

Adaption – schlechter Abklatsch oder kreative Interpretation?

Thomas Fornet-Ponse (Jerusalem)

Auf den ersten Blick – z.B. in den Duden – ist die Sache klar: Eine Adaption (bzw. Adaptation) meint biologisch die Anpassung eines Organismus oder von Organen an Umweltbedingungen, soziologisch die Anpassung des Menschen an seine soziale Umwelt und drittens die Umarbeitung eines literarischen Werkes, um es an die Erfordernisse einer anderen literarischen Gattung oder eines anderen Kommunikationsmediums wie Film oder Fernsehen anzupassen (Duden, Eintrag »Adaptation«). In allen drei Fällen geht es darum, eine bestehende Entität an etwas anzupassen, d.h. sie so zu verändern, dass ihre Funktion(en) oder ihre Leistungsfähigkeit erhalten bleibt oder optimiert wird. Damit ist zugleich ein klares Kriterium für die Güte einer Adaption angegeben, nämlich der Grad, in dem diese Funktion(en) erfüllt bzw. ihre Leistungsfähigkeit erhalten oder verbessert werden bzw. wird.

Im für unsere Fragestellung relevanten dritten Fall der Anpassung eines literarischen Werkes an die Erfordernisse eines anderen Genres oder Mediums sprechen wir besser von Sinn als von Funktion oder Leistungsfähigkeit, womit das Kriterium der Güte einer Adaption in dem Grad bestünde, in dem der Sinn eines Werkes in dem anderen Genre oder Medium vermittelt würde. Dies entspricht der weit verbreiteten Intuition, Adaptionen zu beurteilen, indem von Werktreue und von Freiheiten, die sich z.B. ein Regisseur genommen habe, gesprochen wird. Adaptionen haben demnach einen abgeleiteten Status und werden nicht als eigenständiges Kunstwerk wahrgenommen, sondern vom Original aus beurteilt.

Wird dies aber der Eigenart einer Adaption wirklich gerecht – zumal, wenn jemand (wie viele, die über die Jackson-Adaption dazu kamen, *The Lord of the Rings* zu lesen) zunächst die Adaption und dann erst das adaptierte Werk kennen lernt? Eine Verteidigung der Intuition begegnet dem Problem, dass in anderen Kommunikationsmedien bestimmte Aussagemöglichkeiten des Ursprungsmediums nicht bestehen – dafür aber andere, die dem Ursprungsmedium nicht zur Verfügung stehen. Insofern liegt es nahe, die weit verbreitete Intuition grundlegend infrage zu stellen und zu überlegen, wie eine Adaptionstheorie aussehen kann, die den unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten des jeweiligen Mediums gerecht wird. Dabei wird auch deutlich, welche Probleme damit verbunden sind, eine Adaption in dem Maße als gelungen anzusehen, in dem sie als werktreu angesehen werden kann – ganz abgesehen von der Schwierigkeit,

den Sinn eines literarischen Werkes zu bestimmen. Was also ist eine Adaption und was geschieht bei einer solchen?¹

I. Was ist eine Adaption? Produkt und Prozess

Eine Definition von »Adaption« auf etymologischer Grundlage trifft auf die gerade genannten Probleme, da das mittellateinische Wort *adaptatio* mit »Anpassung« übersetzt werden kann. Deutlich wird immerhin die zweifache Bedeutung, da zum einen der Prozess und zum anderen das Produkt der Anpassung gemeint sein können. Es ist sehr weit verbreitet, Adaptionen als sekundär und daher von geringerem Wert anzusehen, da sie die Güte des »Originals« nie erreichen könnten. Dies drückt sich in der Wortwahl von »Original« und »Vorlage« aus, weswegen »adaptiertes Werk« vorzuziehen ist – und statt eine Adaption als Anpassung zu verstehen, bietet sich eher Transformation an, womit der Akzent deutlicher auf den Eigen- und Besonderheiten der jeweiligen Medien liegt.² Bei den adaptierten Werken handelt es sich keineswegs nur um literarische Texte, auch wenn diese immer noch im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen (vgl. Leitch, *Crossroads* 63ff). Obwohl Adaptionen nicht als bloße Anpassung ohne (bzw. mit nur geringem) eigenen künstlerischen Wert verstanden werden sollten, untersucht man sie nicht in ihrem Charakter als Adaptionen, wenn man sie als autonome Werke analysiert. Vielmehr sind sie zu untersuchen »as deliberate, announced, and extended revisitations of prior works« (Hutcheon xiv, vgl. 6). Dies schließt kurze intertextuelle Bezüge aus, aber Parodien beispielsweise ein und lässt kaum eine genaue Abgrenzung zu. Hutcheon plädiert für ein Kontinuum, das auf der einen Seite mit Werken beginnt, die sich einem theoretischen Ideal der Treue verpflichtet sehen, beispielsweise Übersetzungen oder Transkriptionen von Orchestermusik für einzelne Instrumente, und über Kurzfassungen und Bereinigungen bzw. zensierte Versionen bis hin zu Spin-Offs, Vorläufern und Nachfolgern etc. reicht (kritisch dazu Leitch, *Crossroads* 74f).³

-
- 1 Die folgenden Überlegungen folgen im Wesentlichen den Überlegungen Linda Hutcheons. Vgl. Stam, *Introduction* 8-11 für zentrale Einflüsse auf die Adaptation Studies durch Poststrukturalismus, Erzählforschung und Rezeptionsästhetik etc. sowie Leitch, *Crossroads* zu einem Überblick über jüngere Entwicklungen in den Adaptation Studies.
 - 2 Wenn Kreuzer von einer »interpretierenden Transformation« spricht und dabei meint, zunächst müsse der Sinn des Werkganzen erfasst sein (28), stellt sich die Frage, ob ohne weiteres von dem Sinn des Werkganzen gesprochen werden kann.
 - 3 Sanders unterscheidet zwischen Adaption und Appropriation, die sich zwar in bestimmten Bereichen überlappen, dennoch unterschieden werden können. Während eine Adaption die Beziehung zum adaptierten Werk eindeutig ausweist, bewegt sich eine Appropriation in der Regel stärker von diesem weg in Richtung eines neuen kulturellen Produktes. Da

Diese Bandbreite an möglichen Adaptionen macht deutlich, wie unterschiedlich die von einer Adaptionstheorie zu berücksichtigenden Aspekte sind. Dazu gehört auch die Spannung zwischen der weiten Verbreitung von Adaptionen und der in Wissenschaft und Journalismus gängigen Ansicht, zeitgenössische Adaptionen seien meist sekundär, abgeleitet und insofern weniger wert. Vor allem Filmadaptionen werden oft mit drastischen Worten wie Verletzung, Verrat, Untreue etc.⁴ abgelehnt, was auf der (post-)romantischen Wertschätzung ursprünglicher Schöpfung und ursprünglicher Kreativität beruht. Dies widerspricht der Tradition auch in der Weltliteratur, Geschichten zu übernehmen und zu teilen.⁵

Für die große Zahl von Adaptionen trotz angeblicher Minderwertigkeit sprechen nach Hutcheon neben der Freude an der veränderten Wiederholung auch mögliche finanzielle Anreize. Letztere können für die konkrete Gestalt einer Adaption sehr bedeutsam sein, da sich in ihnen die Erwartungshaltung der Rezipienten niederschlagen und auf diese Weise den kreativen Prozess selbst beeinflussen kann – z.B. ist die Finanzierung aufwendiger Filmadaptionen oder Computerspiele oft nur mit begründeter Aussicht auf entsprechende Einnahmen möglich. Die Freude an der veränderten Wiederholung dürfte maßgeblich zur Beliebtheit von Adaptionen beitragen. Denn Adaptionen legen Wert darauf, nicht einfach als autonome Werke zu erscheinen, sondern sich als Werke zu präsentieren, die sich auf (mindestens) ein anderes Werk beziehen.

It is not a copy in any mode of reproduction, mechanical or otherwise. It is repetition but without replication, bringing together the comfort of ritual and recognition with the delight of surprise and novelty. *As adaptation*, it involves both memory and change, persistence and variation. (173)

Mit vielen anderen (insbesondere Robert Stam) wendet sich Hutcheon dagegen, die Nähe oder Treue zum adaptierten Werk zum Maßstab der Beurteilung zu

der Bezug zum verarbeiteten Werk nicht so deutlich ist wie bei einer Adaption, stellt sich die Frage nach der Abgrenzung zu einem Plagiat. (Vgl. Sanders 15-41)

- 4 »Infidelity resonates with overtones of Victorian prudishness; betrayal evokes ethical perfidy; deformation implies aesthetic disgust; violation calls to mind sexual violence; vulgarization conjures up class degradation; and desecration intimates a kind of religious sacrilege toward the ›sacred word‹.« (Stam, *Dialogics* 54, vgl. Stam, *Introduction* 3) Vgl. ausführlicher zur (Un-)Treue mit Blick auf die implizierte ethische Sprache Leitch, *Ethics* sowie unter anderer Perspektive Cobb.
- 5 »Romanticism – waning in England and waxing in North America – fostered dreams of individual originality reflective of national genius. Whereas the demand for originality was meant to elevate both the artist and the nation she or he might represent, openly acknowledged appropriation or adaptation was potentially read as evincing an author's lack of agency since the result was regarded as hybrid and thus unoriginal and uncreative.« (Balestrini 6)

erheben.⁶ Dies basiere auf der fehlerhaften Annahme, Adaptierende wollten den adaptierten Text lediglich reproduzieren. Vielmehr sind sehr unterschiedliche Intentionen denkbar, eine Hommage genauso wie eine Kritik. Um zu einem geeigneten Maßstab zu gelangen, ist es wichtig, die unterschiedlichen Perspektiven des Phänomens »Adaption« im Blick zu behalten:

- An acknowledged transposition of a recognizable other work or works
 - A creative *and* an interpretive act of appropriation/salvaging
 - An extended intertextual engagement with the adapted work
- Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing. (Hutcheon 8)

Adaption ist einerseits ein formal definierbares Produkt und andererseits ein kreativer und rezipierender Prozess. Die meisten Adaptionstheorien gehen davon aus, es sei die Geschichte, für deren Elemente wie Thema, Ereignisse, Charaktere, Symbole, Bilder etc. Äquivalente in den unterschiedlichen Zeichensystemen gesucht werden. Allerdings gibt es große Unterschiede: Themen oder Protagonisten können sehr einfach von einem Text in ein anderes Medium gebracht werden, wohingegen sich die einzelnen Teile einer Geschichte durch eine Adaption sehr stark verändern können (und teilweise müssen). Entscheidend ist nach Hutcheon besonders die grundsätzliche Art der Präsentation (erzählend, zeigend, interagierend), da mit jedem Modus unterschiedliche Dinge auf unterschiedliche Weise adaptiert werden. Videospiele können z.B. sehr gut die jeweilige physische Welt adaptieren, weniger aber die geistigen Gehalte.

Adaptionen als Produkt sind oft »re-mediations, that is, specifically translations in the form of intersemiotic transpositions from one sign system (for example, words) to another (for example, images)« (Hutcheon 16); wichtig ist der bewusste und ausgewiesene Bezug zum adaptierten Werk. Auch wegen dieser Veränderung des Zeichensystems ist der Maßstab der Treue fragwürdig, da sie bei einem Medienwechsel unmöglich ist und dieser automatische Unterschied auch bei sehr geradlinigen Adaptionen durch »realistische« Regisseure klar zu erkennen ist (vgl. Stam, *Introduction* 17). Daher plädieren Albrecht-Crane und Cutchins dafür, den Akzent der Forschung gegen das Paradigma der Werktreue auf die Unterschiede und nicht auf die gewöhnlich evozierte Ähnlichkeit zu legen. Denn eine Adaption, die eine reine »Transposition« in dem Sinne wäre,

6 Die Nähe einer Adaption zum adaptierten Werk gehört dementsprechend bei Leitch auch nicht zu den vier Charakteristika, aufgrund derer man von einem eigenen Genre der (Film-)Adaptionen sprechen könne (vgl. *Adaption* 114f). Stam betont, auch wenn man über die Treuediskussion hinausgehen müsse, stelle diese doch wichtige Fragen bezüglich der Wiederschöpfung von Plot, Charakteren, Themen etc. (*Introduction* 14).

dass sie sich nicht »wesentlich« vom adaptierten Werk unterscheidet, bräuchte nicht eigens untersucht zu werden. Eine solche Transposition ist aber nicht möglich. Adaptierende »must interpret, re-working the precursor text and choosing the various meanings and sensations they find most compelling (or most cost effective), then imagine scenes, characters, plot elements, etc., that match their interpretation« (Albrecht-Crane/Cutchins 16). Die von Verfechtern einer Werktreue geforderte Ähnlichkeit sehen sie schon allein aufgrund der fundamentalen Unterschiede zwischen Romanen und Filmen als unmöglich an, zumal die Differenz erst Kunst ermögliche und Adaptionen durch ihre Entfernung vom adaptierten Werk nicht beeinträchtigt würden. Insofern wollen sie mit Bakhtin (und Derrida) Adaptionen primär als Antworten auf andere Texte verstanden wissen und nicht als Übertragung eines Dings (das vorgestellte »Wesen« eines Romans) in einen anderen Kontext. »In this context ›adaptations‹ may be understood as ›readings‹, paths the filmmakers take through source text(s) that themselves are paths through other texts« (18).

Die damit angesprochene Intertextualität einer Adaption betrifft in ihrem Prozess nicht nur die kreative Interpretation bzw. interpretative Schöpfung des bzw. der Adaptierenden, sondern auch die »palimpsestöse« Intertextualität des Publikums.⁷ Weil eine Adaption sich zunächst ein Werk aneignet, sind Adaptierende erst Interpreten und dann Schaffende, was mit der Wahl des Mediums sehr unterschiedliche Adaptionen des gleichen Werkes erklärt. In der Regel – und insbesondere bei langen Romanen – wird bei einer Adaption gekürzt oder zusammengefasst, wengleich es auch Adaptionen von Kurzgeschichten o.ä. gibt. »Whatever the motive, from the adapter's perspective, adaptation is an act of appropriation or salvaging, and this is always a double process of interpreting and then creating something new« (Hutcheon 20). Sie betont die Nähe zur westlichen Tradition der *imitatio* oder *mimesis* und schlägt vor, der mangelnde Erfolg einer Adaption liege vielleicht weniger im Grad ihrer Treue zu einem früheren Text als vielmehr in mangelnder Kreativität. Indem Adaptionen als solche ausgewiesen werden, ist der intertextuelle Bezug zum adaptierten Werk offensichtlich und gegenüber allen anderen nichtausgewiesenen Bezügen zu anderen Werken hervorgehoben – selbst für jene, die dieses nicht kennen. Dies bestimmt die Rezeption der Adaption, da auch die Vertrautheit mit dem adaptierten Werk und unsere eigene Interpretation darüber entscheiden, ob wir eine Adaption als gelungen oder nicht gelungen ansehen. »But no matter what our response, our intertextual expectations about medium and genre, as

7 Vgl. Genette 7-14 für die unterschiedlichen Beziehungen zwischen Texten: Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Hypertextualität und Architextualität. Auf Genette (und Bakhtin) stützt sich auch Stam stark (vgl. *Introduction* 26-31). Den Aspekt der Intertextualität betonen auch Albrecht-Crane und Cutchins.

well as about this specific work, are brought to the forefront of our attention« (Hutcheon 22).

Indem Adaption nicht nur als Produkt sondern auch als Prozess wahrgenommen wird, können die verschiedenen grundlegenden Arten der Präsentation und Wahrnehmung stärker in den Blick genommen werden – Geschichten werden erzählt oder gezeigt oder wir können mit ihnen interagieren. Alle beziehen uns in unterschiedlichem Grad und auf unterschiedliche Weise ein: Im erzählenden Modus werden wir durch unsere Vorstellung einbezogen, die zwar durch den Text kontrolliert, aber nicht durch andere Sinneswahrnehmungen eingeschränkt wird. Dies geschieht im zeigenden Modus, der uns durch die auditive und visuelle Wahrnehmung und in den Ablauf der Geschichte einbezieht, ohne dass wir etwas wiederlesen oder überspringen können. Jeder Modus »has at its disposal different means of expression – media and genres – and so can aim at and achieve certain things better than others« (24). Romane können sehr gut die Gedanken und Gefühle der Charaktere vermitteln, wohingegen Filme eine Welt nicht erst ausführlich beschreiben müssen und Computerspiele es uns erlauben, sie zu betreten und in ihr zu handeln. Über Medien und Genres hinaus ist der weitere Kontext für eine Adaptionstheorie von Bedeutung, da sie bewusst eingesetzt werden, um narrative Erwartungen zu kanalisieren und zu vermitteln.

The contexts of creation and reception are material, public, and economic as much as they are cultural, personal, and aesthetic. This explains why, even in today's globalized world, major shifts in a story's context – that is, for example, in a national setting of time period – can change radically how the transposed story is interpreted, ideologically and literally. (28)

Gerade die unterschiedlichen Modi sprechen dagegen, Adaptionen primär als abgeleitet und hinsichtlich ihrer Treue oder Untreue zum so genannten »Quelltext« zu bewerten. Schließlich kann eine Adaption als eigenständiges Werk bewertet werden, wofür Treue eine wenig hilfreiche ästhetische Kategorie ist. Des Weiteren kann der Einfluss einer Adaption weit über das hinausgehen, was als Ähnlichkeit zum adaptierten Werk gemessen werden kann. Hutcheon und Bortolotti schlagen daher eine Homologie zur evolutionären Adaptation vor, d.h. eine auf einen gemeinsamen Ursprung weisende Strukturähnlichkeit, wonach Geschichten sich durch Adaption entwickeln und nicht unveränderlich sind sowie zuweilen auch eine Migration in andere Kulturen oder Medien stattfindet.⁸ »Stories, in a manner parallel to gens, replicate; the adaptation of

8 Sie modifizieren Richard Dawkins Theorie des »Mems«, indem sie von Geschichten und nicht Ideen ausgehen. Vgl. auch Sanders.

both evolve with changing environments« (Bortolotti/Hutcheon 444). Dies soll dabei helfen, den Diskurs über »Treue« zu überwinden und den Erfolg einer Geschichte anders zu verstehen. Denn in der Biologie würde rein deskriptiv von Adaptationen als unterschiedliche Anpassungen an neue Bedingungen etc. gesprochen. Dementsprechend sei der Erfolg einer Geschichte vom Erfolg ihres Trägers, also der jeweiligen Adaption, zu unterscheiden; erstere würde an ihrer Fortdauer, Reichhaltigkeit und Diversität gemessen und letztere durch »its efficacy in propagating the narrative for which it is a vehicle« (452). Auf diese Weise wird einerseits der eigenständige Charakter einer Adaption nicht geleugnet und sie andererseits als Adaption in den Blick genommen. Darüber hinaus kann bei diesem Modell der beiderseitige Nutzen gesehen und die angenommene Rivalität zwischen Literatur und Film überwunden werden, die nach Stam zu den wichtigsten Gründen gehört, (filmische) Adaptationen abzulehnen (vgl. Stam, *Introduction* 4). Die Grenzen dieser Homologie liegen in der Zufälligkeit der Mutation und der Intentionalität der Veränderungen in einer Adaption. Wie Sanders ausführt, macht der Bezug zu Biologie oder Ökologie auch auf den Unterschied zu einer ideenarmen Kopie oder Imitation aufmerksam, da Adaption ein aktiver Seinsmodus sei und wie Appropriationen ihre eigenen Intertexte herstellen und somit mit anderen Adaptationen in Dialog stehen. »Perhaps it serves us better to think in terms of complex processes of filtration, and in terms of intertextual webs or signifying fields, rather than simplistic one-way lines of influence from source to adaptation« (Sanders 24).

II. Was geschieht bei einer Adaption?

Ein Verständnis von Adaption, das dieses Phänomen zum einen als Produkt und Prozess und zum anderen die unterschiedlichen Repräsentationsweisen – erzählend (Romane, Kurzgeschichten etc.), zeigend (Theater, Filme etc.) und interagierend (Videospiele, Themenparks etc.) – berücksichtigt, verlangt auch nach einer komplexeren Untersuchung der Frage, was bei einer Adaption geschieht. Diese strukturiert Hutcheon mithilfe der sechs Fragen: Was, wer, warum, wie, wann und wo; damit wendet sie sich den Vorzügen und Grenzen für unterschiedliche Formen der Adaptationen, dem Prozess und den Adaptierern, aber auch dem Publikum wie dem Kontext einer Adaption zu.

Was?

Bei dieser Frage geht es um die Form der Adaption und wie diese durch den Modus des adaptierten Werkes und denjenigen der Adaption beeinflusst wird. Da es uns hier um die Adaptationen von Tolkiens *The Lord of the Rings* geht,

beschränke ich mich auf die Bewegung vom erzählenden Modus zu den anderen Modi.

»[A] novel, in order to be dramatized, has to be distilled, reduced in size, and thus, inevitably, complexity« (36). Obwohl dies oft negativ als (nicht rein quantitativer, sondern qualitativer) Verlust wahrgenommen und kritisiert wird – wie zahlreiche Reaktionen auf die Jackson-Adaption deutlich zeigen – kann eine Konzentration des Plots zuweilen verstärkend wirken. Viele Informationen eines Romans können sehr gut in die Handlung auf einer Bühne oder Leinwand umgesetzt werden, wobei es unvermeidbar ist, im Prozess der Dramatisierung Themen, Charaktere und Stil neu zu akzentuieren und fokussieren. Dabei sind auditive Elemente genauso wichtig wie visuelle. Die Transkodierung eines gedruckten Textes ist wegen der unterschiedlichen Zeichensysteme für kein darstellendes Medium leicht (vgl. Giddings et al. 6). Neben dem Medium wird beim Wechsel von einem erzählenden zu einem zeigenden Modus des Öfteren auch das Genre gewechselt, was ebenfalls die Erwartungen des Publikums verändern kann.

Beim Wechsel in den interaktiven Modus fühlt man sich stärker einbezogen und das Gefühl für den Zusammenhang wird durch den Spieler in einem nicht bloß vorgestellten oder wahrgenommenen Raum erzeugt. O'Flynn weist auf eine Besonderheit des interagierenden Modus hin, da der Maßstab der Treue einer Adaption zum adaptierten Werk angezweifelt werde, aber »adaptation via interactive media often necessitates the identification of a core theme or experience associated with the original that then functions as the organizing principle for designing the adaptation as an individual experience« (O'Flynn 84, vgl. 90). Auf diese Weise würden frühere Überzeugungen reanimiert und zudem die Parameter dessen erweitert, was als Adaption gelten könne. Aufgrund des interagierenden Charakters ist es auch unangemessen, von einem »Benutzer« zu sprechen, da dies einen einseitigen Konsum nahelegt, statt dessen aber ein teilnehmender Einbezug vorliegt, wodurch die Erfahrung und Entwicklung der Geschichte verändert werden kann.

Diese Unterschiede zwischen den Modi führen zu einer ganzen Reihe weit verbreiteter Annahmen, z.B. derjenigen, nur der erzählende Modus könne sowohl Intimität als auch Distanz in Erzählperspektiven umsetzen bzw. darüber hinaus lege der erzählende Modus den Akzent auf Interiorität, während Exteriorität am besten von den beiden anderen umgesetzt werde. Wie Hutcheon anhand diverser Beispiele zeigt, treffen solche Annahmen in dieser Pauschalität ebenso wenig zu wie diejenigen, nur der erzählende Modus könne Beziehungen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft herstellen, während den anderen nur die Gegenwart bleibe oder nur sprachlich könne Mehrdeutigkeit, Ironie, Symbolen, Metaphern, Schweigen, Abwesenheiten etc. Rechnung getragen werden (vgl. 52-77).

Wer und Warum?

Zwei weitere vor allem für den Prozess der Adaption wichtige Fragen sind, wer adaptiert und warum adaptiert wird. Die erste Frage ist komplizierter, als zunächst angenommen werden könnte, denn in der Regel sind mehrere Personen beteiligt, sodass »the move to a performance or interactive mode entails a shift from a solo model of creation to a collaborative one« (80). Besonders kompliziert ist es bei Film und Fernsehen, denn hier kommen Drehbuchautoren, Komponisten, Schauspieler, Bühnenbildner, Regisseure etc. in Frage, wobei in der Regel letztere als primäre Adaptierer gelten. »But no matter how much he or she is the magus and controller, the director is also a manager, an organizer of other artists upon whom he or she must rely to produce that new work« (83).⁹ Im Prozess vom Drehbuch über die Drehaufnahmen bis hin zur Endbearbeitung vergrößert sich die Distanz zum adaptierten Werk. Im Falle einer Bühnenaufführung entfällt die strukturierende Arbeit des Schnittmeisters und kommt dem Regisseur noch mehr Verantwortung zu. Der adaptierte Text wird weniger reproduziert als vielmehr interpretiert und neu geschaffen. Auch wenn der Regisseur in der Öffentlichkeit als für die Adaption als Adaption verantwortlich gilt, greift er in der Regel auf ein Drehbuch zurück, weswegen Drehbuchautor und Regisseur als die primären Adaptierer angesehen werden sollten, wohingegen die anderen Künstler weniger stark involviert sind.

Bezüglich ihrer Motive sind die wichtigen ökonomischen Aspekte zu nennen, da viele Adaptionen sich dem Wunsch verdanken, am Erfolg des adaptierten Werkes teilzuhaben oder mit Blick auf das prinzipiell beschränkte Budget von Filmen, Fernsehserien etc. kein Risiko hinsichtlich des zu erwartenden Publikums einzugehen. Die besonders auf bekannte Schauspieler und Regisseure ausgerichtete Ökonomie der Filmwelt führt auch zu einer geringeren Bedeutung des Drehbuchautors und sogar des (oft eher unbekannt)en Autors des adaptierten Texts. Neben finanziellen Aspekten sind juristische relevant, da z.B. urheberrechtliche Fragen eine ursprünglich intendierte Adaption verhindern können. Andere Motive, mit denen viele frühe cineastische Adaptionen von Dante, Shakespeare und anderen Werken der Weltliteratur erklärt werden können, betreffen das eigene kulturelle Kapital, das mit solchen adaptierten Werken erhöht werden soll, oder das pädagogische Anliegen, solche Werke zu verbreiten bzw. Schülern und Studentinnen schmackhaft zu machen.

Neben diesen eher äußerlichen Gründen gibt es auch die persönlichen der Adaptierenden sowohl für die Entscheidung, ein Werk zu adaptieren, als auch

9 Westbrook weist zusätzlich auf die Zensur hin, die sich etwa im *Production Code* deutlich ausdrückt (vgl. 36). Dazu ausführlicher auch Berger, der zusätzlich die Wirkung der Adaption auf das adaptierte Werk in den Blick nimmt und meint, »that an adaptation of a controversial and contemporary novel can make that novel ›safe‹ and ›contained‹ within a sphere of influence that could include a whole range of texts« (155).

für die Wahl des Mediums. »They not only interpret that work but in so doing they also take a position on it« (92). Dies ist manchmal eine Hommage (je nach Rechtelage kann es sein, dass etwas anderes gar nicht erlaubt wird), zuweilen eine klare Kritik, aber auch ein Beitrag zu aktuellen gesellschaftlichen Debatten ist möglich – oder gerade die Vermeidung einer solchen.

Aufgrund dieser Vielzahl von Motiven und der Bedeutung der individuellen Fähigkeiten und Interessen der Adaptierenden für die Adaption plädiert Hutcheon dafür, die Intentionalität im kreativen Prozess (wieder) stärker zu berücksichtigen, ohne damit die Autorenintention zum alleinigen Kriterium der Bedeutung und des Werts eines Kunstwerks erheben zu wollen (ähnlich Albrecht-Crane/Hutchins 19). Denn die unterschiedlichen Intentionen könnten durchaus für die Interpretation relevant sein und hinterlassen oft Spuren im Werk. »When giving meaning and value to an adaptation *as an adaptation*, audiences operate in a context that includes their knowledge and their own interpretation of the adapted work. That context may also include information about the adapter, thanks to both journalistic curiosity and scholarly digging« (111).

Wie?

Der auf den ersten Blick verwunderliche Bezug der Frage nach dem Wie auf das Publikum erklärt sich dadurch, den gesamten Prozess einer Adaption und damit auch die möglichen Reaktionen des Zielpublikums zu berücksichtigen. Zur vermutlich reizvollen Mischung aus Wiederholung und Unterschied beim Erleben einer Adaption als Adaption kommt die palimpsestöse Natur einer Adaption, also der aus den intertextuellen Bezügen stammende Reiz, mehr als einen Text bewusst zu erfahren; zuweilen liegen auch Bezüge zu früheren Adaptionen vor. Ein deutliches Beispiel sind die diversen *Herr-der-Ringe*-Brettspiele, die schon durch ihr Aussehen eher auf die Jackson-Adaption verweisen denn auf das Buch – eine interessante Nebenerscheinung sind die an den Filmen orientierten Cover mancher Buchausgaben, wodurch der Paratext des Buches eine Adaption desselbigen zitiert.

Um eine Adaption als Adaption zu erfahren, ist es nötig, das adaptierte Werk zu kennen – kennen wir es nicht, wissen wir vielleicht, dass es eine Adaption ist, erfahren es aber wie jedes andere Werk. »[W]e need to recognize it as such and to know its adapted text, thus allowing the latter to oscillate in our memories with what we are experiencing« (120f). Lücken können mit Informationen aus dem adaptierten Text gefüllt werden, worauf Adaptierende besonders beim Wechseln von einem Repräsentationsmodus in einen anderen vertrauen (müssen). Indem sie ihren Charakter als Adaption ausweisen, schaffen sie bestimmte Erwartungen der Rezipienten, insofern zum »Erwartungshorizont« das adaptierte Werk gehört. Umgekehrt kann eine Adaption den Blick auf das

adaptierte Werk verändern, wie viele Äußerungen nahelegen, nach denen die eigenen Vorstellungen verschiedener Charaktere durch die Jackson-Adaption nachhaltig eingeschränkt wurden. Für Personen, die das adaptierte Werk erst nach der Adaption kennenlernen, können sich aus hermeneutischer Perspektive sogar Vorrang und Originalität umkehren. Ein wissendes Publikum hat aber nicht nur Erwartungen, sondern stellt auch Ansprüche, insbesondere wenn es Fans des adaptierten Werkes sind.¹⁰

Zu diesem Wissen zählt das Wissen um die Möglichkeiten des Mediums, die wiederum die Erwartungen des Publikums beeinflussen. Computerspieler erwarten z.B., die narrative und visuelle Welt (meist eines Films) betreten und in ihr handeln zu können, wohingegen interagierende Elemente in einem Theaterstück das Publikum zuweilen eher verstören können. Andere Aspekte dieser Kenntnis sind die Kenntnis der Tradition und neuerer Entwicklungen des Genres, aber auch über den Regisseur und seine bisherigen Werke. Sind wir aber ein unwissendes Publikum, »we simply experience the work without the palimpsestic doubleness that comes with knowing. From one perspective, this is a loss. From another, it is simply experiencing the work for itself, and all agree that even adaptations must stand on their own« (127). Adaptierende müssen also den Erwartungen von sowohl einem wissenden als auch einem unwissenden Publikum entgegenkommen.¹¹

Über diesen Unterschied hinaus sind die unterschiedlichen Repräsentationsmodi und deren Binnendifferenzierung sehr wichtig. Hat das adaptierte Werk ein relativ klar begrenztes Zielpublikum, wird man bei einer Adaption z.B. für das Fernsehen versuchen, dieses auszuweiten und dazu die Möglichkeiten des Mediums nutzen; ein Theaterstück fordert in der Regel die Vorstellung der Zuschauer stärker heraus als ein Film. Die unterschiedlichen Modi und Medien betreffen unser Bewusstsein unterschiedlich und benötigen unterschiedliche Dekodierungsprozesse: »Telling requires of its audience conceptual work; showing calls on its perceptual decoding abilities« (130). Bei der Reaktion des Publikums spielt es eine Rolle, ob wir wie bei der Lektüre eines Romans oder beim Computerspiel in der Regel allein sind oder wie bei den performativen Medien meistens in einer Gruppe im Dunkeln sitzen. In den unterschiedlichen Medien werden Zeit und Raum unterschiedlich wahrgenommen: Film und Fernsehen sind viel repräsentationalistischer und realistischer als ein Theaterstück; wenn wir zu Hause lesen oder einen Film sehen, können wir mehr als im Kino kontrollieren, wie viel und wann wir etwas erfahren (vgl. Gast 9); Filme müssen kürzer sein als Romane.

10 Dies verstärkt sich, wenn ein Buch sehr früh eine Filmadaption erfährt, da »the fan culture was arguably not expecting a reinterpretation of the story, but simply a retelling of it in a new medium« (Bortolotti/Hutcheon 449).

11 Wie O'Flynn ausführt, gibt es aber verschiedene Adaptionen für digitale Medien, die für unwissende Interaktanten kaum zugänglich bzw. verständlich sind (vgl. 90-95).

Unterschiedlich sind ferner die Grade bzw. unterschiedlichen Arten des Eintauchens durch die Vorstellung, die auditive und visuelle Wahrnehmung oder die Interaktion. Auch ein Leser nimmt nicht einfach nur den Text passiv auf, sondern trägt aktiv zum ästhetischen Prozess bei. »Knowing or unknowing, we experience adaptations across media differently than we do adaptations within the same medium. But even in the latter case, adaptation as *adaptation* involves, for its knowing audience, an interpretive doubling, a conceptual flipping back and forth between the work we know and the work we are experiencing« (139). Wie Leitch betont, erfolgt dies nicht nur bei Adaptionen, sondern bei jeder Lektüre oder jedem Sehen eines Theaterstücks, Bildes oder Films; bei Adaptionen sei dies aber stärker gefordert und unentbehrlich. »Comparisons that are discretionary in all texts, because they are all intertexts, become foundational to the extent that any audience experiences an adaptation as an adaptation« (*Adaptation* 117).

Wo und wann?

Schließlich ist noch der kulturelle, soziale und geschichtliche Kontext der Adaption zu bedenken, der sich zuweilen sehr kurzfristig gravierend verändern kann und somit die Neuakzentuierungen und vor allem Neuinterpretationen betrifft. Häufig wird die Zeit verändert, in der die Geschichte spielt; andere relevante Aspekte sind die Art des Druckes, die Größe des Bildschirms oder die Hardware. Ebenfalls zum Kontext rechnet Hutcheon Elemente der Repräsentation und Rezeption wie Werbung, Pressemeldungen und Berichte. »Whether an adapted story is told, shown, or interacted with, it always happens in a particular time and space in a society« (144). Während oft schon ein kurzer Zeitraum ausreicht, um den Kontext am selben Ort und in derselben Kultur deutlich zu verändern – wie die Rezeption von Tolkiens Werk in der Hippie-Kultur belegt, stehen transkulturelle Adaptionen vor bedeutenden Herausforderungen, die oft durch eine Verlegung in die eigene Kultur gelöst werden sollen. »Transcultural adaptations often mean changes in racial and gender politics« (147). Dabei ist nicht nur der Kontext der Schaffung einer Adaption wichtig, sondern ebenso der der Rezeption, wobei performative Medien eine kulturübergreifende Adaption am stärksten herausfordern, da es nicht damit getan ist, das adaptierte Werk zu übersetzen, sondern auch die visuellen und auditiven Elemente der neuen Umgebung entsprechen müssen. Indem durch solche Transformationen oder Transplantationen von lokalen Besonderheiten in einen anderen Kontext neue und hybride Ergebnisse entstehen, kann man in diesen Fällen von einer »Indigenisierung« sprechen. Hutcheon legt den Akzent auf die Aktivität seitens der Adaptierenden: »people pick and choose what they want to transplant to their own soil. Adapters of traveling stories exert power over what they adapt« (150). Wie Hutcheon am Beispiel von *Carmen* und den

zahlreichen Adaptionen zeigt, gibt es sehr viele Möglichkeiten, eine Geschichte zu indigenisieren, z.B. historisierend oder enthistorisierend, rassifizierend oder entrassifizierend oder verkörpernd oder entkörpernd (vgl. 158-167; vgl. für *Romeo und Julia* als anderes Beispiel Levenson).

III. Adaption als Interpretation

Die unterschiedlichen Aspekte, die für die konkrete Form und Rezeption einer Adaption relevant sind, belegen die Notwendigkeit einer komplexen Adaptionstheorie, nach der eine Adaption nicht einfach als Anpassung eines Werkes bzw. seines »wesentlichen Gehaltes« an ein neues Genre, Medium o.ä. verstanden werden kann. Vielmehr ist es ein viel komplexeres Phänomen, das auch nicht erschöpfend dadurch erklärt wird, eine Adaption als Interpretation zu verstehen. Damit soll dieser Aspekt keineswegs verneint oder geringgeschätzt werden. Aber weil eine Adaption in der Regel keine diskursiv-theoretische Interpretation ist, sondern ein eigenes Kunstwerk, ist ihr eine Bedeutungsoffenheit zuzusprechen, die einer solchen Interpretation nicht zukommt und sich in Interpretationen ausdrückt, die von den Adaptierenden nicht anvisiert waren, sondern von den Rezipienten aufgedeckt werden (ein ähnliches Phänomen schildert Eco 11f).

Nichtsdestoweniger sind Adaptionen auch aus poststrukturalistischer Perspektive Interpretationen, da sie als Lektüren oder Pfade durch andere Texte verstanden werden können; Adaptionen seien immer Interpretationen und Interpretationen immer Adaptionen. »The story, so to speak, is never separate from the telling. There is no such thing as an abstractable (or extractable) ›essence‹ in a novel or film that can be adapted to a new medium so that one may say, ›It's the same story, it's just told in a different way.« (18). Wegen des offenen Charakters eines Kunstwerks ist die Intertextualität des Publikums nicht zu unterschätzen, da die Interpretation durch die Adaptierenden und durch die Leser, Hörer oder Interakteure erfolgt. Deshalb können Adaptionen als Dialoge mit anderen Texten, inklusive der adaptierten Texte, gelten, die wiederum in Dialog mit den Adaptionen stehen.

Heutzutage kann wohl kaum jemand *The Lord of the Rings* lesen, ohne dabei die Adaption durch Peter Jackson und ihre Rezeption zu berücksichtigen. Adaptionen sind also viel eher Hommagen, Kritiken oder Parodien denn bloße Anpassungen.

Die Frage nach Originalität und ihrer Bedeutung für die künstlerische Einschätzung eines Werks ist somit von großer Bedeutung für eine Adaptionstheorie, da mit ihr entweder die abschätzige Einstellung gegenüber Adaptionen begründet oder eine solche kritisiert wird. »In American studies and adaptation

studies, the growing awareness of long-standing interdependencies requires new ways of perceiving self and other – not as binaries but as reciprocally influential elements of a culture in flux« (Balestrini 8f). Hierarchien könnten durch eine laterale Sicht nebeneinander existierender und miteinander verwobener Phänomene ersetzt werden, womit Hybridität und Interdisziplinarität weniger auf Hierarchie und Machtverhältnisse und mehr auf kontextuelles Zusammenspiel und gegenseitiges Lernen ausgerichtet wären (vgl. 17f).¹²

Indem Adaptionen Geschichten wiedergeben, sie aber nicht bloß kopieren, können sich darin die beiden Möglichkeiten finden, eine Geschichte zu verstehen: »as a specific cultural representation of a ›basic ideology‹ and as a general human universal« (Hutcheon 176). Die adaptierten Werke werden durch die Adaptionen nicht vergessen, sondern vielmehr lebendig erhalten, was nach Hutcheon für die Analogie zur Evolution in der Biologie spricht, da Adaptionen die Weise seien, in der Geschichten sich entwickeln und sich durch kulturelle Selektion an neue Zeiten und andere Orte anpassen.

Ein zentraler Unterschied zur Biologie besteht wie erwähnt in der Intentionalität von Adaptionen innerhalb einer Kultur gegenüber zufälligen Mutationen in der Biologie, womit eine komplexe Kausalitätsstruktur vorliegt; »in a cultural context, adaptations influence culture and culture influences the nature of adaptations« (Bortolotti/Hutcheon 453). Geschichten würden immer und immer wieder erzählt und veränderten sich mit jeder Wiedergabe, seien aber als die gleiche erkennbar. Deswegen seien frühere Werke nicht wertvoller als spätere – unterlegene Geschichten hätten nicht überlebt. Es gebe aber nur sehr wenige Geschichten, die nicht aus anderen entstanden seien. »In the workings of the human imagination, adaptation is the norm, not the exception«¹³ (Hutcheon 177).

In den meisten Fällen sind solche Geschichten aber nicht nur auf eine einzige frühere Geschichte zurückzuführen, sondern in sie sind viele verschiedene Elemente eingegangen. Diesen Umstand beschreibt Tolkien in seinem Bild des »Cauldron of Story« (OFS 44f), in dem die uns erzählte Geschichte brodelnd und der schon immer auf dem Feuer gestanden habe, »and to it have continually been added new bits, dainty and undainty« (45).

12 Wie O'Flynn ausführt, vergrößern manche neuen Adaptionen im interagierenden Modus die Komplexität dieser Unterscheidung zwischen vertikaler und lateraler Ausrichtung, z.B. wenn Alternate Reality Games vor manchen Filmen oder Fernsehprojekten veröffentlicht werden und in diesen die Fans den Inhalt der Adaption selbst generieren (vgl. bes. 98; ferner Moore 191).

13 »But adaptations in a sense make manifest what is true of all works of art – that they are all on some level ›derivative‹« (Stam, *Introduction* 45).

Bibliographie

- Albrecht-Crane, Christa and Dennis Cutchins. "Introduction: New Beginnings for Adaptation Studies". *Adaptation Studies. New Approaches*. Eds. Christa Albrecht Crane and Dennis Cutchins. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2010, 11-22
- Balestrini, Nassim Winnie. "Adaptation Studies and American Studies: Interfaces". *Adaptation and American Studies. Perspectives on Research and Teaching*. Ed. Nassim W. Balestrini. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011, 1-29
- Berger, Richard. "Converting the Controversial: Regulation as 'Source Text' in Adaptation". *Adaptation Studies. New Approaches*. Eds. Christa Albrecht Crane and Dennis Cutchins. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2010, 150-159
- Bortolotti, Gary R. and Linda Hutcheon. "On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and 'Success'-biologically". *New Literary History* 38 (2007): 443-458
- Cobb, Shelley. "Adaptation, Fidelity, and Gendered Discourses". *Adaptation* 4 (2011): 28-37
- Duden. Deutsches Universalwörterbuch. 42001
- Eco, Umberto. *Nachschrift zum Namen der Rose*. München: DTV, 2003
- Gast, Wolfgang. »Lesen oder Zuschauen? Eine kleine Einführung in den Problemkreis ›Literaturverfilmung««. *Literaturverfilmung*. Hg. Wolfgang Gast. Bamberg: C.C.Buchners, 1993, 7-11
- Genette, Gerard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982
- Giddings, Robert et al. *Screening the novel: The theory and practice of literary dramatization*. London: MacMillan, 1990
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006
- Kreuzer, Helmut. »Arten der Literaturadaption«. *Literaturverfilmung*. Hg. Wolfgang Gast. Bamberg: C.C.Buchners, 1993, 27-31
- Leitch, Thomas. "Adaptation Studies at a Crossroads". *Adaptation* 1 (2008): 63-77
- . "Adaptation, the Genre". *Adaptation* 1 (2008): 106-120
- . "The Ethics of Infidelity". *Adaptation Studies. New Approaches*. Eds. Christa Albrecht-Crane and Dennis Cutchins. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2010, 61-77
- Levenson, Jill L. "The Adaptations of Juliet and Her Romeo". *Adaptation and American Studies. Perspectives on Research and Teaching*. Ed. Nassim W. Balestrini. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011, 195-212
- Moore, Michael Ryan. "Adaptation and New Media". *Adaptation* 3 (2010): 179-192
- O'Flynn, Siobhan. "Designing for the Interactant: How Interactivity Impacts on Adaptation". *Adaptation and American Studies. Perspectives on Research and Teaching*. Ed. Nassim W. Balestrini. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011, 83-102
- Sanders, Julie. *Adaptation and appropriation*. London: Routledge, 2006
- Stam, Robert. "The dialogics of adaptation". *Film adaptation*. Ed. James Naremore. New Brunswick, NJ: Rutgers, 2000, 54-76
- . „Introduction: The theory and practice of adaptation“. *Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation*. Eds. Robert Stam and Alessandra Raengo. Oxford: Blaxwell, 2005, 1-52
- Tolkien, John R.R. *On Fairy-stories. Expanded edition, with commentary and notes*. Eds. Verlyn Flieger and Douglas A. Anderson. London: HarperCollins, 2008
- Westbrook, Brett. „Being Adaptation: The Resistance to Theory.“ *Adaptation Studies. New Approaches*. Ed. Christa Albrecht Crane and Dennis Cutchins. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2010, 25-45