollos Aufbrausen gegenüber Esmeralda und Quasimodo (S19) • N: Frollos nächtliche Suche nach Esmeralda und seine beginnende Manie/Eifersucht (S20) • N: Die Szene, in der Frollo seine Vollmacht vom König erbittet (S23) • N: Esmeralda, die Phoebus selbst im Glockenturm versteckt (S27) • N: Die Neuigkeiten von Esmeraldas Hinrichtung verbreiten sich in der Stadt (TBoND Repr. II) (S34) • M: Das heiße Blei als Kessel über der Bühne (S18, S39) • M: Quasimodo, der sich langsam zu seiner vollen Größe aufrichtet und die Falltür zuknallt, ehe er Frollo in die Tiefe stürzt (S40) • M: Quasimodo hängt der sterbenden Esmeralda ihr Amulett erneut um (S40) • M: Metaebene: Ensemblemitglieder mit Farbe im Gesicht (S42) • N: Metaebene: Quasimodos Darsteller erzählt von den Skeletten in der Krypta (S42) → vgl. Hugo • M: Auch die Gesichter von Esmeralda, Phoebus und Frollo sind im Finale geschwärzt (S42)
Monstration → Monstration	Monstration → Narration	Auslassung
• Notre-Dame als statisches visuelles Bühnenelement (Fliesenboden, Buntglasfenster) • Visuelle Signalisierung der Kongregation, ob sie gerade als Wasserspeier fungieren (graue Umhänge) oder nicht • Quasimodo legt sein Kostüm (Buckel, schwarze Farbe im Gesicht, grünes Oberteil) auf der Bühne an (S3) und behält es bis zu seiner letzten Szene (S41)	• Phoebus' Wirkung auf andere Frauen wird nur in Rest and Recreation und Esmeralda in Dialog-/Liedform angedeutet, nicht mehr gezeigt (durch die Frau, die in der folgenden Szene mit Frollo nicht von Phoebus' Seite weicht) (S8-9, S24) • Esmeraldas Tanz wird als Lied umgesetzt (Rhythm of the Tambourine) (S10) • Frollo, Quasimodo und Phoebus bekommen einen Moment in	• M: Projektionen vom Äußeren Notre-Dames aus der Ferne (Türme, Tor der Kathedrale) • N: Zahlreiche Szenen haben keine Hintergrundmusik • N/M: Die meisten Ortswechsel werden ausgelassen • N: Die Vorurteile der Pariser Stadtleute gegenüber den Roma werden kaum narrativ ausgedrückt • N: Die Rollenverteilung der Stadt für die Roma in Tanz aus dem Seil

⁹⁶ Jedenfalls in den englischsprachigen Produktionen (H1, H2, H3); auch in der Wiener Fassung ist die letzte Note ein Belt, aber erneut deutlich höher (H4), diese Modulation dürfte also von Inszenierung und/oder Performer abhängig sein.

• Frollo trägt in den Flashbackszenen einen simplen schwarzen Anzug (S2-3), ansonsten ein weißes Priestergewand (S5); außerhalb Notre-Dames (oder wenn er gerade erst von draußen kommt) dazu einen schwarzen Umhang mit rotem Futter (S9) – Ausnahme: im Kerker mit Esmeralda fehlt der Umhang (S35); zusätzlich eine Priesterkappe in S5, S19-S25 • Frollos Ablehnung von Quasimodo durch Inszenierung (Quasimodos Körperhaltung, Frollo meist physisch über ihm) • Clopins Vorstellung ist nicht als Erzählfigur, sondern als „Zigeunerkönig“ mit bunt gemustertem Gewand und schwarzem Hut (S7) • Simplifizierung der visuellen Elemente während dem Narrenfest (Clopins Hut fängt nicht länger Feuer, Tanznummern nicht in einzelnen Grüppchen, sondern als große Menge) (S7-11) • Simplifizierung von Esmeraldas Tanz (S10) • Phoebus' Rüstung ist simplifiziert/realistischer (S8); bis S16/S23 dazu ein blauer Umhang, ab dem Kerker erneut ein schmutzig weißes Oberteil mit dunkler Hose (S36) • Nach dem Narrenfest trägt Esmeralda ein blaues statt rotes Kleid; im Kerker bekommt sie ein schmutzig weißes Gewand (S10, S14, S35) → vgl. Disneyfilm • Die Dreiecks- bzw. Vierecks-Beziehung um Esmeralda wird visuell und musikalisch weiter betont (S10, S25) • Quasimodos Folter auf dem Narrenfest ist zwar in etwa gleich lang, aber visuell brutaler (S12) • Quasimodo wendet sich nach dem Narrenfest davon ab, er gibt Phoebus seine Krone anstatt sie mitzunehmen (S13) • Der erste Akt endet auf Quasimodo (nicht Esmeralda) (S25) • Abseits des Narrenfestes ist auch Clopins Kostüm weit schlichter, ein grünbraunes Gewand mit violetter Umhang (S31); beim Kampf um Notre-Dame ohne Umhang, dafür wieder mit Hut (S39) • Anstatt auf ihren Setteilen von der Bühne gefahren zu werden, hängen die Wasserspeier-Ensemblemitglie-	Rhythm of the Tambourine, in dem sie über ihre Faszination mit Esmeralda singen • Frollos Angst um seinen Ruf wegen der Reaktion der Leute auf Quasimodo (S11) • Es wird nicht nur gezeigt, wie Frollo Phoebus verletzt, durch dessen Lüge, Esmeralda sei Schuld wird das auch im Dialog betont (S24) • Der Ausnahmezustand in der Stadt, während Quasimodo und Phoebus den Wunderhof suchen, wird visuell kaum betont, sondern hauptsächlich von der Kongregation beschrieben (S30) • Der Wunderhof wird nicht nur visuell gezeigt, sondern in The Court of Miracles in Liedform vorgestellt (S31) • Die Kongregation beschreibt Quasimodos Abstieg über die Fassade (S38) • Quasimodos Reaktion auf Frollos und Esmeraldas Tod („there lie all that I have ever loved“) (S41)	• N: Esmeraldas expliziter Entschluss in Tanz auf dem Seil, anderen nicht mehr zu helfen und auf sich selbst zu schauen • N: Phoebus' Beziehungen zu anderen Leuten beschränken sich auf weitere Hauptcharaktere; Komplexität geht verloren • N: Quasimodos Part in God Help the Outcasts • N: Durch Auslassung der individuellen Wasserspeier und auch Phoebus' „humoristischer Ader“ gibt es weniger humorvolle Momente • M: Frollo riecht nicht an Esmeraldas Tuch, als er es aufhebt • M: Frollos Halluzination von Esmeralda während Hellfire • M: Es wird nicht gezeigt, dass Esmeralda Phoebus in den Fluss nachspringt • M: Einzelne Bühnenelemente wie das Buntglasfenster von St. Aphrodisius (S27) und das vergrößerte Amulett (S30) werden weggelassen • M: Esmeralda ist im Kerker nicht länger gefesselt und hat auch nicht die Augen verbunden • M: Auch Phoebus ist im Kerker nicht gefesselt und scheint mittlerweile unverletzt zu sein (sein Hemd ist nicht blutig, vgl. Glöckner S36) (S36) • N: Das Ensemble ist nicht in Someday involviert • M: Die Symbolik der kreuzförmigen Bühne vor einem blauen Himmel
---	--	--

der ihre Umhänge auf und gehen ab (S37) • Esmeraldas Rettung wird zwar gezeigt, aber nicht stilisiert (S38) • Quasimodo trägt Esmeralda über der Schulter statt auf beiden Armen (S38) • Das heiße Blei wird durch riesige rote Tücher dargestellt statt durch Rauch (S39) • Frollos Fall wird durch die Kongregation und die fallende Puppe dargestellt (S40) • Esmeralda wird nicht von der Bühne getragen, sondern steht selbst auf und dreht sich noch einmal um (S41)		
--	--	--

Charakterisierung

Der Glöckner von Notre Dame (1999)		
Modulation	Modifikation	Mutation
Amplifikation	Dramatisierung	Ergänzung
• Clopin, Clopin (E) • Phoebus • Wasserspeier • Pariser Stadtleute • Beziehung Esmeralda/Phoebus • Beziehung Phoebus/Quasimodo	• Quasimodo • Esmeralda • Beziehung Roma/Pariser Stadtleute	• Beziehung Clopin/Esmeralda
Simplifikation	Modernisierung	Auslassung
• Quasimodo • Frollos Wachen	• Frollo	• Djali • Achilles • Das Mädchen am Ende des Filmes
	Spezifizierung	
	• Phoebus • Wasserspeier	
The Hunchback of Notre Dame (2014/2015)		
Modulation	Modifikation	Mutation
Amplifikation	Dramatisierung	Ergänzung
• Frollo • Quasimodo • Beziehung Esmeralda/Phoebus • Beziehung Frollo/Quasimodo	• Frollo • Phoebus • Quasimodo • Beziehung Clopin/Esmeralda	• Jehan • Florika • Pater Dupin • Frederic • Ein Mann (S12) • Louis XI • Die Madame (S24) • St. Aphrodisius • Beziehung Phoebus/Frederic
Simplifikation	Modernisierung	Auslassung
• Wasserspeier • Clopin • Frederic • Beziehung Pariser Stadtleute/Roma • Beziehung Phoebus/Frederic	• Esmeralda • Phoebus • Wasserspeier	• Clopin (E) • Erzdiakon/Domdekan • Der Müller
	Spezifizierung	
	• Esmeralda • Phoebus • Beziehung Esmeralda/Quasimodo	

Setting

Der Glöckner von Notre Dame (1999)		
Zeitlich		
Modulation	Modifikation	Mutation
Amplifikation	Veränderung	Ergänzung
Das mittelalterliche Setting: Quasimodos Alphabet wird auf Latein geprüft	N/A	Frollos Hetzjagd auf die Roma wird ausgedehnt
Simplifikation		Auslassung
N/A		N/A
Räumlich		
Modulation	Modifikation	Mutation
Amplifikation	Veränderung	Ergänzung
- Der Schauplatz Frankreich wird durch Anspielungen betont - Der Mirakelhof wird mehrmals in der Erzählung besucht; die dort stattfindende Tanznummer ist inspiriert von Roma-Musik - Die Reaktion der Pariser Stadtleute auf die Ereignisse wird dargestellt - Der Kerker wird zum eigenen Schauplatz (im Gegensatz zum Film, wo er nur flüchtig gezeigt wird)	- Nutzung des Bühnenraums zur parallelen Darstellung verschiedener Orte (oftmals verknüpft mit Dreieck-Konstellation in der Choreographie) „Hellfire“ wird vom Justizpalast nach Notre Dame verlegt - Der Hof der Wunder wird nun als „Mirakelhof“ bezeichnet, sein Zugang ist über einen Innenhof	- Bühnenraum - Das Seineufer
Simplifikation		Auslassung
Die Schauplätze werden mittels Projektionen und Bühnenhydraulik dargestellt und entsprechend stilisiert		- Der Justizpalast - Frollos Kammer - Der Friedhof
The Hunchback of Notre Dame (2014/2015)		
Zeitlich		
Modulation	Modifikation	Mutation
Amplifikation	Veränderung	Ergänzung
- Das Datum der Handlung (06.01.1482) wird textuell betont - Die Rolle der katholischen Kirche im Mittelalter	N/A	- Die gesamte Prologszene mit Frollos Vergangenheit - Die Zeit zwischen dem Narrenfest und Frollos intensiver Jagd nach Esmeralda wird ausgedehnt
Simplifikation		Auslassung
Wie lange Quasimodo bereits im Glockenturm lebt, ist nicht bekannt		N/A
Räumlich		
Modulation	Modifikation	Mutation
Amplifikation	Veränderung	Ergänzung
- Die klare Verortung der Handlung in Notre Dame: die Glocken als Teil des sichtbaren Bühnenbildes, das der echten Kathedrale nachempfundene Fliesenmuster, das leichte Echo in Dialogen, die Inklusion des Chors auf der Bühne - Der sozial-theologische Druck durch die Rolle der Kirche wird hervorgehoben	- Frollo droht während seiner Suche nach Esmeralda nicht länger eine Mühle anzuzünden, sondern ein Bordell - Der Mirakelhof wird nun als „Wunderhof“ bezeichnet, der Zugang befindet sich auf einem Friedhof	- Der Chorbereich auf der Bühne - Jehans Krankenlager - Die Taverne (La Pomme d'Ève) - Das Bordell - Die Bastille/Der königliche Audienssaal - Der Friedhof

• Die Roma-Kultur wird musikalisch und sprachlich weiter betont		
Simplifikation		Auslassung
• Das Bühnenbild wird weiter vereinfacht und teilweise durch Schauspieler*innen ersetzt • Der Hof der Wunder wird erneut auf einen einmaligen Schauplatz reduziert		• Die Mühle • Das Seineufer

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Arbeit untersucht Ausprägungen intertextueller Verknüpfungen in multimodalen und multimedialen Rewritings. Auf Basis eines funktionalen Translationsverständnisses wird das adaptionswissenschaftliche Konzept des „*culture-text*“ (Paul Davis 1990) herangezogen, um konkrete textuelle Verbindungen bei der Musicaladaption zu illustrieren. Gegenstand der Untersuchung sind der 1996 erschienene Disneyfilm *The Hunchback of Notre Dame* sowie die auf diesem basierenden Bühnenmusicals (1999 und 2014/2015). Auf Basis grundlegender Begriffe transmedialer Narrationstheorie wird Katerina Perdikakis (2016) „Adaptation Shifts“-Modell angewandt, um Shifts (Veränderungen) von Handlungsstruktur, narrativer Technik, Charakterisierung und Setting zu identifizieren. Dabei wird vor allem der Einfluss medialer und genrespezifischer Konventionen auf den Text hervorgehoben.

Abstract (Englisch)

This thesis investigates different types of intertextual relations in multimodal and multimedial rewritings. Using Paul Davis' (1990) concept of “*culture-text*”, it seeks to examine specific textual connections in the context of musical adaptations, applying approaches from adaptation studies to functional translation theory. Subject of this study is the 1996 Disney movie *The Hunchback of Notre Dame*, as well as its stage musical adaptations (1999 and 2014/2015). After exploring key elements of transmedial narration theory, Katerina Perdikaki's (2016) Adaptation Shifts model is employed to pinpoint specific shifts i.e. changes to plot structure, narrative technique, characterization and setting between the respective texts. The impact of medial and generic conventions is particularly emphasized.