



MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

So ein Schauspiel!

Romanadaption für die Bühne, untersucht anhand des Theaterstücks „Die Schüsse von Sarajevo“ im Theater in der Josefstadt.

Verfasserin

Ingrid Christina Winkler, Bakk.phil. MA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im August 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 342 348

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Übersetzen Englisch/Italienisch

Betreuer:

Ao.Univ.-Prof. Dr. Klaus Kaindl

Vorwort

Zunächst bedanke ich mich sehr herzlich bei meinem Betreuer, Ao.Univ.-Prof. Dr. Klaus Kaindl, der meine Themenwahl von Anfang an unterstützt hat und es mir somit ermöglicht hat, mein Studium mit meiner Arbeit im Theater zu verbinden, und der mir mit seinen Ideen und Tipps sehr geholfen hat.

Mein nächster Dank gilt meinen beiden sehr geduldigen Interviewpartnern: Stephan Lack, dem Autor des Stücks „Die Schüsse von Sarajevo“, der mir so genau von seiner Adaptionarbeit berichtet hat, wodurch ich viele meiner Forschungsansätze aus erster Hand bestätigt bekam.

Dominic Oley, der mir sogleich sein fantastisches Stück “Kissing Mister Christo” zur Verfügung stellte und zwischen Vorstellungen seine Zeit opferte, um auf all meine Fragen ausführlich zu antworten.

Außerdem möchte ich meinen Eltern und meinen Brüdern für ihre konstante liebevolle Unterstützung während der vielen Studienjahre danken.

Inhalt

0. Einleitung	9
1. Standpunkt Übersetzen	11
1.1 Definitionen	12
1.1.1 (Ausgangs-)sprachlich orientierte Definitionen	12
1.1.2 Modale und mediale Definitionen	13
1.1.3 Funktionale Definitionen	14
1.2 Skopostheorie.....	16
1.2.1 Text.....	19
1.2.2 Funktion	20
1.2.3 Kultur	22
1.3 Das Verhältnis von Original und Übersetzung	23
1.3.1 Treue und Äquivalenz.....	24
1.3.2 Treue und das Verhältnis zur Sprache	26
1.3.3 Der Status von Original und Übersetzung	27
1.3.4 Der Übersetzungsprozess.....	29
1.3.5 Die Rolle von Übersetzern und Übersetzerinnen	33
1.4 Zusammenfassung	37
2. Standpunkt Adaption	39
2.1 Grundlagen.....	39
2.1.1 Was ist Adaption?.....	39
2.1.2 Was wird adaptiert?	41
2.1.3 Warum wird adaptiert?	43
2.2 Das Verhältnis von Original und Adaption	45
2.2.1 Treue und Äquivalenz bei der Adaption.....	45
2.2.2 Der Status von Original und Adaption	47
2.2.3 Der Adaptionsprozess	49
2.2.4 Die Rolle von Bearbeitern/Bearbeiterinnen einer Adaption	52
2.3 Zusammenfassung	54

3. Vergleich von Übersetzung und Adaption	55
3.1 Das Verhältnis zum Original	57
3.2 Die Rolle des Übersetzers/der Übersetzerin und des Bearbeiters/der Bearbeiterin einer Adaption.....	60
3.3 Arbeitsprozess und Strategien.....	61
3.4 Treue und Äquivalenz	64
3.5 Zusammenfassung	66
4. Der Roman auf der Bühne.....	69
4.1 Der Adaptionprozess.....	70
4.1.1 Strategien	72
4.1.2 Zusammenarbeit im Theater	74
4.2 Herausforderungen und Probleme.....	78
4.3 Der Status von Romanadaptionen für das Theater.....	82
4.3.1 Funktion und Kontext	83
4.3.2 Wahrnehmung	84
4.4 Zusammenfassung	87
5. Vergleich von Roman und Theaterstück.....	89
5.1 Die Schüsse von Sarajevo.....	90
5.1.1 Das Theater in der Josefstadt	90
5.1.2 Der Roman: Die Schüsse von Sarajevo	91
5.2 Kissing Mister Christo.....	95
5.2.1 Das TAG	95
5.2.2 Das Theaterstück: Kissing Mister Christo	96
5.3 Interviews	97
5.3.1 Methode	97
5.3.2 Forschungsfragen	98
5.3.3 Vorbereitung und Ablauf der Interviews	99
5.3.4 Interviewleitfaden.....	100
5.3.5 Analyse der Interviews	101
5.3.5.1 Motiv und Skopos der Romanadaption	101
5.3.5.2 Der Adaptionprozess.....	103
5.3.5.3 Die Spiel- und Sprechbarkeit	104

5.3.5.4 Unterschiede zwischen Roman und Theaterstück.....	106
5.3.5.5 Der Probenprozess und die Zusammenarbeit im Theater.....	108
5.3.5.6 Das Zielpublikum.....	110
5.3.5.7 Gründe für Romanadaptionen.....	111
5.4 Die Umsetzung von „Die Schüsse von Sarajevo“ auf der Bühne.....	111
5.4.1 Skopos der Adaption.....	112
5.4.2 Der Adaptionprozess.....	113
5.4.3 Unterschiede zwischen Roman und Theaterstück.....	114
5.4.4 Zusammenarbeit im Theater.....	117
5.4.5 Das Verhältnis von Original und Adaption.....	118
5.5 Analyse des Theaterstücks „Die Schüsse von Sarajevo“.....	120
5.5.1 Erster Teil.....	121
5.5.1.1 Kapitel 1.....	121
5.5.1.2 Kapitel 2.....	123
5.5.1.3 Kapitel 3.....	124
5.5.1.4 Kapitel 4 und 5.....	125
5.5.1.5 Kapitel 6.....	126
5.5.1.6 Kapitel 7.....	127
5.5.2 Zweiter Teil.....	129
5.5.2.1 Kapitel 1.....	129
5.5.2.2 Kapitel 2.....	129
5.5.2.3 Kapitel 3.....	130
5.5.2.4 Kapitel 4.....	131
5.5.2.5 Kapitel 5.....	132
5.5.2.6 Kapitel 6.....	134
5.5.2.7 Kapitel 7.....	135
5.5.3 Dritter Teil.....	137
5.5.3.1 Kapitel 1.....	137
5.5.3.2 Kapitel 2.....	138
5.5.3.3 Kapitel 3.....	139
5.5.3.4 Kapitel 4.....	139
5.5.3.5 Kapitel 5.....	140

5.5.3.6 Kapitel 6.....	141
5.5.3.7 Kapitel 7.....	142
5.5.4 Epilog.....	143
5.5.5 Weitere Szenen.....	143
5.5.5.1 Prolog.....	144
5.5.5.2 Szene 18.....	144
5.5.5.3 Szene 21.....	145
5.5.5.4 Szene 22.....	145
5.5.5.5 Szene 24.....	146
5.5.5.6 Epilog.....	146
5.5.6 Fazit	147
5.6 Zusammenfassung.....	149
6. Zusammenfassung und Schlusswort	151
Bibliographie.....	155
Primärliteratur.....	155
Sekundärliteratur.....	155
Weiterführende Literatur.....	166
Anhang	169
Interviews	169
Interviewleitfaden	169
Stephan Lack.....	171
Dominic Oley.....	181
Besetzung: Die Schüsse von Sarajevo	194
Biographie	195
Stephan Lack.....	195
Dominic Oley.....	196
Abstracts.....	197
Abstract Deutsch.....	197
Abstract Englisch.....	198
Curriculum Vitae.....	199

0. Einleitung

In den vergangenen Jahren ist die Tätigkeit der Adaption immer wichtiger geworden. Romane werden zum Beispiel in Filme, Musicals oder Theaterstücke umgewandelt, Videospiele entstehen auf Grundlage von Roman- oder Comicfiguren. Adaptionen sind also allgegenwärtig: im Kino, am Fernschirmschirm, auf der Bühne, im Internet, in Büchern, Themenparks oder Videospiehhallen.

Adaption ist ein sehr umfangreiches Thema, da es nicht nur darum geht, einen Inhalt von einem Medium zum anderen zu transferieren. Aufgrund zahlreicher Parallelen sehen etliche Wissenschaftler/ Wissenschaftlerinnen die Adaption als eine Form der Übersetzung an. Wo aber liegen die Schnittpunkte zwischen Adaption und Übersetzung? Was sind die Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser beiden Tätigkeiten und ist der Bereich der Adaption ein Beschäftigungsfeld für Übersetzer/Übersetzerinnen?

Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist es, zu zeigen, dass Adaption in der Tat eine Form der Übersetzung ist, und im Speziellen soll das anhand von Romanadaptionen für das Theater gezeigt werden, wobei mithilfe eines Romans, der zu einem Theaterstück wurde, auch ein praktisches Beispiel geliefert wird.

Im ersten Kapitel wird zunächst der Bereich der Übersetzung definiert, wobei hier eine Unterteilung in (ausgangs-)sprachlich orientierte, modale und mediale, und funktionale Definitionen erfolgt. Anschließend wird auf die Skopostheorie eingegangen, da sie eine hilfreiche Methode darstellt, um einen funktionsgerechten Zieltext zu erstellen. Außerdem werden die Begriffe Text, Funktion und Kultur erläutert. Daraufhin wird das Verhältnis von Original und Übersetzung untersucht, wobei das Thema der Äquivalenz und Treue ebenso im Vordergrund steht, wie der Status von Original und Übersetzung. Außerdem werden der Übersetzungsprozess und die Rolle von Übersetzern/Übersetzerinnen beleuchtet.

Im zweiten Kapitel wird der Bereich der Adaption vorgestellt und die Fragen „Was ist Adaption?“, „Was wird adaptiert?“ und „Warum wird adaptiert?“ werden beantwortet. In der Folge wird das Verhältnis von Original und Adaption betrachtet, wobei auch hier auf die Treue und Äquivalenz, sowie den Status von Original und

Adaption eingegangen wird. Der Adaptionprozess und die Rolle von Bearbeitern/Bearbeiterinnen einer Adaption bilden den Abschluss des Kapitels.

Anschließend wird in Kapitel drei die Adaption in direkten Vergleich zur Übersetzung gestellt, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede deutlich zu machen. Der Vergleich der beiden Tätigkeiten in den Unterkapiteln „Das Verhältnis zum Original“, „Die Rolle von Übersetzern/Übersetzerinnen und Bearbeitern/Bearbeiterinnen einer Adaption“, „Arbeitsprozess und Strategien“ und „Treue und Äquivalenz“ soll zeigen, dass Adaption eine Form der Übersetzung darstellt.

Das nächste Kapitel beschäftigt sich mit der Tätigkeit der Romanadaption für das Theater, bei dem ein Fokus auf den Adaptionprozess, samt Strategien und Zusammenarbeit im Theater, Problemen und Herausforderungen bei der Adaption, sowie den Status von Romanadaptionen für das Theater unter Bezugnahme auf Funktion, Kontext und Wahrnehmung, gelegt wird.

Anhand eines Beispiels aus der Praxis - „Die Schüsse von Sarajevo“, aufgeführt im Theater in der Josefstadt - soll der Bereich der Adaption für das Theater im fünften Kapitel näher beleuchtet werden. Hierbei wird der Roman, der als Ausgangstext für das gleichnamige Schauspiel dient, mit dem Theaterstück verglichen.

Eine qualitative, teilstandardisierte Interviewstudie, in der Autor Stephan Lack von „Die Schüsse von Sarajevo“ und Autor und Regisseur von „Kissing Mister Christo“ Dominic Oley befragt werden, soll einen direkten Einblick in die Romanadaption für die Bühne geben und dabei helfen, die Forschungsfragen zu beantworten.

In Kapitel sechs wird schließlich eine Zusammenfassung geboten, die die Forschungsergebnisse nochmals präsentieren und zusammenfassen soll.

Im Anhang findet man neben der Besetzung der beiden Theaterstücke auch noch die transkribierten Interviews sowie Biographien der zwei Interviewpartner.

1. Standpunkt Übersetzen

Übersetzen und Dolmetschen sind unerlässliche Tätigkeiten, die in den verschiedensten Bereichen zum Einsatz kommen, um Kommunikation zu ermöglichen und Texte in anderen Sprachen zu verstehen und zu rezipieren. Übersetzungen sind demnach wichtige Bestandteile der menschlichen Kultur, auch wenn sie meistens in aller Stille und ohne großes Aufsehen angefertigt werden. Sie bilden die Grundlage für die Entwicklung der Sprachen, die Verbreitung von Literatur und dadurch Wissen, sowie die Überlieferung kultureller und religiöser Werte (vgl. Stolze 2011:16).

Die Tätigkeit des Übersetzens ist bereits mehrere Jahrtausende alt und deren Anfänge reichen bis zur Erfindung der Schrift zurück. Bereits im Altertum wurde übersetzt, um Verständigung sowie einen Wissenstransfer zu ermöglichen und die eigene Kultur zu bereichern und es überrascht wenig, dass einige der bedeutendsten Übersetzer dieser Epoche – Cicero, Vergil, Horaz – selbst Dichter waren. Bereits damals kam die Debatte auf, ob frei oder wortgetreu übersetzt werden sollte und Schriften zum Übersetzen wurden verfasst (vgl. Woodsworth 2003: 39).

Wurden in der Vergangenheit hauptsächlich literarische und religiöse Texte übersetzt, so kamen vor allem im 20. Jahrhundert neue Gebiete wie Technik, Politik, Wirtschaft und Wissenschaft zum Tätigkeitsbereich des Übersetzers/der Übersetzerin hinzu. Neben der Gründung von internationalen und nationalen Berufsverbänden, Ausbildungsstätten für Übersetzer/Übersetzerinnen kam es auch zu einer vermehrten theoretischen Reflexion und unzählige Publikationen zur Translationswissenschaft wurden verfasst (vgl. Woodsworth 2003: 42)¹. Somit liegen heutzutage der Translation zahlreiche Definitionen zugrunde. Ein kleiner Teil dieser Definitionen soll im Folgenden präsentiert und diskutiert werden.

¹ Zur Geschichte des Übersetzens siehe: Delisle, Jean & Woodsworth, Judith (Hg.) (2012) *Translators through History*. Amsterdam: Benjamins.

Störig, Hans-Joachim (1973) *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Vermeer, Hans J. (1992) *Skizzen zu einer Geschichte der Translation*. Frankfurt am Main: Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

1.1 Definitionen

Es gibt in der Translationswissenschaft etliche Definitionen zum Übersetzen, die ihr Augenmerk auf unterschiedliche Ansätze legen, zum Beispiel auf den Ausgangs- oder Zieltext, die Funktion oder das Handeln.

1.1.1 (Ausgangs-)sprachlich orientierte Definitionen

Otto Kade ist ein bedeutsamer Vertreter der Translationswissenschaft und seine Publikationen zum Thema Translation leisten noch heute einen wichtigen Beitrag. Kade publizierte 1968 eine sprachlich orientierte Definition, die heute noch ein wichtiger Bestandteil der Translationswissenschaft ist: „Wir verstehen daher unter Übersetzen die Translation eines fixierten und demzufolge permanent dargebotenen bzw. beliebig oft wiederholbaren Textes der Ausgangssprache in einen jederzeit kontrollierbaren und wiederholt korrigierbaren Text der Zielsprache“ (Kade 1968: 35). Bedeutsam an dieser Definition ist sowohl die Wiederholbarkeit des Ausgangstextes als auch die Kontrollier- und Korrigierbarkeit des Zieltextes. Außerdem wird deutlich, dass Kade unter Übersetzen nicht die bloße Wiederholung von einzelnen Worten in eine andere Sprache versteht, sondern dass es für ihn um die Übertragung des gesamten Textes geht.²

Eine ausgangstextorientierte Definition zum Übersetzen stammt zum Beispiel von Werner Koller (2011), bei der die Beziehung der Übersetzung mit dem Ausgangstext im Mittelpunkt steht. „Eine Übersetzung ist das *Resultat einer sprachlich-textuellen Operation*, die von einem AS-Text zu einem ZS-Text führt, wobei zwischen ZS-Text und AS-Text eine *Übersetzungs- (oder Äquivalenz-)relation* hergestellt wird“ (Koller 2011: 9; Hervorhebung im Original). Der Zieltext soll infolgedessen möglichst unverändert, also äquivalent, wiedergegeben werden. Äquivalenz bezeichnet in diesem Zusammenhang die Ähnlichkeit, die zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext besteht, wobei sich diese Äquivalenz zum Beispiel auf Inhalt, Form, Wirkung oder Stil eines Textes beziehen kann (vgl. Kadric *et al.* 2005: 33). Dieser ausgangstextbasierte Definitionsansatz mag für viele Übersetzungen zutreffen, in der vorliegenden Arbeit

² Siehe: Kade, Otto (1981) Kommunikationswissenschaftliche Probleme der Translation. In: Wills, Wolfram (Hg.) *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 199-218. Kades Definition zur Translation war stark äquivalenzorientiert und wurde von Werner Koller aufgegriffen und weiterentwickelt.

soll aber vor allem ein Fokus auf zieltextorientierte und funktional-handlungstheoretische Definitionen gelegt werden, da die Äquivalenzrelation für die folgende Diskussion nicht zielführend ist. Dies ist vor allem aufgrund der Tatsache, dass eine Adaption nie eins zu eins dem Originaltext gleicht, sondern immer Veränderungen, allein schon aufgrund des Medienwechsels, aufweist.

1.1.2 Modale und mediale Definitionen

Aus linguistischer Sicht stellt Roman Jakobson (1959) eine Definition auf, die in Folge von anderen Wissenschaftlern/Wissenschaftlerinnen aufgegriffen wurde, weshalb sie hier nun auch erwähnt werden soll. Jakobson unterscheidet drei Arten von Übersetzung und er ist der erste, der einen Fokus auf die Semiotik legt.

1. Die intralinguale Übersetzung oder Paraphrase ist die Interpretation von sprachlichen Zeichen mithilfe anderer Zeichen derselben Sprache.
2. Die interlinguale Übersetzung oder die Übersetzung im eigentlichen Sinn ist die Interpretation von sprachlichen Zeichen mithilfe einer anderen Sprache.
3. Die intersemiotische Übersetzung oder Transmutation ist die Interpretation von sprachlichen Zeichen mithilfe nichtsprachlicher Zeichensysteme (vgl. Jakobson 1959: 233).

Wie Kaindl (2013) sagt, ist aber die Bezeichnung „intersemiotische Übersetzung“ unglücklich gewählt, da Sprache auch ein semiotisches System ist, womit die Übersetzung zwischen zwei Sprachsystemen auch zur intersemiotischen Übersetzung zählen würde (vgl. Kaindl 2013: 261). Gideon Toury (1986) bezeichnet deshalb Jakobsons interlinguale Übersetzung als intrasemiotische Übersetzung, die in die intrasystemische (z.B. die interlinguale Übersetzung) und die intersystemische Übersetzung unterteilt werden kann. Die intersemiotische Übersetzung definiert Toury ähnlich wie Jakobson als Übersetzung zwischen verschiedenen Zeichen (vgl. Toury 1986: 1114).

Die intersemiotische Übersetzung ist für die vorliegende Masterarbeit sehr interessant, da hierzu auch die Übertragung eines literarischen Werkes in einen Film, ein Theaterstück, etc. zählt.

Kaindl (2013) ist der Ansicht, dass eine Unterscheidung der Kriterien Modus und Medium wichtig ist, da die semiotische Dimension einen Text beeinflusst und somit

auch die Analyse der Ausgangstexte und die Strategie für die Übersetzung. Verschiedene Medien beeinflussen den Modus eines Textes, unter anderem den Inhalt und die Form. Die Art der Präsentation, zum Beispiel als Comic, Theaterstück oder Oper, sowie der Kommunikationskanal (schriftlich, im Radio oder Fernsehen oder mithilfe elektronischer Medien) muss bei der Übersetzung berücksichtigt werden (vgl. Kaindl 2013: 261).

Unter Berücksichtigung der Aspekte Modus und Medium unterscheidet Kaindl (2013) die intramodale, die intermodale sowie die intramediale und die intermediale Übersetzung.

Unter intramodale Übersetzung versteht er die Übersetzung eines Modus mit derselben Art von Modus, zum Beispiel die Übersetzung eines linguistischen Modus in einen anderen linguistischen Modus, oder die Übersetzung eines Bildes in ein anderes Bild (vgl. Kaindl 2013: 261f.).

Die intermodale Übersetzung konzentriert sich auf die Veränderung des Modus während des Übersetzungsprozesses. Hierzu zählt zum Beispiel die Änderung des linguistischen Modus in einen bildlichen Modus (vgl. Kaindl 2013: 262).

Bei der intramedialen Übersetzung werden intrakulturelle sowie transkulturelle Medienveränderungen vorgenommen, während die Kommunikationsmittel und die Aufführungsart unverändert bleiben (vgl. Kaindl 2013: 262).

Mit intermedialer Übersetzung, zu der zum Beispiel die Übersetzung eines Romans in einen Film oder ein Theaterstück und die Umwandlung eines Theaterstücks in ein Musical zählen, wird die Übersetzung über Medienbarrieren hinweg bezeichnet. Diese verschiedenen Übersetzungsformen können aber natürlich auch Mischformen bilden, da zum Beispiel eine intramodale und eine intermediale Übersetzung miteinander verbunden werden können (vgl. Kaindl 2013: 262).

1.1.3 Funktionale Definitionen

Neben den sprachlichen, modalen und medialen Ansätzen, gibt es noch weitere Definitionen, die sich auf die Funktion des Textes konzentrieren. Hier gibt es zum Beispiel eine zieltextorientierte Definition von Kadric *et al.* (2005), die auf den Theorien von Vermeer (1986) und Holz-Mänttari (1984) basiert: „Übersetzen heißt, einen Zieltext über Sprach- und Kulturbarrieren hinweg zu erstellen. Die Realisierung

der verschiedenen Dimensionen des Zieltextes (Inhalt, Form, Stil, Wirkung etc.) hängt von der intendierten Funktion, die dieser in der Zielkultur erfüllen soll, ab“ (Kadric *et al.* 2005: 33). Diese Definition der Übersetzung geht davon aus, dass der Zieltext keine Kopie des Ausgangstextes sein soll. Stattdessen steht die Funktion der Übersetzung im Vordergrund. Die Aufgabe des Übersetzers/der Übersetzerin ist es daher zu analysieren, welchen Verwendungszweck die Übersetzung hat (vgl. Kadric *et al.* 2005: 33f.). Der Übersetzer/die Übersetzerin handelt demnach translatorisch, was in der Definition von Vermeer (1986) als komplexe Handlung erwähnt wird. Vermeer beschreibt Übersetzen bzw. Translation folgendermaßen:

Eine Translation ist eine Handlung, ein Translat ein Handlungsprodukt. Translation habe ich irgendwo definiert als ein Informationsangebot in einer Sprache z der Kultur Z, das ein Informationsangebot in einer Sprache a der Kultur A funktionsgerecht (!) imitiert. Das heißt ungefähr: Eine Translation ist nicht die Transkodierung von Wörtern oder Sätzen aus einer Sprache in eine andere, sondern eine komplexe Handlung, in der jemand unter neuen funktionalen und kulturellen und sprachlichen Bedingungen in einer neuen Situation über einen Text (Ausgangssachverhalt) berichtet [...] (Vermeer 1986: 33).

Vermeer legt mit dieser Definition einen Fokus auf das funktionsgerechte Übertragen eines Textes und auf die komplexe Handlung, die notwendig ist, um einen Zieltext über Sprach- und Kulturbarrieren hinweg zu erstellen. Allerdings gibt es keine genaue Bestimmung, wie der Übersetzer/die Übersetzerin die Übertragung des „Informationsangebots“ durchzuführen hat.

Holz-Mänttari (1984) entwickelt die Theorie des „translatorischen Handelns“, bei der Form und Inhalt des Ausgangstextes auch in den Hintergrund rücken und der Übersetzer/die Übersetzerin eine wichtige Rolle spielt. Holz-Mänttari meint, es sollen

Texte als Botschaftsträger in Funktionssituationen betrachtet werden, so daß die zu vollziehende translatorische Produktionshandlung „fallbezogen spezifiziert“ werden kann. Auch ein Text kann und muß bei professioneller Herstellung wie jedes Produkt hinsichtlich seines Verwendungszwecks in einer bestimmten Situation beschrieben werden. Spezifikationen sind Teil der Textbestellung und damit Bestandteil des Vertrags zwischen Bedarfsträger und Produzent (Holz-Mänttari 1986: 351f.).

Des Weiteren schreibt Holz-Mänttärri: „Für ‚translatorisches Handeln‘ ist es wesentlich, den Gedanken fallen zu lassen, daß Texte oder Teile davon oder gar Sprachen ‚übersetzt‘ werden“ (Holz-Mänttärri 1984: 20). Hierbei wird deutlich, dass auch Holz-Mänttärri nicht der Ansicht ist, dass Übersetzungen eine Kopie des Originals sein sollen, sondern dass von den Übersetzern/Übersetzerinnen Botschaftsträger, die aus verbalen und nonverbalen Komponenten bestehen können, produziert werden sollen (vgl. Holz-Mänttärri 1984: 31). Des Weiteren sieht Holz-Mänttärri Übersetzen als eine Tätigkeit, bei der verschiedene Handlungsträger/Handlungsträgerinnen zusammenarbeiten und einen Text erstellen. Übersetzen kann nicht auf die Übertragung von Sprache reduziert werden, da Texte über Kulturbarrieren hinweg erstellt werden (vgl. Holz-Mänttärri 1993: 303).

Holz-Mänttärri basierte ihre Theorie des „translatorischen Handelns“ auf der Skopostheorie, die von Hans J. Vermeer (Reiß & Vermeer 1984) geprägt wurde. Im Folgenden soll die Skopostheorie näher erläutert werden, da diese funktionale Translationstheorie Handlungs- und Entscheidungskriterien für Übersetzer/Übersetzerinnen liefert und einen Fokus auf die Funktion einer Übersetzung legt. Für die vorliegende Arbeit ist dieser Ansatz, der den Zieltext in den Mittelpunkt stellt, besonders hilfreich, da es bei der Übersetzung eines Romans in ein Theaterstück besonders um die Funktion, das Ziel, den Zweck und das Publikum geht.

1.2 Skopostheorie

Die von Reiß & Vermeer (1984) entwickelte Skopostheorie wurde von zahlreichen Translationswissenschaftlern/Translationswissenschaftlerinnen aufgegriffen, so wie zum Beispiel auch von Christiane Nord, die Translation nun wie folgt definiert: „Translation ist die Produktion eines funktionsgerechten Zieltextes in einer je nach der angestrebten oder geforderten Funktion (Translatskopos) unterschiedlich spezifizierten Anbindung an einen vorhandenen Ausgangstext“ (Nord 2009: 30).

Übersetzen wird in der Skopostheorie nicht als Transkodierungsprozess, sondern als spezifische Form des menschlichen Handelns angesehen. Wie andere Handlungen auch verfolgt das translatorische Handeln einen Zweck und der aus dem Griechisch

stammende Terminus Skopos wird als Fachausdruck für „Ziel“ oder „Zweck“ einer Übersetzung verwendet (vgl. Schäffner 1998: 235).

„Es ist wichtiger, daß ein gegebener Translat(ions)zweck erreicht wird, als daß eine Translation in bestimmter Weise durchgeführt wird“ (Reiß & Vermeer 1984: 100). Das Hauptaugenmerk dieses funktionalen Ansatzes ist demzufolge nicht der Ausgangstext, seine Wirkung auf die Ausgangstextrezipienten/Ausgangstextrezipientinnen oder die vom Autor/von der Autorin vorgesehene Funktion, sondern die voraussichtliche Funktion oder der Skopos der Übersetzung. Der Zweck des Zieltextes wird demnach von den Kunden/Kundinnen beziehungsweise den Lesern/Leserinnen, sowie der Situation, in der der Text verwendet wird und dem kulturellen Hintergrund bestimmt (vgl. Schäffner 1998: 236).

Kadric *et al.* (2005) fassen die wichtigsten Elemente der Skopostheorie mit Zielorientierung, Adressatenorientierung/Adressatinnenorientierung und Kulturorientierung zusammen.

Bei der Zielorientierung steht die Frage nach dem ‚Wozu‘ im Vordergrund. „Wozu wird die Übersetzung gebraucht?“ Kommunikatives Handeln verfolgt ein klares Ziel und findet in einer bestimmten Situation statt. Durch diese beiden Komponenten – Ziel und Situation – wird die Art und Weise, wie die Kommunikation geführt wird, festgelegt. Wenn eine Übersetzung angefertigt wird, bedeutet dies in erster Linie den Zweck beziehungsweise das Ziel des Translats zu definieren und nicht nur das zu übersetzen, was im Original steht (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 76f.). Der Ausgangstext dient als „Informationsangebot“ (Reiß & Vermeer 1984: 76) und der Übersetzer/die Übersetzerin kann aus dem Ausgangstext jene Aspekte wählen, die für das Zielpublikum relevant sind und Kürzungen sowie Ergänzungen vornehmen. Somit ist es auch nicht mehr das Ziel der Übersetzung eine möglichst große Äquivalenz, das heißt, eine Übereinstimmung, zwischen Ausgangs- und Zieltext herzustellen (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 139f.).

Eine Übersetzung wird für bestimmte Empfänger/Empfängerinnen, die sich an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit befinden, übersetzt, und all diese Faktoren werden vor der Übersetzung bestimmt, damit der Translatskopos erfüllt werden kann. Der Übersetzer/die Übersetzerin hat damit eine Verantwortung gegenüber dem Zielpublikum, welches sich darauf verlässt, einen funktionsgerechten Text zu

bekommen (vgl. Nord 2009: 31). „Für wen die Übersetzung ist“ ist somit die wichtigste Frage der Adressatenorientierung/Adressatinnenorientierung. Ein Text ist, wie bereits erwähnt, Teil einer bestimmten Situation und Kultur und wird durch den soziokulturellen Kontext beeinflusst. Wie ein Text verstanden wird, hängt demnach vom Zielpublikum und dessen Erfahrungen, Wissensstand, Lebensgewohnheiten und kulturellen Hintergrund ab. Ändert sich das Zielpublikum, wie es bei einer Übersetzung der Fall ist, ändern sich all diese Faktoren. Dadurch kann es von Nöten sein, dass der Übersetzer/die Übersetzerin Inhalt und Form des Ausgangstextes ändert, um ihn für die Zieltextrezipienten/Zieltextrezipientinnen der Übersetzung verständlich zu machen (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 85).

Eng mit dem Punkt der Adressatenorientierung/Adressatinnenorientierung verbunden, ist die Kulturorientierung, da ein Text Teil eines kulturellen Gefüges ist und von dieser Kultur geprägt wird, was auch von Übersetzern/Übersetzerinnen berücksichtigt werden sollte (vgl. Kadric *et al.* 2005: 47f.).

An Übersetzer/Übersetzerinnen werden somit verschiedenste Anforderungen gestellt. Zum einen sollen die Intentionen, die der Sender/die Senderin im Ausgangstext ausdrückt, respektiert werden, aber gleichzeitig soll die Übersetzung in der Zielkultur Anklang finden und verstanden werden. Die Erwartungen der Autoren/Autorinnen des Originals, der Auftraggeber/Auftraggeberinnen der Übersetzung sowie der Zieltext-Empfänger/Empfängerinnen können höchst unterschiedlich sein, auch aufgrund des kulturellen Hintergrunds, wodurch Übersetzer/Übersetzerinnen die Aufgabe haben, loyal gegenüber allen Beteiligten zu sein und bei Nicht-Erfüllung dieser Teilaspekte darauf hinzuweisen und den Auftrag gegebenenfalls auch abzulehnen (vgl. Nord 2009: 31).

Bei der Skopostheorie geht es also auch nicht darum, eine Wort für Wort Übersetzung zu erstellen, sondern um eine erfolgreiche Vermittlung von Informationen. Die „Treue“ zum Ausgangstext ist demnach nicht unbedingt notwendig (vgl. Vermeer 2007: 47).

Es wurden in diesem Kapitel mehrfach die Begriffe „Text“, „Funktion“ und „Kultur“ genannt. Im Folgenden soll nun darauf eingegangen werden, was mit diesen Termini gemeint ist.

1.2.1 Text

Es gibt zahlreiche Definitionen zum Begriff „Text“, zum Beispiel in der Literaturwissenschaft, in der Semiotik, oder in der Textlinguistik. In der vorliegenden Arbeit werden jene Definitionen präsentiert, die aus translatorischer Sicht am geeignetsten für das besprochene Thema sind.

Der lateinische Terminus „*textus*“ hat die Bedeutung „Gewebe“ oder „Geflecht“ und deshalb versteht man unter dem Begriff „Text“ verschiedene Elemente, die miteinander in Verbindung stehen und deren Summe eine eigene Bedeutung hat. Ein Text ist die Basis jeder Kommunikation, aber damit ist nicht nur das Aneinanderreihen von sprachlichen Zeichen gemeint, sondern sämtliche Kommunikationsmittel, sowohl verbal als auch nonverbal, wie zum Beispiel Gesten, Bilder oder Sprache. Darüber hinaus sind Texte immer in einer bestimmten soziokulturellen Umgebung und Situation verankert (vgl. Kadric *et al.* 2005: 74).

Christiane Nord (2009) definiert Texte folgendermaßen: „Der Text ist eine kommunikative Handlung, die durch eine Kombination aus verbalen und nonverbalen Mitteln realisiert wird“ (Nord 2009: 16). Daraus ergibt sich, dass zum Beispiel ein Theaterstück nicht nur aufgrund der sprachlichen Komponenten als Text gilt, sondern auch aufgrund der nonverbalen Elemente.

Für Holz-Mänttäri (1984) sind Texte „Botschaftsträger“.

Unter translatorischem Aspekt sind Texte Botschaftsträger, die aus funktionsgemäß strukturierten Sach- und Strategie-Inhalten, dargestellt mit Hilfe von Textur-Elementen, bestehen. Textur heiße die Organisation von funktionsgemässen Textbaumitteln, durch die verbale und nonverbale Ausdrücke mit Hilfe von verbalen und nonverbalen Verknüpfungsmitteln so rhythmisiert und vernetzt werden, dass ein fallspezifisches, stabiles Gewebe entsteht (Holz-Mänttäri 1984: 31).

Diese Botschaftsträger treten oft im Verbund mit weiteren Botschaftsträgern, wie zum Beispiel Bildern, Melodien oder anderen Texten, auf. Auch diese Botschaftsträger sind kulturspezifisch und der Übersetzer/die Übersetzerin muss sie funktionsgerecht einsetzen und in die Zielkultur übertragen (vgl. Holz-Mänttäri 1984: 122). Der Ansatz der Botschaftsträger-Verbunde ist sehr hilfreich, da nicht nur der Ausgangs- und der Zieltext als Botschaftsträger verstanden wird, sondern auch Recherchemittel, die der

Übersetzer/die Übersetzerin je nach Bedarf mitunter zu Rate zieht, um einen funktionsgerechten Zieltext zu erstellen (vgl. Holz-Mänttari 1984: 96).

Reiß & Vermeer (1986) sehen einen Text als „Informationsangebot“ an, das von einem Textproduzenten/einer Textproduzentin für einen Rezipienten/eine Rezipientin erstellt wird. Der Übersetzer/die Übersetzerin erstellt auf der Grundlage dieses Informationsangebots einen neuen Text, der wiederum als Informationsangebot angesehen werden kann (vgl. Reiß & Vermeer 1986: 19). Für die funktionale Translationstheorie ist somit bedeutsam, dass „jedes Translat (Übersetzung und Verdolmetschung) unabhängig von seiner Funktion [...] und Textsorte als Informationsangebot in einer Zielsprache und deren –kultur [...] über ein Informationsangebot aus einer Ausgangssprache und deren –kultur“ (Reiß & Vermeer 1984: 76) verstanden wird. Wie bereits erwähnt, besteht somit für den Übersetzer/die Übersetzerin die Möglichkeit, jene Elemente des Ausgangstextes auszuwählen, die für die Erstellung des Zieltextes notwendig sind.

Kadric *et al.* (2005) erklären den Begriff Text, in dem sie die Kriterien der Textualität³ berücksichtigen:

Texte sind situative und kulturell geprägte Kommunikationsakte. Als solche weisen sie sowohl außersprachliche als auch innersprachliche Merkmale auf. Diese sind eng miteinander verwoben, nur die Berücksichtigung aller Textualitätskriterien garantiert auch, dass die intendierte kommunikative Funktion erfüllt werden kann. Sätze als grammatikalische Einheiten sind somit keine Grundlage für professionelles translatorisches Handeln; nur Äußerungen, das heißt, nur Texte in ihrer situativen, kulturellen und pragmatischen Verankerung sind übersetzbar und dolmetschbar (Kadric *et al.* 2005: 77).

1.2.2 Funktion

Unter dem Begriff Textfunktion ist die kommunikative Funktion bzw. die Kombination aus den kommunikativen Funktionen eines Textes in seiner konkreten Situation (Produktion/Rezeption) zu verstehen, wie sie sich aus der jeweils spezifischen Konstellation von Sender/Senderrolle/Senderintention, Empfänger/Empfängererwartung, Medium, Ort, Zeit und Anlass einer kommunikativen Handlung ergibt (Nord 2009: 77).

³ Siehe: Beaugrande, Robert-Alain de & Dressler, Wolfgang Ulrich (1981) *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.

Wie bereits bei der Skopostheorie gezeigt wurde, hat ein Text immer ein Kommunikationsziel, welches bei der Übersetzung berücksichtigt werden sollte. Dieser Skopos ist es auch, der den Inhalt und die Form des Zieltextes bestimmt (vgl. Kadric *et al.* 2005: 77f.). Man könnte also sagen, dass der Text eine bestimmte Funktion hat, allerdings bemerkt Nord, dass ein Text keine Funktion „hat“, sondern dass der Autor/die Autorin oder auch der Sender/die Senderin dem Text eine bestimmte Funktion zuweist (vgl. Nord 2011: 49). Des Weiteren spielt der soziokulturelle Kontext eine Rolle bei der Funktion (vgl. Kadric *et al.* 2005: 46). Beim Rezipieren wählen die Adressaten/Adressatinnen eine Funktion, die der Zieltext für sie in diesem Augenblick, in diesem Kontext aufweist. Das bedeutet, dass die Funktion von Ausgangs- und Zieltext nicht ident sein muss. Allerdings muss dazu gesagt werden, dass es einige Merkmale gibt, die erkennen lassen, welche Funktion ein Text verfolgt (vgl. Nord 2011: 49):

- Präsignale aus den Situationsfaktoren,
- strukturelle Funktionsmarkierungen,
- die kommunikativen Bedürfnisse der Rezipienten,
- die Erwartungen der Rezipienten an einen Text, den sie in einer solchen Situation rezipieren; diese beruhen auf früherer Lese-Erfahrung und (kulturspezifischem) Weltwissen (Nord 2011: 49).

Der Sender/die Senderin sollte also Bescheid wissen, an welchem Ort, zu welcher Zeit und mithilfe welchen Mediums der Zieltext rezipiert wird und darüber hinaus spielen auch der soziale und kulturelle Hintergrund der Adressaten/Adressatinnen eine Rolle. Außerdem sollten die Erwartungen der Zieltextrezipienten/Zieltextrezipientinnen antizipiert werden, sowie ihre kommunikativen Bedürfnisse. Indem der Übersetzer/die Übersetzerin den Zieltext noch mit den notwendigen Funktionsmarkern versieht, kreiert er/sie einen funktionalen Text, dessen Intentionen von den Adressaten/Adressatinnen erkannt werden (vgl. Nord 2011: 50).

Mögliche Funktionen, die Nord auflistet, sind zum Beispiel die distinktive Funktion, die metatextuelle Funktion, die phatische Funktion, eine informative oder referentielle Funktion, eine expressive Funktion oder eine appellative Funktion (Nord 2011: 51).

Allerdings gibt es nur wenige Texte, die nur eine einzige Funktion haben; meistens sind mehrere oder alle Funktionen in einem Text enthalten, aber dennoch kann man häufig eine Hauptfunktion erkennen (vgl. Kadric *et al.* 2005: 77f.)⁴.

1.2.3 Kultur

Wie bereits erwähnt wurde, findet Kommunikation immer in einer bestimmten Situation statt und ist immer von kulturellen Faktoren geprägt. Funktionale translationstheoretische Ansätze, wie zum Beispiel die Theorie des translatorischen Handelns von Holz-Mänttari oder die Skopostheorie von Reiß und Vermeer sprechen auch davon, dass der Zieltext an die kulturellen Begebenheiten angepasst werden muss, damit die gewünschte Funktion des Zieltextes erreicht wird. Was versteht man aber unter „Kultur“?

„Kultur ist das Ensemble gesellschaftlicher Erfahrungen, Denkstrukturen und Handlungspraktiken“ (Kadric *et al.* 2005: 59). Somit versteht man unter dem Begriff „Kultur“ nicht nur Theater, Musik, Literatur usw., sondern meint damit alle Normen und Konventionen, die von einer Gesellschaft oder einer Gruppe verwendet werden (vgl. Kadric *et al.* 2005: 59). Die Gesellschaft nimmt also jene Aspekte der Welt wahr, die für sie bedeutsam sind und richtet auch ihr Denken, ihr Tun und Handeln nach diesen Aspekten aus. Allerdings hat jede Gesellschaft unterschiedliche Prioritäten, wodurch sich Menschen anderer Kulturen unterschiedlich verhalten (vgl. Kadric *et al.* 2005: 60f.). Dies hat natürlich auch damit zu tun, dass nicht alle Menschen das gleiche Wissen besitzen und dieselben Erfahrungen machen. Deshalb ist das Allgemeinwissen auch nicht so allgemein, wie der Name vermuten lässt, sondern ist auch von der jeweiligen Kultur abhängig (vgl. Kadric *et al.* 2005: 61f.).

„Kultur ordnet und interpretiert die Welt“ (Kaiser-Cooke 2007: 29). Damit man die Welt aber auch wirklich ordnen und interpretieren kann, ist Sprache notwendig. Man muss kommunizieren, da Menschen nicht alleine existieren können, sondern von anderen abhängig sind. Mithilfe von Sprache kann man die Welt besser begreifen und innerhalb einer Gesellschaft darüber sprechen (vgl. Kaiser-Cooke 2007: 29). Deshalb ist

⁴ Auch ein bestimmter Texttyp und eine bestimmte Textsorte lassen auf eine bestimmte Funktion schließen, die ein Text vermitteln soll. Zum Thema Texttyp und Textsorte siehe Reiß (1983) und Kadric *et al.* (2005).

auch die Sprache kulturell geprägt und dient gleichzeitig als Ausdrucksmittel einer Kultur (vgl. Kadric *et al.* 2005: 65). Sprache prägt die Sicht auf die Welt, aber dennoch sind Menschen in der Lage, verschiedene Sichtweisen anzunehmen und sich in verschiedenen Kulturen verhaltenskonform zu bewegen (vgl. Kadric *et al.* 2005: 68). Hierbei helfen auch die sogenannten „Scripts“ (nach dem Modell von Schank & Abelson 1977), die eine Art mentales Drehbuch darstellen (vgl. Kadric *et al.* 2005: 62). Durch diese „Scripts“ wissen Menschen, wie sie sich in einer bestimmten Situation kulturkonform verhalten müssen. In Mitteleuropa schüttelt man sich zum Beispiel bei einer Begrüßung die Hand oder küsst sich auf die Wange. Diese „Scripts“ werden im Laufe der Zeit automatisch gelernt und gespeichert und müssen nicht bewusst abgerufen werden. Es handelt sich dabei also um ein Wissen, das eine Gesellschaft innerhalb einer Kultur besitzt und je nach Bedarf automatisch anwendet (vgl. Kadric *et al.* 2005: 62f.).

Die sogenannten „Schemata“ (Bartlett 1932) enthalten kulturspezifisches Wissen, das durch sprachliche Äußerungen aktiviert wird. Durch dieses Wissen wird die Art zu sprechen und Texte zu produzieren und zu verstehen beeinflusst (vgl. Kadric *et al.* 2005: 63).

Translatoren/Translatorinnen müssen also nicht nur Experten/Expertinnen für Sprachen sein, sondern müssen ein umfangreiches kulturelles Wissen besitzen. Sie sollten in der Lage sein, sich mit Texten kritisch auseinanderzusetzen und die kulturspezifischen Aspekte zu erkennen (vgl. Kadric *et al.* 2005: 71). Deshalb bedeutet das Übersetzen von einer Sprache in eine andere demnach auch, dass man unweigerlich die Ansichten, die in einer bestimmten Kultur und Gesellschaft vorhanden sind, mit jenen einer anderen Kultur und Gesellschaft austauschen muss (vgl. Wong 2013: 108).

1.3 Das Verhältnis von Original und Übersetzung

Seit langer Zeit gibt es in der Translationswissenschaft eine Diskussion bezüglich der Treue zum Original. Man kann sagen, dass es hier zwei Lager gibt. Auf der einen Seite gibt es jene, die der Meinung sind, dass eine Übersetzung ein genaues Abbild des Originals darstellen soll und auf der anderen Seite gibt es diejenigen, für die die Treue zum Ausgangstext kein Kriterium ist, sondern die unter anderem die Funktion des

Zieltextes in den Mittelpunkt stellen. Bei der Skopostheorie ist die Treue zum Original kein Thema, sondern bedeutsam ist, einen Text zu erstellen, der ein bestimmtes Ziel und einen Zweck, für den der Zieltext gedacht ist, erfüllt (wobei durch den Skopos auch festgelegt werden kann, dass ein Text treu beziehungsweise wortwörtlich übersetzt werden soll).

Bereits Cicero war gegen eine exakte Übertragung des Wortlauts und sagte „non ut interores sed ut orator“ – „nicht wie ein Übersetzer sondern wie ein Redner“ und fand, dass man sich nicht am Ausgangstext orientieren sollte, sondern an den Anforderungen und Erwartungen des Zielpublikums. Eine sinngemäße Wiedergabe ist demnach wichtiger als eine wörtliche Abbildung. Allerdings war ihm auf sprachlicher Ebene eine exakte Verwendung des philosophischen Wortschatzes sehr wichtig (vgl. Stolze 2011: 18). Ebenso meinte auch Hieronymus, „non verbum e verbo sed sensum exprimere de sensu“ – „nicht Wort für Wort, sondern Sinn für Sinn ausdrücken“ (vgl. Eco 2003: 18).

Es ist wichtig klarzustellen, dass Übersetzen eine anspruchsvolle Tätigkeit ist und dass Übersetzer/Übersetzerinnen bewusste Entscheidungen treffen, um einen Zieltext zu erstellen. Deshalb wird hier nun nicht nur über die Treue und das Verhältnis zwischen dem Ausgangs- und dem Zieltext diskutiert, sondern es soll auch die Rolle von Übersetzern/Übersetzerinnen und der Übersetzungsprozess näher beleuchtet werden.

1.3.1 Treue und Äquivalenz

In Kapitel 1.1 wurde bereits eine Definition von Werner Koller (2011) vorgestellt, in der er den Ausgangstext in den Mittelpunkt stellt und meint, dass das Original möglichst unverändert in der Zielsprache wiedergegeben werden soll. Er definiert auch den Begriff der Äquivalenz. Äquivalenz kann es auf verschiedenen Ebenen geben, z.B. auf inhaltlicher, textueller, stilistischer, formaler, funktioneller, kommunikativer usw. Ebene (vgl. Koller 2011: 218). „Mit dem Begriff Äquivalenz wird postuliert, dass zwischen einem Text (bzw. Textelementen) in einer Sprache L_2 (ZS-Text) und einem Text (bzw. Textelementen) in einer Sprache L_1 (AS-Text) eine *Übersetzungsbeziehung* besteht“ (Koller 2011: 218; Hervorhebung im Original).

Koller (2011) stellt drei Überlegungen zum Begriff der Äquivalenz an. Erstens meint er, dass (Übersetzungs-)Äquivalenz bedeutet, dass zwischen einem Zieltext und einem Ausgangstext eine Übersetzungsbeziehung besteht. Allerdings muss diese Beziehung noch genauer bestimmt werden, da verschiedene Komponenten des Zieltextes eine Gleichwertigkeit mit dem Ausgangstext aufweisen können. Zweitens muss die Äquivalenzbeziehung durch einen Bezugsrahmen definiert werden, das heißt, dass der Zieltext bestimmte Forderungen erfüllen muss (vgl. Koller 2011: 218).

Die Äquivalenzforderung lässt sich jeweils in die Formel fassen: Die Qualität(en) X des AS-Textes (Qualitäten inhaltlicher, stilistischer, funktioneller, ästhetischer etc. Art) muss (müssen) in der Übersetzung gewahrt werden, wobei sprachlich-stilistische, textuelle und pragmatische Bedingungen auf der Seite der Empfänger zu berücksichtigen sind (Koller 2011: 219).

Drittens gibt es zwischen den Zieltextäquivalenten und den Ausgangstexteinheiten sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede, deren Wert durch die verschiedenen Bezugsrahmen festgelegt wird (vgl. Koller 2011: 219).

Wie bereits erwähnt, lässt Koller bei seinen Definitionen aber das translatorische Handeln außer Acht, aber er berücksichtigt, dass die Empfänger/Empfängerinnen sprachliche, pragmatische und textuelle Ansprüche stellen könnten, die es zu berücksichtigen gilt.

Auch Reiß & Vermeer (1984) definieren den Begriff der Äquivalenz und nehmen dabei Bezug auf die kommunikative Funktion. „Äquivalenz bezeichne eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können)“ (Reiß & Vermeer 1984: 139f.). Vermeer meint des Weiteren: „My aim is to show that ‘fidelity’ in translation as it is generally understood is no more than one (and often the worst) of a number of options available for translating“ (Vermeer 2007: 47). Er ist der Meinung, dass Texttreue nichts weiter als eine kulturspezifische Ansicht ist, die es zu bestimmten Zeiten, in bestimmten Kulturen und Gesellschaften gab und gibt (vgl. Vermeer 2007: 47). „Es kann auch nicht ‚die‘ Übersetzung geben, sondern ebenfalls immer nur die jeweils von einem Übersetzer für seine intendierten Rezipienten in gegebener Situation angefertigte individuelle Übersetzung“ (Vermeer 1986: 42). Bei dieser Aussage wird

eindeutig die Skopostheorie beachtet, da Vermeer sich bewusst ist, dass eine Übersetzung situations- und kulturspezifisch erstellt wird.

1.3.2 Treue und das Verhältnis zur Sprache

Aufgrund der Unterschiedlichkeit der Sprachen kann eine Übersetzung nicht vollkommen treu sein, sondern kann nur versuchen, den Sinn des Originals wiederzugeben (vgl. Genette 1993: 289). Wenn man aber nun die Skopostheorie betrachtet, so geht es beim Übersetzen nicht darum, den „Sinn“ des Originals wiederzugeben, sondern einen Text zu erstellen, der einen bestimmten Zweck erfüllt.

Die Theorie von Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1981) liefert zum Thema „Treue“ dennoch einen interessanten Ansatz, der mit seinem Verständnis von Sprache eingeleitet werden soll.

Im Laufe ihrer Entwicklung ist Sprache nicht nur in linguistische Dialekte unterteilt, sondern auch, und das ist das Wichtige daran, in sozio-ideologische Sprachen. Das bedeutet, dass es Sprachen gibt, die typisch für sozialen Gruppen, Fachsprachen, „generische“ Sprachen und Sprachen einer bestimmten Generation usw. sind (vgl. Bakhtin 1981: 271f.). Diese allgemeine Definition von Sprache, so meint Cutchins (2014), lässt darauf schließen, dass Menschen Tag für Tag übersetzen. Die Sprache von Kindern, einer Familie oder die Sprache, die am Arbeitsplatz verwendet wird, muss zuerst übersetzt werden, bevor sie von Außenstehenden, die nicht Teil einer bestimmten Gruppe sind, verstanden werden kann (vgl. Cutchins 2014: 36). So kann es aber auch vorkommen, dass nicht die gesamte vorgesehene Bedeutung einer Aussage durch Übersetzung vermittelt wird, genauso wie nicht verhindert werden kann, dass eine neue, nicht vorgesehene Bedeutung übermittelt wird (vgl. Cutchins 2014: 49). Bakhtin argumentiert wie folgt „Languages throw light on each other: one language can, after all, see itself only in the light of another language“ (Bakhtin 1981: 12). Man kann demnach Sprache nur im Kontext mit anderen Sprachen verstehen, wenn man mit ihnen in Dialog tritt (vgl. Cutchins 2014: 53), denn Sprache, ob mündlich oder schriftlich dargeboten, ist lebendig und findet in einem bestimmten Kontext und nicht in einem Vakuum statt. Zeit, Ort, kognitive, soziale, politische, wirtschaftliche und religiöse Faktoren beeinflussen Sprache und demnach auch Übersetzungen (vgl. Bakhtin 1990: 275). Bakhtin spricht aber nicht davon, dass eine Übersetzung „untreu“ gegenüber

einem Ausgangstext ist und somit das Original verändert, vielmehr sieht er die Möglichkeit mit einer Übersetzung etwas Neues zu erschaffen. „Untreue“ beim Übersetzen ist demnach unvermeidbar und gleichzeitig ein Gewinn. Das Unvermögen von Sprachen die gewünschte Bedeutung eins zu eins zu kommunizieren und zu übersetzen ist somit als Pluspunkt anzusehen (vgl. Cutchins 2014: 52). Der entscheidende Faktor beim Bewusstsein für literarische Sprache ist zum einen eine Kluft zwischen der Sprache und dem Material, durch das diese Sprache ausgedrückt werden soll, zum anderen aber die Kluft zwischen dem Material und der zeitgenössischen Realität (vgl. Bakhtin 1981: 376). Darüber hinaus wird aber ein Bedeutungsverlust beziehungsweise die „Untreue“ gegenüber dem Ausgangstext durch die Macht der Sprache überkompensiert, da unbeabsichtigte Bedeutungen einen Text ausfüllen. Bakhtin sieht Übersetzung also als eine kreative Möglichkeit, Literatur, oder allgemeiner formuliert, Kunst zu erschaffen (vgl. Cutchins 2014: 52).

1.3.3 Der Status von Original und Übersetzung

Übersetzungen werden tagtäglich vorgenommen und oft sind sich die Leser/Leserinnen gar nicht bewusst, dass es sich um eine Übersetzung handelt. Ist eine Übersetzung ein eigenständiger, neuer Text oder gibt es Anbindungen zum Original?

Toury (2012), ein Vertreter der Descriptive Translation Studies, sieht, dass eine Beziehung zwischen dem Original und der Übersetzung besteht und erklärt nun eine Übersetzung folgendermaßen:

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

Toury vereint in dieser Definition drei Postulate. Das erste ist das Ausgangstextpostulat. Damit ein Text überhaupt als Übersetzung bezeichnet werden kann, muss es einen

Ausgangstext geben, der in einer anderen Kultur und einer anderen Sprache chronologisch vor dem Zieltext existiert hat (vgl. Toury 2012: 29)⁵.

Das zweite Postulat, das Transferpostulat, besagt, dass es bei einer Übersetzung zu einem Transferprozess kommen muss. Das heißt, irgendeine Form der Übertragung muss stattfinden (vgl. Toury 2012: 29f.)

Durch das Beziehungspostulat, dem dritten Postulat, das Toury aufstellt, wird festgestellt, dass es eine funktionale Beziehung zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext geben muss (vgl. Toury 2012: 30).

Es wird somit deutlich, dass eine Verbindung zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext besteht, aber wie bereits gezeigt wurde, kann diese Verbindung zwischen Ausgangs- und Zieltext sehr vielfältig sein.

Sehr oft schreibt eine Übersetzung den Ausgangstext um und kann keine exakte Kopie davon sein (vgl. Aaltonen 2000: 72). Es gibt aber auch Situationen, in denen eine Wort für Wort Übersetzung gefordert wird. Allerdings klingt so eine Übersetzung meist in den Ohren des Zielpublikums fremd und eigenartig (vgl. Stolze 2011: 20). Daher wird als „gute“ Übersetzung oft ein Text angesehen, der sich wie das Original liest (vgl. Vandal-Sirois & Bastin 2013: 24). Auch Venuti (1995) ist der Ansicht, dass Leser/Leserinnen nicht einen fremd wirkenden Text lesen wollen, sondern einen Text, der wirkt, als wäre er in der Zielsprache geschrieben worden (vgl. Venuti 1995: 1).

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text—the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original.” (Venuti 1995: 1).

Darüber hinaus behandeln bereits viele Leser/Leserinnen einen übersetzten Text wie ein Original, ohne daran zu denken, welche Änderungen vom Übersetzer/von der Übersetzerin vorgenommen wurden. Die Idee des „Originals“ rückt in der Beziehung

⁵ Mitunter kann es aber vorkommen, dass es keinen Ausgangstext gibt und der Zieltext wird dann als Pseudo-Übersetzung bezeichnet. Solche Pseudo-Übersetzungen werden erstellt, da es oft zu Bedenken kommt, wie ein Text vom Zielpublikum aufgenommen wird. Wird er als Übersetzung ausgegeben, könnte er unter Umständen der Kritik ausweichen (vgl. Toury 2012: 47ff.).

zwischen Leser/Leserin und Übersetzung vollkommen in den Hintergrund. Mithilfe einer Übersetzung wird ein alter Text für das Zielpublikum zu einem vollkommen neuen Text (vgl. Tsui 2013: 58). Es sollte auch nicht außer Acht gelassen werden, dass jede Übersetzung durch die Zeit, geschichtlichen Vorkommnisse und die Ziele des Textproduzenten/der Textproduzentin geprägt ist. Es gibt keine neutrale Übersetzung, da sie immer eine Interpretation oder Lektüre ist. Das ist keine Besonderheit der Übersetzung, sondern ein Merkmal des menschlichen Handelns (vgl. Arrojo 1997a: 69). „Jede Übersetzung verrät ihren Ursprung aus einer Interpretation, weil der Ausgangstext, das sog. ‚Original‘, nur in einer Lektüre existiert, die ihrerseits immer und notwendigerweise das Resultat eines Standpunkts und ihrer Entstehungssituation ist“ (Arrojo 1997a: 69). Deshalb werden Übersetzungen oft selbst als Meisterwerke betrachtet (vgl. Genette 1993: 289).

Es gibt aber auch kritische Stimmen, die die Übersetzung als sekundär und Substitut des Originals ansehen, als einen „Umweg“, auf den man zurückgreifen muss, um einen Text zu lesen (vgl. Arrojo 1997b: 118).

Aus funktionaler Sicht betrachtet, wird eine Übersetzung als „anderer Text“ angesehen. Dies entspricht der Definition von Ammann und Vermeer (1991), denn sie sprechen bei einer Übersetzung von einem "anderen Text". Da der Ausgangstext, laut Skopostheorie, in einen neuen kulturellen Kontext übertragen wird, wird der Zieltext nun zu einem eigenständigen Text, der nicht mehr vom Original abhängig ist. Dieser „andere Text“ wird durch die Funktion, die er in der Zielkultur haben soll, geprägt (Ammann & Vermeer 1991: 251).

Egal ob eine Übersetzung als „Umweg“ oder als „Original“ angesehen wird, der Sinn dahinter bleibt, wie bisher gezeigt wurde, derselbe, nämlich Kommunikation und dadurch menschliches Handeln zu ermöglichen. Professionelle Übersetzer/Übersetzerinnen sind sich dieser Aufgabe bewusst und erstellen durch bewusste Entscheidungen zielorientierte Texte.

1.3.4 Der Übersetzungsprozess

Da am Übersetzungsprozess nicht nur Übersetzer/Übersetzerinnen beteiligt sind, sollen zunächst einmal die Handlungsrollen vorgestellt werden. Holz-Mänttari (1984: 109) spricht von sechs Rollen, die natürlich auch kombiniert werden können:

- | | |
|---|--|
| - der Translations-Initiator/ Bedarfsträger | braucht einen Text |
| - der Besteller | bestellt einen Text |
| - der Ausgangstext-Texter | produziert einen Text, von dem der
Translator ausgeht |
| - der Translator | produziert einen (Ziel-)Text |
| - der (Ziel-)Text-Applikator | arbeitet mit dem (Ziel-)Text |
| - der (Ziel-)Text-Rezipient | rezipiert den (Ziel-)Text. |

Die translatorische Handlung wird zunächst durch einen Bedarfsträger/eine Bedarfsträgerin, den Translations-Initiator/die Translations-Initiatorin, in Gang gesetzt, da er/sie eine Botschaft über Kultur hinweg übermitteln möchte (vgl. Holz-Mänttari 1984: 110).

Durch einen Besteller/eine Bestellerin wird ein Text, der funktionsgerecht sein soll, beim Translator/bei der Translatorin in Auftrag gegeben (vgl. Holz-Mänttari 1984: 110).

Der Ausgangstext-Texter/die Ausgangstext-Texterin verfasst einen Text, der die Grundlage für die translatorische Handlung ist (vgl. Holz-Mänttari 1984: 110).

Der Translator/die Translatorin erstellt schließlich einen Zieltext, wobei er/sie alleine oder in einem Team arbeiten kann. Es kann zum Beispiel vorkommen, dass ein Übersetzer/eine Übersetzerin Experten/Expertinnen zu Rate zieht, um einen funktionsgerechten Zieltext zu erstellen (vgl. Holz-Mänttari 1984: 110f.).

Mit dem entstandenen Zieltext arbeitet anschließend der Zieltext-Applikator/die Zieltext-Applikatorin. Er/sie trägt ihn zum Beispiel vor oder verwendet ihn als Vorbereitungsmaterial (vgl. Holz-Mänttari 1984: 111).

Für den Zieltext-Rezipienten/die Zieltext-Rezipientin wird der Text und die darin enthaltene Botschaft eigentlich erstellt. Er/sie stellt das Zielpublikum dar, für das die Übersetzung gedacht ist (vgl. Holz-Mänttari 1984: 111).

Nun soll aber der Fokus auf den Prozess der Übersetzung und die Übersetzer/Übersetzerinnen gelegt werden.

Der Translationsprozess verlangt ständig Entscheidungen: sprachliche, textuelle, ethische etc. Sinnvolle, zielgerechte und *bewusste* Entscheidungen können nur auf der Basis *relevanter* Information getroffen werden. Die *translationsrelevante* Textanalyse

liefert essentielle Informationen für diesen translatorischen Entscheidungsprozess (Kadric *et al.* 2005: 103; Hervorhebung im Original).

Mit Übersetzungen und Dolmetschungen leisten Translatoren/Translatorinnen einen wichtigen Beitrag für eine reibungslose Kommunikation. Damit aber eine translatorische Leistung erbracht werden kann, muss der Text zunächst verstanden und analysiert werden. Zuerst sollten die Übersetzer/Übersetzerinnen eine These über die mögliche Bedeutung des Textes aufstellen. Erst wenn es eine Mutmaßung über mögliche Interpretationen gibt, kann übersetzt werden und der Übersetzer/die Übersetzerin wählt jene Übersetzung, die in dem vorgegebenen Kontext am vernünftigsten scheint (vgl. Eco 2003: 52). Normalerweise steht Übersetzern/Übersetzerinnen eine Fülle an Übersetzungsmöglichkeiten zur Verfügung, um die Bedeutung eines Wortes, einer Phrase, eines Satzes usw. an ein Zielpublikum zu übermitteln. (vgl. Straight 1981: 44). Deshalb muss der Übersetzer/die Übersetzerin auch entscheiden, zu welchem Zweck die Übersetzung angefertigt wird, wenn dies nicht bereits durch den Auftraggeber/die Auftraggeberin genau festgelegt wurde (vgl. Straight 1981: 45). Hierbei können die sogenannten W-Fragen, die auf der Lasswell-Formel (Lasswell 1948) basieren, hilfreich sein. Christiane Nord (2009) hat diese Fragen etwas abgeändert und erweitert und behandelt dabei textexterne und textinterne Faktoren.

Die Fragen nach textexternen Faktoren laut Nord (2009: 40) sind:

Wer übermittelt

wem

wozu

über **welches Medium**

wo

wann

warum einen Text

mit **welcher Funktion**

mit **welcher Wirkung?**

Mit der Frage „wer“ fragt man nach dem Sender/der Senderin bzw. dem Textproduzenten/der Textproduzentin des Textes. Mit „wem“ fragt man nach dem

Adressaten/der Adressatin, also danach, für wen ein Text gedacht ist. Diese Frage ist sehr wichtig, da der Text für das Zielpublikum begreiflich sein muss und möglicherweise zusätzliche Erklärungen notwendig sind, um ihn wirklich verständlich zu machen. „wozu“ bestimmt den Skopos, die Intention, die mit einem Text verfolgt wird. „über welches Medium“ hat ebenfalls Einfluss auf die translatorische Tätigkeit. Zum einen wird hierbei festgelegt, ob ein Text mündlich oder schriftlich beziehungsweise akustisch oder visuell präsentiert wird, und zum anderen wird das Präsentationsmedium bestimmt. „wo“ und „wann“ erfasst Ort und Zeit und hat auch einen Einfluss auf die Übersetzung, da Wörter wie „jetzt“ oder „hier“ womöglich anders übersetzt werden müssen. Die Frage „mit welcher Funktion“ kann durch die Textsorte bereits vorgegeben sein oder durch den Auftraggeber/die Auftraggeberin spezifiziert werden. Die Funktion eines Textes wirkt sich dabei auf die Übersetzung des Textes aus, da ein informativer Text anders übersetzt wird als ein appellativer (vgl. Nord 2009: 40).

Die Fragen für textinterne Faktoren laut Nord (2009: 40) sind:

Worüber sagt er/sie

was

(was nicht)

in welcher Reihenfolge

unter Einsatz **welcher nonverbalen Elemente**

in welchen Worten

in was für Sätzen

in welchem Ton

mit welcher Wirkung?

„worüber“ fragt nach der Thematik des Textes, „was“ bezieht sich auf den Inhalt und „was nicht“ auf Präsuppositionen. Der Textaufbau wird mit der Frage „in welcher Reihenfolge“ geklärt und nach den nonverbalen Elementen und der Lexik wird mit „in welchen Worten“ gefragt. „in welchem Ton“ fragt nach Intonation oder Akzent, also nach suprasegmentalen Merkmalen. „mit welcher Wirkung“ ist eine Frage, die sich sowohl auf textexterne als auch textinterne Faktoren bezieht (vgl. Nord 2009: 40).

Mithilfe all dieser Fragen kann eine aussagekräftige Analyse erstellt werden, die dabei hilft, funktionale und zielgruppenadäquate Texte zu erstellen, denn erst nach der Beantwortung kann professionelles Arbeiten ermöglicht werden, was wiederum zufriedenstellende Ergebnisse für den Kunden/die Kundin zur Folge hat. Zu Beginn jeder translatorischer Handlung sollte also eine Analyse des Auftrags und des Textes stehen (vgl. Kadric *et al.* 2005: 95).

Des Weiteren ist es wichtig, dass der Übersetzer/die Übersetzerin den vorgegebenen Text versteht. Jeder Text ist neu und verlangt nach einer neuen Anwendung des translatorischen Wissens. Deshalb ist Translation auch eine herausfordernde Tätigkeit, da es nicht möglich ist, immer nach Schema F zu arbeiten. Das Verstehen hängt aber auch davon ab, ob der Translator/die Translatorin bereits Erfahrungen mit einem bestimmten Themengebiet gemacht hat (vgl. Kadric *et al.* 2005: 112f.). Sollte das Wissen unzureichend sein, muss es mithilfe von Texten zur selben Thematik, Wörterbüchern oder Experten/Expertinnen auf diesem Gebiet erweitert werden (vgl. Kadric *et al.* 2005: 119). Außerdem muss den Übersetzern/Übersetzerinnen bewusst sein, welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede es zwischen der Ausgangs- und Zielkultur gibt (vgl. Wallerstein 1981: 88), da womöglich manche Sachverhalte in der Zielkultur explizit erklärt werden müssen, damit das Publikum auch den Text versteht.

Wie Übersetzer/Übersetzerinnen anschließend ein Wort, eine Passage oder den gesamten Text übersetzen, um eine verständliche Version für ein Zielpublikum zu erstellen, bleibt ihrem Einfallsreichtum und Menschenverstand überlassen, aber ohne Vorbereitung und Studieren nützen auch Originalität und Verständnis wenig (vgl. Pavlovskis 1981: 104).

1.3.5 Die Rolle von Übersetzern und Übersetzerinnen

Die Übersetzung kann man als Äußerung oder Ausdruck der schöpferischen Individualität des Übersetzers betrachten und infolgedessen den Anteil des persönlichen Stils und der persönlichen Interpretation des Übersetzers an der endgültigen Gestaltung des Werks erforschen. Der Übersetzer ist ein Autor seiner Zeit und seiner Nation. (Levý 1969: 25).

Indem Levý den Übersetzer/die Übersetzerin als Autor/Autorin bezeichnet, verleiht er der Rolle des Übersetzers/der Übersetzerin mehr Gewichtung. Der Vollständigkeit halber soll aber auch erwähnt werden, dass es auch die gegenteilige Ansicht gibt und zwar, dass ein Übersetzer/eine Übersetzerin kein Autor/keine Autorin ist. Diese Meinung wird von Anthony Pym (2011) vertreten, der zwar sieht, dass das Übersetzen sehr viel Kreativität verlangt, aber Übersetzer/Übersetzerinnen müssen für ihre Worte nicht das gleiche Maß an Verantwortung übernehmen, wie Autoren/Autorinnen (vgl. Pym 2011: 31). Des Weiteren ist für Pym ein entscheidendes Merkmal von Autoren/Autorinnen, dass sie oft ihre eigene Meinung zum Ausdruck bringen, wohingegen die Übersetzer/Übersetzerinnen diese Meinung lediglich übersetzen und nicht unbedingt vertreten müssen (vgl. Pym 2011: 33). Dies mag stimmen, aber dennoch sollte nicht der kreative Aspekt aus den Augen verloren werden. Denn auch Vermeer (1994) sieht die Übersetzer/Übersetzerinnen als Ko-Autoren, da sie kreativ tätig werden (vgl. Vermeer 1994: 170), eigenständig und souverän arbeiten (vgl. Vermeer 2014: 28). „Der Übersetzer muß (dem Ausgangsautor) kongenialer Künstler sein“ (Vermeer 1994: 171). Des Weiteren meint er, dass ein guter Übersetzer/eine gute Übersetzerin in die Haut des Autors/der Autorin schlüpfen sollte (vgl. Vermeer 2014: 27).

Der Übersetzer/die Übersetzerin ist gleichzeitig auch ein Leser/eine Leserin, der/die den Ausgangstext interpretiert und diese Interpretation sprachlich neu gestaltet (vgl. Vermeer 2014: 28). Vermeer zieht außerdem einen Vergleich zum Theater, indem er den Übersetzer/die Übersetzerin sowohl als Regisseur/Regisseurin als auch als Schauspieler/Schauspielerin sieht (vgl. Vermeer 2014: 28).

Sein Werk (der Zieltext, das Translat) soll funktionieren (es soll ankommen, wirken, sich verkaufen etc.). Es soll in einer anderen Kultur, in einem anderen Raum, zu einer anderen Zeit „funktionieren“. Der Übersetzer als Regisseur. Und schließlich als Schauspieler: der Übersetzer lebt eine Figur, so gestaltet er sie – aber er, in seinem Raum, in seiner Zeit, in seiner Kultur, für seine Zuhörer (oder seine Leser) (Vermeer 2014: 28).

Da Übersetzer/Übersetzerinnen so eine entscheidende Rolle spielen und mit ihren Übersetzungen ein eigenständiges Werk erzeugen, ist Vermeer der Ansicht, dass sie im gleichen Verhältnis zum Autor genannt werden sollten (vgl. Vermeer 2014: 29f.).

Übersetzer/Übersetzerinnen sind eigenverantwortlich handelnde Experten (vgl. Holz-Mänttari 1986: 354) und dadurch lässt sich auch die Ansicht von Vermeer und Levý nachvollziehen, dass Übersetzer/Übersetzerinnen mit Autoren/Autorinnen gleichzusetzen sind.

Kadric *et al.* (2005) schaffen ebenso wie Vermeer (2014) einen Vergleich zum Theater, der aufgegriffen werden soll, da er mit dem Thema dieser Masterarbeit ausgezeichnet korrespondiert. Sie verwenden die Theaterbegriffe Bühne, Darstellung, Rolle, Ensemble, Publikum usw., um die Arbeit und das Leben von Übersetzern/Übersetzerinnen zu beschreiben (vgl. Kadric *et al.* 2005: 147). Kadric *et al.* (2005) orientieren sich hierbei am Soziologen Erving Goffmann (1969/2003). Mit „Darstellung“ wird das Gesamtverhalten einer Person innerhalb einer Gesellschaft bezeichnet und diese Darstellung findet auf einer „Bühne“ statt, wobei es hier die „Vorderbühne“, den Bereich, der vom Publikum wahrgenommen wird, und die „Hinterbühne“, also den Bereich abseits des Publikums, gibt. Auf der Vorderbühne hält sich der Darsteller/die Darstellerin an bestimmte Regeln, gesellschaftliche Konventionen und kulturelle Gepflogenheiten, wohingegen sie auf der Hinterbühne spontan agieren können und neue Lösungsansätze für Probleme und Strategien zur Qualitätssteigerung entwickeln können. Außerdem wird auf der Hinterbühne auch daran gearbeitet, das „Ensemble“ zu stärken, damit die Darsteller/Darstellerinnen Vertrauen zueinander aufbauen, sich solidarisch verhalten und kooperieren. Vom „Publikum“ wird erwartet, dass es den Eindruck, den es von der Darstellung gewonnen hat, ernst nimmt (vgl. Kadric *et al.* 2005: 147).

Wie werden also nun Translatoren/Translatorinnen wahrgenommen? Durch die universitäre Ausbildung und den Zusammenschluss in Interessensverbänden und Berufsgruppen, positionieren sich Translatoren/Translatorinnen auf der Vorderbühne. Außerdem wird durch den Berufsethos dem Publikum vermittelt, dass verantwortungsvoll mit Informationen, die im Laufe der Arbeit gewonnen werden, umgegangen wird (vgl. Kadric *et al.* 2005: 148ff.). Um sich allerdings angemessen auf der Vorderbühne zu bewegen, ist Vorarbeit auf der Hinterbühne notwendig. Translatoren/Translatorinnen absolvieren eine akademische Ausbildung, um den Beruf des Übersetzers/der Übersetzerin bzw. des Dolmetschers/der Dolmetscherin auszuüben. Während dieser Ausbildung werden zahlreiche Kompetenzen vermittelt, wie zum

Beispiel neben sprachlichen und kulturellen Kompetenzen, auch Kooperationsfähigkeit, Flexibilität, Verantwortungsbewusstsein usw. Man könnte diese Ausbildung auch mit der „Rollenarbeit“ von Schauspielern/Schauspielerinnen gleichsetzen (vgl. Kadric *et al.* 2005: 153).

Da translatorische Tätigkeiten in der Regel selbstständig durchgeführt werden und es kaum eine Kontrolle durch Auftraggeber/Auftraggeberinnen oder das Zielpublikum gibt, sind die Ausbildung, der Berufsethos und Qualitätsstandards besonders wichtig. Oft entsteht der Eindruck, dass translatorische Leistungen gar nicht sichtbar sind, solange keine Fehler geschehen (vgl. Kadric *et al.* 2005: 154f.). Dies kann mit der Probenzeit von Schauspielern/Schauspielerinnen verglichen werden, über die das Publikum in der Regel auch nichts weiß.

Es ist also wichtig, dass die Gesellschaft Translatoren/Translatorinnen auf der Vorderbühne wahrnimmt und sich ein positives Bild von ihrer Tätigkeit und dem Berufsstand macht. Das erfordert Verantwortungsbewusstsein von Seiten der Translatoren/Translatorinnen, da sie nicht nur sprachlich und kulturell firm sein müssen, sondern auch zahlreiche soziale Kompetenzen erwerben müssen, um sich aktiv und kompetent dem Publikum, das heißt den Auftraggebern/Auftraggeberinnen, Rezipienten/Rezipientinnen und der Gesellschaft, präsentieren zu können (vgl. Kadric *et al.* 2005: 159).

Wie soeben gezeigt, sind solche bildhaften Vergleiche sehr nützlich, um ein Licht auf das Rollenbild von Übersetzern/Übersetzerinnen bzw. Dolmetschern/Dolmetscherinnen zu werfen. Dies ist wohl ein Grund, warum Metaphern häufig verwendet werden, um den Beruf des Übersetzers/der Übersetzerin zu beschreiben.

Hans Hönig (1995) verwendet auch so einen bildhaften Vergleich. „Übersetzer sind Brückenbauer der Verständigung. Die Brücke des Übersetzens verbindet zwei unterschiedliche Kulturen und Sprachgemeinschaften“ (Hönig 1995: 18). Die Brücke ist in diesem Vergleich der Text, der über kulturelle Barrieren hinweg erstellt wird, ebenso wie die Brücke Hindernisse überwindet. Es wird ein adäquates Material für die Erstellung der Brücke ausgewählt, ebenso wie ein Übersetzer/eine Übersetzerin geeignete Strategien und kommunikative Mittel verwendet, um den Text von der Ausgangskultur in die Zielkultur zu transportieren. Der Übersetzer/die Übersetzerin

handelt verantwortungsvoll und selbstständig und wird in dieser Metapher als Experte/Expertin für sein/ihr Handwerk angesehen (vgl. Kadric *et al.* 2005: 32).

Auch Louis Nowra (1984) skizziert die Rolle von Übersetzern und Übersetzerinnen mithilfe einer Metapher, wobei hierbei auch ein Blick auf die Tätigkeit geworfen wird und die Frage, ob eine Übersetzung treu gegenüber dem Original sein muss.

Ein Übersetzer/eine Übersetzerin ähnelt ein bisschen den Darstellern/Darstellerinnen in einem Nachtclub, die den Gang einer anderen Person nachmachen oder ihre Stimme imitieren und dabei nur das Offensichtliche andeuten, um eine Karikatur des Originals zeichnen zu können. Natürlich gibt es auch jene Übersetzer/Übersetzerinnen, die gerne davon ausgehen, dass sie das Original widerspiegeln, aber auch eine tatsächliche Spiegelung wird alles nur spiegelverkehrt zeigen, wohingegen freie Übersetzungen den Spiegeln im Vergnügungspark gleichen, wo dünn und schlank plötzlich als aufgeblasen und plump gesehen wird und fröhliche Originale als finstere Leichen präsentiert werden. Wenn übersetzt wird, versucht man somit immer eine gute Analogie zu finden, um dem Original gerecht zu werden (vgl. Nowra 1984: 13).

Egal ob Übersetzer/Übersetzerinnen als Brückenbauer/Brückenbauerinnen oder Darsteller/Darstellerin angesehen werden, ihre Tätigkeit ist immer mit Herausforderungen verbunden. Mithilfe von Analysemethoden und Übersetzungsstrategien sind sie aber in der Lage, sich verantwortungsvoll und selbstständig diesen Herausforderungen zu stellen und zielgruppenadäquate und zweckorientierte Texte zu erstellen.

1.4 Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurden verschiedene Definitionen zur Übersetzung vorgestellt. Zusammengefasst lässt sich sagen, dass Übersetzen die Translation eines schriftlich dargebotenen Textes in einen kontrollierbaren und korrigierbaren Text in der Zielsprache ist, bei dem nicht der Ausgangstext das wichtigste Kriterium für die Übersetzung ist, sondern die Funktion des Zieltextes. Adressaten und Adressatinnen, Ziel und Zweck, also der Skopos, und die Kultur spielen eine große Rolle bei der Frage,

in welche Form die Übersetzung gebracht wird. Deshalb wurde auch die Skopostheorie präsentiert, da sie einen funktionalen Ansatz bietet, der Übersetzern/Übersetzerinnen bei ihrer Arbeit helfen kann. Die Skopostheorie legt keinen Wert darauf, Texte Wort für Wort zu übersetzen, sondern orientiert sich an Ziel und Zweck der Übersetzung und dieses Kriterium wird für translatorische Tätigkeiten herangezogen. Die Begriffe Text, Funktion und Kultur wurden anschließend behandelt, bevor auf das Verhältnis zwischen dem Original und der Übersetzung eingegangen wurde, wobei hier die Punkte Treue, Rolle von Übersetzern/Übersetzerinnen und Übersetzungsprozess Gegenstand der Untersuchung waren.

Nun soll im zweiten Kapitel die Tätigkeit der Adaption näher betrachtet werden.

2. Standpunkt Adaption

Adaptionen sind heutzutage überall zu finden: am Fernseh Bildschirm, im Kino, auf der Bühne als Musical oder Theaterstück, im Internet, in Romanen und Comicbüchern, in Vergnügungsparks oder Videospiehallen. Adaptionen sind kein Novum der heutigen Zeit, auch Shakespeare brachte Geschichten seiner Zeit auf die Bühne. Adaptionen können mittlerweile als Teil der westlichen Kultur angesehen werden. Nichtsdestoweniger werden Adaptionen in akademischen Kritiken und journalistischen Rezensionen oft als zweitrangig und minderwertig angesehen (vgl. Hutcheon 2013: 2), wobei diese negative Betrachtungsweise natürlich auch das Produkt von zerschlagenen Erwartungen der Fans sein kann, die eine exakte Kopie des geliebten Originals auf der Kinoleinwand erwarten. Wenn Adaptionen aber als mangelhaft und inferior angesehen werden, warum steigt die Zahl der Adaptionen stetig an und warum sind sie in der heutigen Zeit so omnipräsent? (vgl. Hutcheon 2013: 4). Wie werden Adaptionen wahrgenommen? Sind sich Publikum und Kritiker/Kritikerinnen bewusst, dass es sich um eine Adaption handelt, beurteilen sie sie als Kopie des Ausgangswerks oder geben sie der Adaption die Chance als eigenständiges Werk aufzutreten? (vgl. Cattrysse 1992: 58).

2.1 Grundlagen

2.1.1 Was ist Adaption?

Ganz allgemein kann man sagen, dass mit Adaption oft der Transformationsprozess von einem Genre oder Medium zum anderen bezeichnet wird: Roman zu Film, Drama zu Musical, die Dramatisierung von Erzählliteratur und Romanen (vgl. Sanders 2006: 19).

Oberflächlich gesehen sind somit alle Film- und Fernsehversionen von Romanen Transpositionen in dem Sinn, dass sie einen Text von einem Genre nehmen und ihn einem neuen Publikum mithilfe von ästhetischen Konventionen eines ganz anderen generischen Vorgangs präsentieren. Aber viele Adaptionen von Romanen und anderen generischen Formen, beinhalten mehrere Schichten, da die Ausgangstexte nicht nur generisch, sondern auch kulturell, geographisch und zeitlich umwandelt werden (vgl. Sanders 2006: 20).

Das Konzept der Adaption scheint an der Oberfläche eigentlich eindeutig zu sein, ist aber schwierig zu definieren, da dasselbe Wort sowohl für das Produkt, als auch den Vorgang verwendet wird (vgl. Hutcheon 2013: 15).

Als Produkt oder formale Einheit gesehen, versteht man unter Adaption die umfangreiche Transposition eines bestimmten Werkes oder mehrerer Werke. Dieses „Transkodieren“ kann eine Veränderung des Mediums (vom Gedicht zum Film), des Genres (vom Epos zum Roman) oder des Handlungsrahmens und somit auch des Inhalts (das Erzählen einer Geschichte aus der Sicht einer anderen Person hat zumeist eine andere Interpretation des Geschehens zur Folge) nach sich ziehen (vgl. Hutcheon 2013: 7f.).

Als Prozess betrachtet, beinhaltet das Adaptieren immer eine (Neu-) Interpretation und eine (Neu-) Erstellung eines Werkes, bei der Inhalte, Textpassage und dergleichen gerettet und wiederverwendet werden (vgl. Hutcheon 2013: 8).

Adaption wird häufig durch verschiedene Worte beschrieben, die Robert Stam wie folgt zusammenfasst: „translation, actualization, reading, critique, dialogization, cannibalization, transmutation, transfiguration, incarnation, transmogrification, transcoding, performance, signifying, rewriting, detournement“ (Stam 2005: 4). All diese Ausdrücke geben Aufschluss über verschiedene Aspekte der Adaption. Die Beschreibung der Adaption als „reading“, also als Lesen des Ausgangswerkes, deutet zum Beispiel an, dass jeder literarische Text unzählige Lesearten hervorrufen kann, so wie auch durch einen Roman unzählige Adaptionen erstellt werden können. Eine Adaption ist also weniger eine Wiederbelebung des ursprünglichen Wortes, sondern ein fortlaufender dialogischer Prozess (vgl. Stam 2005: 4).

Eine Definition, die für diese Arbeit sehr hilfreich und passend ist, ist jene, dass das Adaptieren eine Form von Übersetzen darstellt. Eine Adaption ist immer eine Interpretation (vgl. Bryant 2013: 49) und vielleicht wird sie auch deshalb häufig mit einer Übersetzung verglichen. Durch das Verständnis, Übersetzungen nicht nur anhand ihres Ausgangstextes zu bewerten, sondern den Zieltext in den Fokus zu rücken und dessen Funktion, kann man auch Adaptionen leicht als Übersetzungen definieren, da auch hier sowohl der Zieltext, als auch, um einen Begriff aus der Translationswissenschaft zu verwenden, der Skopos wichtig sind. Bei Adaptionen wird eine intersemiotische Transposition (siehe Kapitel 1.1) von einem Zeichensystem (zum

Beispiel Worte) in ein anderes (zum Beispiel Bilder) vorgenommen. Das stellt somit eine besondere Form der Übersetzung dar (vgl. Hutcheon 2013: 16). Auch Carroll (2009b) versteht Adaptionen als Übersetzungen eines Ausgangstextes von einem Medium in ein anderes (vgl. Carroll 2009b: 36). Außerdem wird Adaption als Teil des sprachlichen Transferprozesses gesehen, bei dem ein Text in einer Ausgangskultur erstellt wird und für eine andere Kultur bestimmt ist. Trotz Anpassungen und Veränderungen, die oft durch die unterschiedliche Sprache von Ausgangs- und Zielkultur notwendig sind, hat die Adaption eine starke Verbindung mit dem Original (vgl. Vandal-Sirois & Bastin 2013: 23).

Was heutzutage als Adaption bezeichnet wird, beschreibt Genette mit dem Begriff Transmodalisierung, wobei der Darstellungsmodus des Hypotextes⁶ geändert wird. Beim intermodalen Wechsel, wo es einen Wechsel von einem Modus zum anderen gibt, spricht er von zwei Arten: die Umwandlung vom Narrativen ins Dramatische, was Dramatisierung genannt wird, und natürlich auch der umgekehrte Wechsel, die Narrativisierung. Hierbei handelt es sich um bedeutsame kulturelle Praktiken, die natürlich auch von sozio-kommerzieller Bedeutung sind (vgl. Genette 1993: 382f.).

2.1.2 Was wird adaptiert?

Die meisten Adaptionstheorien nehmen an, dass die Geschichte der gemeinsame Nenner ist, das Herzstück, das über verschiedene Medien und Genres hinweg transportiert und dabei immer auf verschiedene Art und Weise behandelt wird. Allerdings muss nicht die gesamte Geschichte bei einer Adaption verwendet werden, auch einzelne Themen,

⁶ Gérard Genette (1993) definiert in seinem Buch „Palimpseste“ die Überkategorie der Transtextualität mit fünf Unterkategorien, wobei er als „Transtextualität“ alles das identifiziert, was einen Text „in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt“ (Genette 1993: 9). Die erste Unterkategorie bezeichnet er als „Intertextualität“, womit die Präsenz eines Textes in einem anderen Text gemeint ist, also Zitate und Anspielungen (vgl. Genette 1993: 10). Unter den Begriff „Paratext“ fallen Vor- und Nachwort, Einleitungen und Hinweise für die Leser/Leserinnen, Titel, Interviews und Rezensionen (vgl. Genette 1993: 11). Bei der „Metatextualität“ handelt es sich um Kommentare zu einem anderen Text und mit „Architextualität“ wird die taxonomische Zugehörigkeit eines Textes zum Ausdruck gebracht, etwa durch einen Untertitel, der einen Titel am Umschlag eines Buches komplementiert oder Hinweise zu Romanen, Gedichten, Erzählungen usw. (vgl. Genette 1993: 13). Als wichtigste Unterkategorie bezeichnet Genette aber die Hypertextualität, worunter er die Beziehung zwischen zwei Texten versteht, wobei der zweite Text (Hypertext) in irgendeiner Form aus dem ersten Text (Hypotext) entstanden ist (vgl. Genette 1993: 14f.). Ein Text wurde also transformiert und so vom Ausgangstext abgeleitet (vgl. Genette 1993: 18). Genette meint, dass alle literarischen Werke als Hypertexte bezeichnet werden können, da jedes Werk bis zu einem bestimmten Grad an ein anderes erinnert (vgl. Genette 1993: 20).

Ereignisse, Charaktere, Motivationen, Ansichtspunkte, Konsequenzen, Kontexte, Symbole usw. können für den Zieltext als Grundlage herangezogen werden, wobei es natürlich offensichtlich ist, dass Themen als die leichtesten Elemente einer Geschichte gelten, die über Medien, Genres oder Handlungsrahmen hinweg transportiert und adaptiert werden können (vgl. Hutcheon 2013: 10).

Neben der Geschichte oder einzelnen Handlungssträngen sind natürlich auch Charaktere ein beliebtes Adaptionobjekt, die von einem Text an einen anderen weitergegeben werden können. In Theaterstücken und Romanen werden die Charaktere als zentrales Element und Handlungsträger/Handlungsträgerinnen angesehen. Die psychologische Entwicklung ist sowohl Teil der Geschichte als auch dramatischer Höhepunkt, wenn bei einer Adaption der Fokus auf die Charaktere gelegt wird. Wenn man zum Beispiel Videospiel-Adaptionen eines Films spielt, wird man dieser Charakter und bewegt sich in einer fiktiven Welt (vgl. Hutcheon 2013: 11).

Aber auch einzelne Teile der Geschichte können transportiert werden. Dabei werden mitunter oft auch größere Änderungen vorgenommen, besonders was die Reihenfolge der Vorkommnisse betrifft. Das Erzähltempo kann verändert werden, und gleichzeitig können zeitliche Geschehnisse komprimiert oder expandiert werden. Veränderungen des Fokus oder der Erzählperspektive können hier bei der adaptierten Geschichte zu großen Veränderungen führen (vgl. Hutcheon 2013: 11). In anderen Fällen werden der Ausgangspunkt oder das Ende einer Geschichte abgeändert (vgl. Hutcheon 2013: 12).

Wie eine Geschichte präsentiert wird, hat natürlich auch immer wieder Einfluss auf die Adaptionen. Es ist nicht das Gleiche, eine Geschichte zu lesen oder sie erzählt zu bekommen. Eine Geschichte kann auf unterschiedliche Weise erfasst werden, wodurch auch verschiedene Dinge adaptiert werden. Wird eine Geschichte erzählt, wie es in Romanen, Kurzgeschichten oder auch historischen Ausführungen der Fall ist, wird hauptsächlich die Handlung erklärt, zusammengefasst oder ausgebaut. Der Erzähler/die Erzählerin hat einen bestimmten Blickwinkel und eine große Macht, um durch Zeit und Raum zu reisen oder auch einen Blick in die Köpfe der Charaktere zu werfen. Eine Geschichte zu zeigen, wie in Filmen, Ballettaufführungen, Theaterstücken, Musicals oder Opern, beinhaltet eine direkt hörbare und, im Gegensatz zu Erzählungen, eine visuelle Darbietung, die in Echtzeit erfahren wird (vgl. Hutcheon 2013: 12f.).

2.1.3 Warum wird adaptiert?

Es ist offensichtlich, dass Autoren/Autorinnen einer Adaption ihre ganz persönlichen Gründe dafür haben müssen, eine Adaption zu erstellen und sich zu entscheiden, welches Werk sie für welches Medium adaptieren wollen. Sie interpretieren hierbei nicht nur dieses Werk, sondern beziehen auch Stellung dazu (vgl. Hutcheon 2013: 92), aufgrund von persönlichen, kulturellen oder historischen Faktoren (vgl. Hutcheon 2013: 95). Es gibt demnach natürlich unzählige Gründe, warum der Bearbeiter/die Bearbeiterin einer Adaption eine bestimmte Geschichte auswählt, um sie anschließend für ein anderes Medium zu adaptieren oder in ein anderes Genre umzuwandeln. Ein Grund könnte natürlich wirtschaftlicher und künstlerischer Natur sein, mithilfe der Adaption das frühere Werk zu verdrängen und ästhetische und politische Werte in Frage zu stellen. Gleichzeitig stellt eine Adaption aber auch eine Hommage an das Original dar (vgl. Hutcheon 2013: 20).

Meist ist es aber so, dass der Autor/die Autorin zunächst eine Geschichte findet, die ihm/ihr gefällt und anschließend Veränderungen durch Adaption vornimmt. Dabei besteht die Hoffnung, dass diese Adaption als eigenständiges Werk betrachtet wird und nicht nur als Kopie oder Wiederholung angesehen wird (vgl. Hutcheon 2013: 173).

Ein weiterer Grund, eine Adaption vorzunehmen, besteht einfach in dem Wunsch nach Wiederholung, aber auch nach Veränderung (vgl. Hutcheon 2013: 9) und deshalb wird ein Werk erzählt, aufgeführt oder es wird mit der Geschichte in Form von Videospiele in Interaktion getreten (vgl. Hutcheon 2013: 10). Der Reiz von Adaptionen für das Publikum liegt auch darin, dass es eine Mischung aus Wiederholungen und Veränderungen, Familiärem und Neuem gibt (vgl. Hutcheon 2013: 114). Menschen brauchen Veränderungen, sie lieben Überraschungen, Neuheiten und eine gewisse Frische, aber Altbekanntes wirkt familiär, beruhigend und spendet Sicherheit. Rituale und Werken aus der Vergangenheit sind wichtig für die Menschen, auch wenn sie Änderungen herbeiführen wollen. Das ist wahrscheinlich ein Grund, warum Adaptionen so beliebt sind: sie strahlen eine gewisse Vertrautheit aus und sind dennoch neu (vgl. Hutcheon 2009: 5). Sie werden wieder und wieder erzählt oder gezeigt oder man beschäftigt sich neuerdings damit in Form von Videospiele oder besucht Themenparks und während dieses Prozesses ändert sich die Geschichte mit jeder Wiederholung. Dennoch ist der Sinn all dieser Geschichten noch immer zu

erkennen und dabei müssen sie weder dem Original unterlegen noch zweitrangig sein (vgl. Hutcheon 2013: 177). Ganz im Gegenteil: eine Adaption ist bestrebt, den Ausgangstextes zu erneuern und ihn den Menschen wieder näher zu bringen. Es wird aber im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch gezeigt, dass diese Erneuerung nicht mit Formtreue oder mit einer Treue zu den Details des Inhalts einhergehen muss, sondern stattdessen soll die Kreativität innerhalb des Textes neu belebt und gestärkt werden und durch die individuellen Stimmen der Künstler/Künstlerinnen zum Ausdruck kommen (vgl. Stroud 2009: 59).

Eine Adaption kann ebenso auch der Versuch sein, einen Text wieder „relevant“ zu machen oder für ein neues Publikum leicht verständlich zu gestalten, indem er erneuert und an die gegenwärtige Zeit angepasst wird. Das ist vor allem der Fall bei den sogenannten „Klassikern“, wie zum Beispiel Shakespeare (vgl. Sanders 2006: 19). Außerdem sind durch Adaptionen die Texte ständig im Umlauf, entwickeln sich weiter und werden zu literarischen Archetypen (vgl. Sanders 2006: 62). Eine Adaption nimmt also nicht die Züge eines Vampirs an; sie saugt weder das Lebenselixier aus dem Ausgangstext heraus und lässt ihn sterben, noch ist sie blasser als der zu adaptierende Text. Ganz im Gegenteil, durch eine Adaption kann ein früheres Werk am Leben erhalten werden und es erneut bekannt machen, was andernfalls vielleicht nicht der Fall gewesen wäre (vgl. Hutcheon 2013: 176).

Adaptionen von Büchern werden oft auch als lehrreich für Kinder angesehen, da ein unterhaltsamer Film oder kurzweiliges Theaterstück in ihnen den Wunsch wecken könnte, das Buch selbst zu lesen, auf dem Film oder Theaterstück basieren (vgl. Hutcheon 2013: 118). Ebenso können Fernsehadaptionen von Literatur als Vehikel dazu dienen, einer breiten Masse diesen Bereich näher zu bringen, da Klassenunterschiede in Bezug auf Bildung aufgehoben werden (vgl. Hutcheon 2013: 120). Allerdings werden Romanfassungen nicht immer gut geheißen, da sie oft als wirtschaftliche Bereicherung, völlige Kommerzialisierung oder inflatorisches Recycling angesehen werden (vgl. Hutcheon 2013:119).

2.2 Das Verhältnis von Original und Adaption

2.2.1 Treue und Äquivalenz bei der Adaption

Adaptionen, wie bereits erwähnt, drücken den Wunsch einer Gesellschaft aus, wieder zum ursprünglichen Text zurückzukehren, ihn neu zu beleben und ihn auf verschiedene Arten zu wiederholen (vgl. Carroll 2009a: 1). Bei der Adaption gibt es die Motivation, das Original nachzubilden. Eine Film- oder Fernsehadaptation eines literarischen Textes, sowie auch eine Adaption für die Bühne ist, egal wie treu der Autor/die Autorin gegenüber dem Original ist, immer eine Interpretation dieses Ausgangstextes. Dadurch kann man sagen, dass jede Adaption textlich untreu ist (vgl. Carroll 2009a: 1). Dies ist zum einen aufgrund der Tatsache, dass einige Adaptionen daran scheitern, das in die Tat umzusetzen, was das auffälligste Merkmal ist oder was dem Publikum am Ausgangstext am wichtigsten erscheint. Zum anderen sind in der Tat manche Adaptionen besser als andere. Allerdings ist absolute Treue überhaupt nicht möglich. Eine Adaption ist automatisch anders, vor allem, wenn das Präsentationsmedium geändert wird. Die Änderung von einem einspurigen verbalen Medium, wie zum Beispiel einem Roman, zu einem mehrspurigen Medium, wie einem Film, der nicht nur mit Worten spielen kann, sondern auch mit Musik, Geräuschen und beweglichen Bildern, erklärt die Unwahrscheinlichkeit, aber auch die Unerwünschtheit von Treue (vgl. Stam 2005: 3f.).

Weshalb geht also der Begriff „Treue“ so oft mit Adaptionen einher? Dies beruht zum größten Teil darauf, dass man annimmt, dass ein Roman eine herausfilterbare „Essenz“ enthält, quasi „das Herz einer Artischocke“ (Stam & Raengo 2005: 15) die unter einer detailreichen Oberfläche versteckt ist. Ein romanhafter Text beinhaltet eine Reihe von verbalen Signalen, die eine Vielzahl von möglichen Lesearten auslösen können (vgl. Stam & Raengo 2005: 15).

Die meisten Romane waren wahrscheinlich nicht als Quellen für Adaptionen, zum Beispiel für Theaterstücke, angedacht, und es erscheint unmöglich, dass ein Werk, wie ein Roman, das von einem Autor/einer Autorin für ein bestimmtes Medium, zu einem bestimmten Zweck entworfen wurde, für ein komplett anderes Medium ohne Änderungen in Bezug auf Form, aber auch Inhalt, adaptiert werden kann. Aber ob diese Änderungen eine Missachtung des Originals darstellen, bleibt fraglich. Man kann darüber diskutieren, ob der gesamte Inhalt eines Romans, der 100.000 Worte oder mehr

enthält und an dem man ungefähr zwei oder drei Tage liest, in einem Theaterstück, das circa zwei Stunden dauert, untergebracht werden kann. Aber dennoch geht damit nicht immer ein intellektueller oder emotionaler Verlust einher, bei dem die Integrität des Originals verletzt wird (vgl. Reynolds 1993: 8).

Einige große Veränderungen sind unumgänglich, um die Erwartungen, die Zuseher/Zuseherinnen an ein Theaterstück stellen, zu erfüllen. Zum Beispiel geht das Lesen von Worten schneller vonstatten, als das Sprechen. Dadurch müssen in Adaptionen, die für die Bühne gedacht sind, Aussagen in weniger Worte verpackt werden als in einem Roman. Viele Beschreibungen, die die Erzählliteratur ausmachen, fallen somit weg (vgl. Reynolds 1993: 9). Dasselbe trifft auch auf Filmadaptionen zu. Wenn man ein Liebhaber/eine Liebhaberin von Filmen ist, dann blickt man der Filmadaption eines Romans zunächst mit großer Spannung entgegen. Aber nachdem man den Film gesehen hat, hört man in neun von zehn Fällen, dass das Buch viel besser war und dass der Film nur ein schlechter Ersatz ist. Das ist verständlich, da ein Filmskript, das ein 500 Seiten dickes Buch in 115 Seiten zusammenfasst, niemals alles wiedergeben kann, was im Buch enthalten ist. Die Autoren/Autorinnen von Adaptionen versuchen daher, den Geist, die Essenz des Buches wiederzugeben (vgl. Lake 2010: 89). Aber auch beim aufgeschlossenen Publikum einer Adaption kann es vorkommen, dass es sich eine treuere Fassung wünscht, nämlich die eigene Version des literarischen Textes. Das ist aber natürlich unmöglich zu bewerkstelligen, da jedes Lesen eines Textes eine individuelle und persönliche Handlung darstellt und mit einer eigenen Wahrnehmung und Interpretation des Gelesenen verbunden ist (vgl. McFarlane 2007: 15). Wenn Lake (2010) von einer treuen Adaption spricht, soll ihrer Meinung nach der Geist des Buches wiedergegeben werden, was aber nicht bedeutet, dass die Handlung und die Charaktere eins zu eins übernommen werden (vgl. Lake 2010: 90). Gleichzeitig ist es interessant, dass ein Film oder ein Theaterstück, das sich gänzlich von einem Roman unterscheidet, von einem Publikum dennoch als dasselbe angesehen wird (vgl. Cutchins 2014: 37).

All diese Diskussionen betreffend die Treue sind so alt wie das Theater selbst. Sogar heute noch hagelt es Kritik, wenn ein Theaterstück inszeniert wird, bei dem die unsichtbare Grenze, die die Interpretation von der Adaption trennt, überschritten wird,

und je größer das kulturelle Ansehen des Originals ist, umso lauter ist der Einspruch (vgl. Reynolds 1993: 8).

Dennoch meinen einige Forscher/Forscherinnen, wie auch Julie Sanders (2011), dass sich Diskussionen über Adaptionen nicht mehr nur um die Frage der Treue drehen, wie es noch in den Anfangszeiten der Fall war, sondern dass man sich mittlerweile der wahren Kreativität und den zahlreichen Möglichkeiten innerhalb dieser Tätigkeit bewusst ist (vgl. Sanders 2011: ix). Die absolute Treue ist, laut Corrigan, nicht möglich, da nur der Geist des Originals eingefangen werden kann (vgl. Corrigan 2007: 31). Für eine „gute“ Adaption ist es also nicht mehr zwingend, dass sie alle Elemente, also Themen, Charaktere, usw., des Ausgangstextes wiedergibt, sondern dass sie die wesentlichen Merkmale des Präsentationsmediums respektiert (vgl. Stam & Raengo 2005: 19). Hier sei aus funktionaler Sicht auch noch anzumerken, dass nicht nur das Präsentationsmedium wichtig ist, sondern dass auch der Skopos beachtet werden sollte, sodass ein funktionierender, den Anforderungen und Erwartungen entsprechender Zieltext entsteht.

2.2.2 Der Status von Original und Adaption

Aus dem Blickwinkel der Rezeption betrachtet, versteht man unter Adaption eine Form der Intertextualität. Adaptionen werden durch die Erinnerung an andere Werke als Palimpseste gesehen, die als Wiederholungen mit Veränderungen zum Einsatz kommen (vgl. Hutcheon 2013: 8). Texte kommunizieren miteinander und bei jedem Werk kann man den Einfluss vorangegangener Texte erkennen (vgl. Eco 2003: 252). Sie nähren sich gegenseitig und erschaffen somit neue Texte. Eine der großen Freuden des Lesens ist, dass die Leseerfahrung ständig zwischen Neuem und Bekanntem hin und her pendelt, man sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede wahrnimmt und eine Verbindung zwischen sich selbst und den Texten zieht (vgl. Sanders 2006: 14).

Adaptionen sind davon abhängig, dass literarische Werke Handlungen, Themen, Charaktere und Ideen bereitstellen, auf deren Grundlage eine neue kreative Variation erstellt werden kann. Der Zuschauer/die Zuschauerin beziehungsweise der Leser/die Leserin muss bereit sein, sich auf dieses Spiel von Ähnlichkeiten und Unterschieden, das zwischen dem Original, der Inspirationsquelle und dem adaptierten Text besteht, einzulassen, um die Neuschreibung und Transformation wirklich zu verstehen und zu

schätzen. Es gibt viele Texte und Quellmaterialien, wie zum Beispiel Mythen, Märchen und volkstümliche Erzählungen, die von einem gemeinschaftlichen Verständnis sehr abhängig sind. Diese Formen haben oft eine interkulturelle und generationsübergreifende Leserschaft, denn diese Geschichten werden mündlich überliefert, übersetzt und von Generation zu Generation weitergegeben. Dadurch sind sie ein Teil des gemeinschaftlichen Wissens und stellen somit eine wunderbare Quelle für Adaptionen dar (vgl. Sanders 2006: 45).

Jeder Moment des Sehens, Lesens, der Wahrnehmung einer Adaption ist individuell, da bisheriges Wissen und vorangegangene Texte die Meinung des Publikums prägen und beeinflussen und plötzlich wird aus dem Originaltext ein ganz neuer Text, der zum ersten Mal erzählt oder gelesen wird (vgl. Sanders 2006: 81). Deshalb existiert ein Text erst dann, wenn ein Leser/eine Leserin die geschriebenen Worte in mentale Gedanken überträgt. Das Lesen hat somit eine Antwort des Lesers/der Leserin zur Folge, die genauso wichtig ist, wie die Intention des Autors/der Autorin während des Schreibprozesses. Es kommt aber vor, dass eigensinnige Leser/Leserinnen die Absichten des Autors/der Autorin ignorieren und den Text so interpretieren, wie sie wollen (vgl. Bryant 2013: 49).

Vielleicht werden auch deshalb Adaptionen oft als minderwertig erachtet. Vorurteile und Unwissenheit von Seiten der Bevölkerung führen wahrscheinlich auch dazu. Ein weiterer Grund ist auch, dass älter automatisch als besser erachtet wird und somit nimmt der Ausgangstext einen höheren Stellenwert ein (vgl. Stam & Raengo 2005: 4). Es heißt auch, dass Adaptionen als Parasiten der Literatur betrachtet werden, die sich im Ausgangstext einnisten und seine Lebenskraft stehlen (vgl. Stam & Raengo 2005: 7).

Dabei ist eine Adaption, wie Linda Hutcheon sagt: „a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing” (Hutcheon 2013: 9).

Wenn man nun aber nicht weiß, dass das, was man wahrnimmt, eine Adaption ist, oder wenn man das Werk, das als Ausgangstext dient, nicht kennt, dann nimmt man eine Adaption wie jedes andere Werk wahr. Um ein Werk als Adaption zur Kenntnis zu nehmen, muss man es als Adaption ausmachen und den Ausgangstext kennen, damit letzterer das Gedächtnis stimuliert und mit Erfahrungen bereichert. Während dieses

Prozesses werden unweigerlich Lücken innerhalb der Adaption mit Informationen des Ausgangstextes gefüllt. In der Tat machen sich Autoren/Autorinnen von Adaptionen diese Fähigkeit zunutze, wenn es darum geht, eine Erzählung, die nicht an Raum und Zeit gebunden ist, zum Beispiel in ein Theaterstück, in dem es sehr wohl Grenzen von Raum und Zeit gibt, umzuwandeln. Manchmal verlassen sie sich aber zu sehr auf diese Fähigkeit, sodass die Adaption ohne Hintergrundwissen keinen Sinn macht, weshalb eine erfolgreiche Adaption sowohl für das Publikum, das den Ausgangstext kennt, als auch für jenes, welche keinerlei Hintergrundinformationen besitzt, verständlich sein muss (vgl. Hutcheon 2013: 120f.).

2.2.3 Der Adaptionsprozess

Die Erstellung einer Adaption hat sehr viel mit kreativem Schreiben zu tun. Bei der Adaption, wie auch bei der Übersetzung, ist es notwendig, sich auf den Ausgangstext einzulassen, Handlungen, Geschehnisse, Erzählungen zu bewerten und zu interpretieren (vgl. O'Thomas 2010a: 45).

In der Praxis werden Entscheidungen beim Adaptionsprozess basierend auf verschiedenen Faktoren getroffen, die die Konventionen von Genre und Medium, das politische Engagement und die persönliche sowie die öffentliche Geschichte betreffen. Diese Entscheidungen führen zur Erstellung eines kreativen und interpretativen Kontextes, der ideologisch, sozial, historisch, kulturell, persönlich und ästhetisch geprägt ist. Eben dieser Kontext wird später der breiten Öffentlichkeit auf zwei Arten zugänglich gemacht. Zum einen trägt der erstellte Text Zeichen dieser Entscheidungen, zum anderen geben externe textuelle Merkmale die Intentionen und Motive für die Erstellung preis (vgl. Hutcheon 2013: 108f.).

Die Aufgabe eines Textbearbeiters/einer Textbearbeiterin ist es, an erster Stelle den Ausgangstext zu interpretieren und dann einen neuen Text zu erstellen. Vor allem bei langen Romanen muss der Bearbeiter/die Bearbeiterin die Geschichte verkürzen und die Geschehnisse verdichten. Aber nicht immer ist es notwendig, etwas wegzulassen. Bei Kurzgeschichten muss aufgrund des kurzen Ausgangstextes die Adaption wesentlich ausgebaut werden (vgl. Hutcheon 2013: 18f.). Der Ausgangstext wird also nicht einfach reproduziert, sondern interpretiert und neu erschaffen, oft für ein neues Medium. Der kreative Schaffensprozess hängt aber nicht nur von den Forderungen des

Genres und Mediums ab, sondern auch vom Temperament und Talent der Autoren/Autorinnen und ihren Erfahrungen, mit denen das Material, das adaptiert werden soll, gefiltert wird (vgl. Hutcheon 2013: 84). Was das Publikum über die Wünsche und Motivationen der Autoren/Autorinnen, sogar über die Lebensumstände zur Zeit der Adaption weiß, kann seine Interpretation über die Bedeutung und Aussage der erstellten Arbeit beeinflussen. Wie die Autoren/Autorinnen interpretiert anschließend auch das Publikum in einem bestimmten Kontext (vgl. Hutcheon 2013: 109). Es sollte somit nicht vergessen werden, dass eine Adaption immer in einen bestimmten kulturellen, sozialen und zeitlichen Kontext eingebettet ist und dadurch kann sich die Wahrnehmung und Interpretation einer Adaption frappant ändern. Mode und Wertssysteme sind immer vom Kontext abhängig und deshalb entscheiden sich viele Bearbeiter/Bearbeiterinnen einer Adaption dafür, die Geschichte in eine andere Zeit zu setzen, um ein positives Echo des Publikums zu bekommen (vgl. Hutcheon 2013: 142).

Bei der Adaption kommen Lesen und Interpretation schon bei der Überarbeitung des Originals zum Einsatz. Die Autoren/Autorinnen von Adaptionen sind „überarbeitende Leser/Leserinnen“, die ihre Interpretationen in die Tat umsetzen, indem sie den Ausgangstext zitieren, nachahmen oder darauf anspielen. Adaption stellt, könnte man sagen, eine Befreiung vom Ausgangstext dar (vgl. Bryant 2013: 50). Da der Adaptionsprozess also immer eine kreative und interpretative Komponente bei der (Neu-) Zusammenstellung beinhaltet, ist die Adaption, sobald sie erstellt wird, eigenständig und unabhängig vom Ausgangsmedium (vgl. Schober 2013: 89).

Bruhn (2013) meint, dass wann immer ein Ausgangstext, zum Beispiel ein Roman, in ein anderes Medium, zum Beispiel ein Theaterstück, umgewandelt wird, der offensichtliche Vorgang, der auch am meisten studiert wird, jener ist, wie die Handlung, Charaktere und Orte im neuen Präsentationsmedium umgesetzt werden. Es ist die Auswahl von Teilen des Originals, die eine Analyse der Adaption möglich machen, wobei sich die erste Frage darauf konzentrieren muss, welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede bestehen (vgl. Bruhn 2013: 72).

Bei der Adaption von Romanen gibt es Methoden, die immer wieder zum Einsatz kommen. Zum Beispiel kann aufgrund des narrativen Charakters und der sich wiederholenden Redundanz in einem Roman nicht alles in eine Adaption übernommen werden. Auch Themen und Charaktere, die nicht zum Ablauf der Handlung beitragen,

sowie Rückblicke werden gestrichen (vgl. Cattrysse 1992: 56f.). Allerdings muss betont werden, dass der Adaptionprozess nicht auf Vereinfachung beschränkt werden kann. Andere Änderungsformen, wie zum Beispiel Hinzufügen, Vertauschen und Ersetzen, vollbringen eine Veränderung, die weit vom Vereinfachen entfernt ist. Eine gängige dramatische Praxis bestehen darin, Szenen hinzuzufügen, in denen sich zwei Charaktere (zum Beispiel Verbrecher/Verbrecherin und Detektiv/Detektivin), die sich im Ausgangstext normalerweise nicht treffen, begegnen (vgl. Cattrysse 1992: 57).

Hand (2010) nennt fünf kreative Strategien der Adaption: Auslassung, Ergänzung, Komprimierung, Erweiterung, Veränderung. Mit der Strategie der „Auslassung“ ist gemeint, dass narrative und textuelle Materialien nicht verwendet werden, wenn der Ausgangstext adaptiert wird. Bei „Ergänzung“ werden narrative und textuelle Elemente, die nicht im Original enthalten sind, hinzugefügt. Mit der Strategie der „Komprimierung“ wird einigen Themen, die im Ausgangstext enthalten sind, weniger Beachtung geschenkt und sie werden nur am Rande in der Adaption erwähnt. Bei der „Erweiterung“ wird hingegen einigen Themen mehr Raum und Wichtigkeit in der Adaption eingeräumt. Themen, Stil des Textes, erzählte Handlungen und Details werden bei der Strategie der „Veränderung“ abgewandelt (vgl. Hand 2010: 17).

Ähnlich sieht es auch Genette (1993). Texte, sowohl literarischer als auch nicht-literarischer Natur, können verschiedene Arten von Transformation durchmachen, wobei Genette von zwei quantitativen Transformationen spricht, die er als Reduktion und Erweiterung bezeichnet (vgl. Genette 1993: 313f.). Durch diese Reduktion oder Erweiterung entsteht ein neuer Text, der vom Ausgangstext abgeleitet wird. Eine Methode der Reduktion ist, Teile des Textes einfach wegzulassen, wodurch das Werk eventuell auch verbessert werden kann (vgl. Genette 1993: 315). Besonders bei Texten, die für das Theater verwendet werden und auf der Bühne aufgeführt werden, kommt es häufig zu Streichungen. Meistens wird nicht darauf hingewiesen, dass eine Weglassung erfolgte und jene Bühnenfassungen, die während der Proben zum Beispiel von Souffleuren/Souffleusen angefertigt werden, sind meistens nicht für die Öffentlichkeit zugänglich (vgl. Genette 1993: 318). Eine andere Methode ist jene der Verknappung, wobei hier der Text zusammengefasst wird, um ihn so zu kürzen. Thematiken, die für die Handlung wichtig sind, werden somit nicht einfach gestrichen, sondern lediglich verkürzt erzählt. Im Extremfall ist aber kein einziges Wort des Originaltextes enthalten

(vgl. Genette 1993: 323). Wird ein Roman auf die Bühne gebracht oder verfilmt, so ist dies eine beliebte Methode, um den Originaltext zu reduzieren (vgl. Genette 1993: 334).

Texte werden aber, wie bereits erwähnt, nicht nur reduziert, sondern oft auch erweitert, um sie für das Zielpublikum verständlicher zu machen, wobei das Hinzufügen von Texten, diese Amplifikationen, wie Genette sie bezeichnet, nicht ohne Verzerrung und Veränderung des Originals vonstattengeht (vgl. Genette 1993: 353).

Autoren/Autorinnen einer Adaption, die den Ausgangstext modernisieren und die Handlung in der gegenwärtigen Zeit stattfinden lassen, werden oft dafür getadelt, das Zeitalter des Originals nicht zu respektieren. Es ist aber oft einfacher, aktuelle Konventionen und die Probleme des modernen Lebens widerzuspiegeln, als jene, die im Ausgangstext thematisiert werden (vgl. Leitch 2007: 31). Genauso kommt es aber vor, dass bei Beibehaltung des Zeitalters Texte von historischen Dramen nicht den Geist der Moderne widerspiegeln. Es scheint so, als könne der Autor/die Autorin einer Adaption niemals gewinnen, da eine Adaption, die zum Beispiel sexuelle Passagen exakt wiedergibt, als vulgär betrachtet wird, aber wenn die Autoren/Autorinnen diese Texte zensurieren, gelten sie als feige (vgl. Stam & Raengo 2005: 8).

2.2.4 Die Rolle von Bearbeitern/Bearbeiterinnen einer Adaption

Die Rolle von Bearbeitern/Bearbeiterinnen einer Adaption zu beschreiben ist nicht einfach, da zumeist nicht nur eine Person für das fertige Endprodukt verantwortlich ist, sondern eigentlich eine Zusammenarbeit verschiedener Personen erforderlich ist. Zum Beispiel tragen Autoren/Autorinnen, Übersetzer/Übersetzerinnen, Regisseure/Regisseurinnen, Schauspieler/Schauspielerinnen, Bühnenbildner/Bühnenbildnerinnen, Kostümbildner/Kostümbildnerinnen, Licht- und Ton-Techniker/Technikerinnen dazu bei, einen Theatertext auf die Bühne zu bringen (vgl. Aaltonen 2000: 32).

Zumeist wird aber vom Publikum einer Adaption vergessen, wie viel Zusammenarbeit notwendig ist, um einen Ausgangstext auf die Bühne oder auf die Kinoleinwand zu bringen und die Namen all jener, die dafür verantwortlich sind, findet man im Abspann oder im Programmheft und nur die Namen der wichtigsten Schauspieler/Schauspielerinnen und vielleicht auch noch des Regisseurs/der Regisseurin bleiben im Gedächtnis, aber hierbei auch nicht für ihre Rolle als Bearbeiter/Bearbeiterinnen der Adaption.

Die Rolle jener Person, die den Ausgangstext liest und eine erste schriftliche Fassung des Zieltexts erstellt, könnte man mit der Rolle von Übersetzern/ Übersetzerinnen vergleichen (siehe Kapitel 1.3.5). Sie fungieren als Autoren/ Autorinnen und prägen durch ihre persönlichen Vorlieben und ihren eigenen Stil den Zieltext. Sie leisten viel Vorarbeit auf der Hinterbühne, arbeiten selbstständig und werden von der Gesellschaft oft nicht bewusst wahrgenommen.

Der musikalische Direktor/die musikalische Direktorin oder der Komponist/die Komponistin wird zumeist nicht als Bearbeiter/Bearbeiterin einer Adaption angenommen, obwohl er/sie die Musik erschafft, die Emotionen verstärkt und Reaktionen beim Publikum hervorruft. Allerdings muss hier, trotz aller Wichtigkeit der Musik, hinzugefügt werden, dass Komponisten/Komponistinnen bereits mit dem fertigen Text arbeiten und nur in seltenen Fällen den Ausgangstext zu Rate ziehen, da sie Musik schreiben müssen, die genau zur Produktion passt (vgl. Hutcheon 2013: 81).

Bühnenbildner/Bühnenbildnerinnen und Kostümbildner/Kostümbildnerinnen könnte man aber für die Rolle als Bearbeiter/Bearbeiterinnen einer Adaption in Betracht ziehen, da sie den zu adaptierenden Text oft als Inspirationsquelle zu Rate ziehen und nicht nur das fertige Skript lesen (vgl. Hutcheon 2013:81).

Ob Schauspieler/Schauspielerinnen Bearbeiter/Bearbeiterinnen einer Adaption sind, ist genauso schwer zu beantworten. Auf der Bühne verkörpern sie die Charaktere einer Adaption und schaffen somit eine Berechtigung für die Adaption und obwohl sie sich an das Theaterstück und das Filmskript halten müssten, ziehen sie den Ausgangstext zur weiteren Recherche zu Rate und bereichern durch ihr Wissen auch den Zieltext (vgl. Hutcheon 2013: 81).

Auch der Regisseur/die Regisseurin trägt zur fertigen Adaption bei. Er/sie ist der Manager/die Managerin, der/die alles zusammenhält und den Überblick behält. Er/sie verändert auch den Zieltext nach seinen/ihren Wünschen oder in Zusammenarbeit mit dem Autor/der Autorin der Adaption und den Schauspielern/Schauspielerinnen. Das Endprodukt gleicht oft nicht mehr der ersten Fassung des Textes, da sich der Fokus und die Gewichtung verändert haben (vgl. Hutcheon 2013: 83).

2.3 Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurde neben den Fragen, was Adaption ist, was adaptiert wird und zu welchem Zweck eine Adaption erstellt wird, auch auf die Treue und Äquivalenz bei der Adaption, den Arbeitsprozess, den Status einer Adaption und die Rolle der Bearbeiter/Bearbeiterinnen einer Adaption eingegangen.

Es wurde gezeigt, dass man in der heutigen Zeit ständig wissend oder unwissend mit Adaptionen konfrontiert ist. Oft werden Adaptionen aber kritisch wahrgenommen und es wird gesagt, dass es besser ist, den Roman zu lesen anstatt die Adaption zu sehen, da hierbei die eigene Vorstellungskraft mehr angeregt wird. Es sollte aber nicht vergessen werden, dass man auch, wenn man sich wirklich darauf einlässt, während des Ansehens einer Filmadaption aufmerksam sein muss. Hierbei kann man das Zusammenspiel von Inszenierung, Schnitt und Musik und vielen anderen Unterkategorien verfolgen (vgl. McFarlane 2007: 16). Um eine fertige Adaption vorzuführen, ist sehr viel Zusammenarbeit notwendig und das Adaptieren stellt, ebenso wie das Übersetzen, eine komplexe Handlung dar.

Im folgenden Kapitel sollen nun die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Übersetzen und Adaptieren herausgearbeitet werden.

3. Vergleich von Übersetzung und Adaption

In der heutigen Zeit wird viel übersetzt, die Menschen haben ständig mit Übersetzungen zu tun, auch wenn ihnen das oft nicht bewusst ist, und ebenso häufig sind sie auch von Adaptionen umgeben. Die Hälfte der Shows auf dem Broadway oder im West End sind Adaptionen. Mehr als die Hälfte der Filme, die in Hollywood produziert werden, sind Adaptionen. Mindestens die Hälfte der Sendungen im Fernsehen sind entweder Adaptionen oder basieren auf einer wahren Geschichte. Die Literatur, die man liest, und die Musik, die man hört, adaptieren ständig Texte, Genres und Stile (vgl. Cutchins 2014: 41). Sowohl Übersetzungen als auch Adaptionen sind somit ein wesentlicher und nennenswerter Bestandteil des globalen und lokalen politischen Geschehens, sowie von kulturellen Erfahrungen und Aktivitäten (vgl. Krebs 2014: 1).

Translationen spielen eine Schlüsselrolle, um verschiedene Ideologien, Kulturen, politische Systeme und Begebenheiten verständlich zu machen, da somit Positionen, die eingenommen werden, erklärt und reflektiert werden können. Aber auch Adaptionen gewähren hier Einblicke und helfen dabei, kulturelle und politische Hegemonien zu ermitteln (vgl. Krebs 2014: 1).

Bei beiden Tätigkeiten, dem Adaptieren und dem Übersetzen werden kulturelle Phänomene durch nochmaliges Schreiben, beziehungsweise Umschreiben, diskutiert. Außerdem befassen sich beide Wissenschaften mit dem Prozess dieses Umschreibens, sowie mit der nachfolgenden Kritik und dem Begriff der Urheberschaft (vgl. Krebs 2014: 3). Riitta Oittinen meint dazu: „In my view, the main difference between translation and adaptation lies in our attitudes and points of view, not in any concrete difference between the two” (Oittinen 2000: 80).

Cutchins sieht die Übersetzung als Analogie der Adaption und Bakhtins breites Verständnis für Sprachen und Übersetzung⁷ lässt diese Vermutung zu (vgl. Cutchins 2014: 36). Lawrence Raw sieht das Übersetzen und Adaptieren als zwei miteinander zusammenhängende Prozesse (vgl. Raw 2013: 3) und für ihn ist auch der Zweck dieser beiden Prozesse identisch, da er darin besteht, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass jeder Mensch Geschichten erfindet, um sich selbst den Sinn der Welt zu erklären (vgl. Raw & Gurr 2013: 114). Linda Costanzo Cahir (2006) sieht die Möglichkeit, die

⁷ Siehe Kapitel 1.3.2

Literatur-basierte Adaption als Übersetzung des Ausgangstextes zu sehen. Allerdings schließt das auch mit ein, den Unterschied zwischen Übersetzung und Adaption zu verstehen, wofür Cahir aber auch eine Definition anbietet. Mit dem Terminus „adaptieren“ meint sie, dass die Struktur und Funktion einer Einheit verändert wird, so dass sie weiter fortbestehen kann und sich in einer neuen Umgebung vervielfältigt. Beim Adaptieren – aber auch beim Übersetzen – wird sozusagen die gesamte Einheit in eine neue Umgebung, sei es eine neue Kultur, oder mittels eines anderen Mediums, transportiert. Man könnte sagen, dass während des Adaptionprozesses dieselbe Einheit, die in den Prozess eingetreten ist, diesen auch wieder verlässt, aber mit einigen Veränderungen oder auch radikalen Umwandlungen, damit sie an die neue Umgebung perfekt angepasst ist (vgl. Cahir 2006: 14). Man muss hier sagen, dass auch beim Übersetzen der Text, also die gesamte Einheit, in eine neue Umgebung transportiert wird und dass das somit keine Eigenheit der Adaption darstellt.

„Übersetzen“ im Gegensatz zu „Adaptieren“ bedeutet für Cahir, einen Text von einer Sprache in eine andere zu transportieren. Durch das Übersetzen entsteht ein komplett neuer Text – eine wesentlich andere Einheit – der aber gleichzeitig noch immer eine starke Verbindung zum Ausgangstext hat und dennoch vollkommen unabhängig davon ist. Einfach ausgedrückt, kann man eine Übersetzung schätzen, auch ohne das Original gelesen zu haben (vgl. Cahir 2006: 14). Hier sei anzumerken, dass man auch eine Adaption würdigen kann, ohne den Ausgangstext zu kennen.

Wenn man nun eine Literatur-basierte Adaption als Übersetzung betrachtet, dann sieht man, dass dabei die Sprache der Literatur, die nur aus Worten besteht, in eine andere Sprache, zum Beispiel jene des Films, übersetzt wird (vgl. Cahir 2006: 14).

O’Thomas (2010b) ist der Ansicht, dass sich die Adaption von der Übersetzung nur insofern unterscheidet, als dass ein medialer Wechsel vollzogen wird, also Literatur wird in einem Film umgewandelt, Auszüge eines Tagebuchs werden zu einem Theaterstück (vgl. O’Thomas 2010b: 48). Adaptionen können somit eigentlich auch als freie Übersetzungen eines bereits bestehenden Textes in eine neue Sprache, zum Beispiel die theatrale Sprache eines Bühnenstücks, gesehen werden (vgl. Cutchins 2014: 38).

Oft wird die Adaption als freie Übersetzung bezeichnet und wird auch in der Übersetzungswissenschaft als möglicher Lösungsansatz bei Übersetzungsproblemen

gesehen. Außerdem gibt es den Ansatz, dass alle Übersetzer/Übersetzerinnen bewusst oder unbewusst Ausgangstexte adaptieren, um Kommunikation herzustellen und verständliche Texte zu produzieren (vgl. Vandal-Sirois & Bastin 2013: 21). Adaption könnte also als entscheidender Teil einer erfolgreichen Übersetzung gesehen werden (vgl. Vandal-Sirois & Bastin 2013: 23).

3.1 Das Verhältnis zum Original

Sowohl zwischen einer Übersetzung und dem Ausgangstext als auch zwischen einer Adaption und dem Original besteht, wie bereits in den Kapiteln 1.3.3 und 2.2.2 gezeigt wurde, eine Beziehung. Wie Toury (2012: 31) über Übersetzungen sagt, gibt es einige gemeinsame Merkmale, die Ausgangs- und Zieltext miteinander verbinden. Und natürlich kann man auch bei Adaptionen den Einfluss des Originals erkennen (vgl. Eco 2003: 252).

Walter Benjamin (1991) meint, dass durch die Übersetzung dem Original ein Fortleben und Überleben gesichert wird und unterstreicht damit die Wichtigkeit von Übersetzungen.

Linda Hutcheon (2013) erkennt diese Tatsache auch bei der Adaption. Durch eine Adaption kann ein früheres Werk am Leben erhalten werden und ihm ein Nachleben beschere, das es andernfalls nicht gehabt hätte (vgl. Hutcheon 2013: 176).

Ein Vergleich, den Benjamin (1991) für das Übersetzen anstellt, passt auch gut für die Adaption. Er beschreibt das Verhältnis von Original und Übersetzung folgendermaßen:

Wie die Tangente den Kreis flüchtig und nur in einem Punkte berührt und wie ihr wohl diese Berührung, nicht aber der Punkt, das Gesetz vorschreibt, nach dem sie weiter ins Unendliche ihre gerade Bahn zieht, so berührt die Übersetzung flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkte des Sinnes das Original, um nach dem Gesetze der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen (Benjamin 1991).

Ein zentraler Punkt sowohl bei der Übersetzung als auch bei der Adaption ist somit, dass der Zieltext keine Kopie des Ausgangstextes darstellt. In diesem Zusammenhang stellt sich aber nun eine Frage, die sowohl bei der Übersetzung als auch bei der

Adaption immer wieder auftritt, und zwar, ob die Ziltexte als sekundäre Texte oder als andere, eigenständige Texte angesehen werden können.

Hutcheon (2013: 9) sieht eine Adaption als „a work that is second without being secondary“. Für sie sind also Adaptionen nicht sekundär, auch wenn vielleicht innerhalb der Bevölkerung eine andere Meinung vertreten wird, wie zum Beispiel jene, dass eine Adaption minderwertig (vgl. Stam & Raengo 2005: 4) und ein „Parasit der Literatur“ (Stam & Raengo 2005: 7) ist und deshalb auch immer hinter dem Original zurücktreten muss.

Eine interessante Sichtweise auf die Übersetzung liefert bei dieser Frage Toury (2012). Er meint, dass Übersetzungen oft als „sekundäre Textproduktion“ angesehen werden. Ein Vorteil dieser Sichtweise ist, dass Fehler und Abweichungen von der Norm dadurch leichter toleriert werden, weshalb viele Autoren in vergangenen Zeiten ihre eigenen Texte als Übersetzungen ausgegeben haben (vgl. Toury 2012: 48f.)⁸.

Es ist aber verständlich, dass normalerweise Übersetzer/Übersetzerinnen und Bearbeiter/Bearbeiterinnen von Adaptionen ihre Arbeit nicht als sekundär ansehen wollen, sondern den Wunsch in sich tragen, einen neuen, eigenständigen Text zu kreieren.

Aus funktionaler Sicht entspricht dem die Definition von Ammann und Vermeer (1991), denn sie sprechen bei einer Übersetzung von einem "anderen Text". Laut der Skopostheorie wird der Ausgangstext in einen neuen kulturellen Kontext übertragen wird und dadurch wird der Ziltext zu einem eigenständigen Text, der nicht mehr vom Original abhängig ist und somit als „anderer Text“ angesehen werden kann. Durch die Funktion, die dieser „andere Text“ in der Zielkultur bekommt, wird er geprägt (Ammann & Vermeer 1991: 251f.). Eine wichtige Anmerkung ist hierbei, dass die Funktion von Ausgangs- und Ziltext nicht ident sein muss. Der Auftraggeber/die Auftraggeberin kann mit der Übersetzung ein anderes Ziel verfolgen, als mit dem Ausgangstext. Allein schon aufgrund dieser Tatsache kann die Übersetzung als eigständiger beziehungsweise anderer Text angesehen werden.

⁸ Toury führt hier das *Book of Mormon* (1830) als extremes Beispiel an. Durch übersetzte Texte werden Neuerungen und Neuigkeiten ohne großen Widerstand von Seiten der Bevölkerung in die bestehende Kultur eingeführt. Im Falle von dem *Book of Mormon* wurde der Text als Übersetzung ausgegeben und führte sogar zur Begründung einer neuer Kirche (vgl. Toury 2013: 49).

Sanders (2006) schreibt in diesem Kontext, dass aus einem Originaltext durch Adaption plötzlich ein ganz neuer, anderer Text entsteht, der von einem Publikum zum ersten Mal gelesen, gesehen oder wahrgenommen wird (vgl. Sanders 2006: 81).

Man sieht also, dass die Ansichten in Bezug auf die Rezeption von Übersetzung und Adaption konvergieren beziehungsweise sehr ähnlich sind und dass beide Arten der Textbearbeitung mit verwandten Problemen, zum Beispiel dem geringen Ansehen des Endprodukts, zu kämpfen haben. Aber natürlich werden Adaptionen und Übersetzungen nicht nur negativ aufgenommen. Zum Beispiel liegt der Reiz einer Adaption für das Publikum besonders darin, dass es eine Mischung aus Neuem und Fremdem, Überraschungen und Altbekanntem gibt (vgl. Hutcheon 2009: 5).

Beim Übersetzen sagt Derrida (1997), dass mithilfe der neuen Rezeption und Transformation eine verborgene Seite des Originals zum Vorschein gebracht wird. Durch die Übersetzung kann ein neuer Blick auf das Original geworfen werden und Derrida meint, dass das Original „beginnt [...] sich nach der Übersetzung zu sehnen, um das Vermisste zu trauern und zu flehen“ (Derrida 1997: 140). Nur mithilfe einer Übersetzung kann das Andere, was noch im Originaltext steckt, entdeckt werden (vgl. Derrida 1997: 144).

Die Erwartungen an Übersetzungen und Adaptionen unterscheiden sich jedoch sehr stark voneinander, wie auch Umberto Eco (2003) bemerkt. Wenn man einen Film sieht, der auf einem Roman basiert, weiß man, dass einige Handlungsstränge und Personen nicht vorkommen werden und dass man nur schwer auf die Lektüre des Buches verzichten kann. Bei einer Übersetzung hingegen erwartet man, dass es keine Auslassungen gibt und dass das gesagt wird, was im Original steht (vgl. Eco 2003: 23f.). Diese Erwartung mag vielleicht von Seiten der Bevölkerung bestehen, aber wie bereits im ersten Kapitel ausführlich erörtert wurde, wird je nach Skopos übersetzt und dadurch sind auch Auslassungen möglich.

Was aber nun wieder sowohl bei Übersetzungen als auch Adaptionen gleich ist, ist die Tatsache, dass der Zieltext wie jeder andere Originaltext wahrgenommen wird, wenn das Zielpublikum nicht weiß, dass es sich um eine Übersetzung oder Adaption handelt. Erst durch das Wissen verändern sich die Erwartungen und der Leser/die Leserin beziehungsweise der Zuseher/die Zuseherin wird kritischer.⁹

⁹ Siehe auch Hutcheon (2013: 120f.) und Tsui (2013: 58).

Obwohl Adaptionen allgegenwärtig sind und Handlungen, Filmhelden und Charaktere aus Büchern herangezogen und für das Theater adaptiert werden (vgl. Roselt 2008: 205), ehrt die heutige Gesellschaft Originalität und der Prozess der Adaptierung eines Romans wird als unterlegene kreative Arbeit angesehen. Das künstlerische Ansehen der Autoren/Autorinnen einer Adaption ist relativ niedrig und der Status jener Texte, die sie erstellen, ist gering. Die adaptierten Texte werden häufig nicht publiziert und noch weniger studiert und vor allem im Falle von Film- und Fernsehadaptationen geht der Name der Autoren/Autorinnen im Nachspann unter (vgl. Reynolds 1993: 7). Dies ist leider eine Tatsache, die auch beim Übersetzen vorkommt. Der Übersetzer/die Übersetzerin wird bei einem Roman zwar genannt, ist aber lange nicht so prominent zu sehen wie der Name des Autor/der Autorin, wodurch sich die Leser/Leserinnen oft nicht bewusst sind, dass sie dank der, mitunter kreativen und künstlerischen Arbeit der Übersetzer/Übersetzerinnen, überhaupt erst die Möglichkeit bekommen, das Buch zu lesen.

3.2 Die Rolle des Übersetzers/der Übersetzerin und des Bearbeiters/der Bearbeiterin einer Adaption

Übersetzern/Übersetzerinnen und Bearbeitern/Bearbeiterinnen einer Adaption wird oft wenig Aufmerksamkeit zuteil. Sie vollbringen ihre Arbeit selbstständig und gewissenhaft und liefern funktionierende Zieltexte.

In den Kapiteln 1.3.5 und 2.2.4 wurde bereits einzeln auf die Rolle von Übersetzern/Übersetzerinnen und Bearbeitern/Bearbeiterinnen einer Adaption eingegangen und nun sollen die Ähnlichkeiten und Unterschiede hervorgehoben werden.

Levý (1969) bezeichnet Übersetzer/Übersetzerinnen als Autoren/Autorinnen, da sie durch ihren Stil und ihre eigene Interpretation des Ausgangstextes viel Einfluss auf den Zieltext nehmen (vgl. Levý 1969: 25). Vermeer sieht Übersetzer/Übersetzerinnen als Ko-Autoren (vgl. Vermeer 1994: 170), da sie eigenständig, souverän und kreativ arbeiten (vgl. Vermeer 2004: 28). Der Übersetzer/die Übersetzerin ist wie der Autor/die Autorin ein Künstler/eine Künstlerin (vgl. Vermeer 1994: 171) und es wäre

wünschenswert, wenn er/sie in die Haut des Autors/der Autorin schlüpfen würde (vgl. Vermeer 2004: 27).

Ähnlich ist es bei der Adaption. Die Person, die den Originaltext liest und daraus eine Adaption erstellt, ist eigentlich auch ein Autor/eine Autorin. Genau wie beim Übersetzen, prägt auch hier der Bearbeiter/die Bearbeiterin durch seinen/ihren persönlichen Stil und vor allem durch die Auswahl der Themen, Charaktere, Handlungsstränge usw. den Zieltext. Ein Sprachgefühl und ein Wissen über die Zielkultur und die Zielsituation sind auch bei der Adaption, ebenso wie bei der Übersetzung, von Bedeutung.

Liefern Übersetzer/Übersetzerinnen zumeist ein fertiges Endprodukt, so kommt es bei der Adaption zu einer Zusammenarbeit mit weiteren Personen, um ein Endprodukt zu erstellen.

Beim Theater verändern zum Beispiel Schauspieler/Schauspielerinnen und Regisseure/Regisseurinnen den Text, nehmen Kürzungen oder Hinzufügungen vor oder machen ihn sprechbar¹⁰. Oft kommt es während der Probenarbeit auch vor, dass ein Handlungsstrang als uninteressant aufgefasst wird und verworfen wird und dass ein anderer ausgebaut wird. In dieser Phase arbeiten der Regisseur/die Regisseurin, die Schauspieler/Schauspielerinnen mit dem Autor/der Autorin zusammen, um ein erfolgreiches Endprodukt zu erstellen.

Bei der Adaption ist es also schwer, die Rolle des Bearbeiters/der Bearbeiterin auf eine Person festzulegen, da mehrere Personen für die Adaption verantwortlich sind.

Egal ob nun übersetzt oder adaptiert wird, bei beiden Tätigkeiten gilt es, Herausforderungen zu meistern, die dem Publikum oft nicht bewusst sind. Verantwortungsgefühl, Kooperationsfähigkeit, Flexibilität, sowie sprachliche und kulturelle Kompetenzen sind sowohl bei den Übersetzern/Übersetzerinnen als auch bei den Bearbeitern/Bearbeiterinnen einer Adaption sehr wichtig.

3.3 Arbeitsprozess und Strategien

Übersetzen und Adaptieren sind einander ähnlich oder werden öfters als gleich betrachtet, auch deshalb, weil es bei beiden ein Endprodukt, ein Zielpublikum und einen

¹⁰ Auf die Sprechbarkeit von Theatertexten wird in Kapitel 4 eingegangen.

kreativen Prozess gibt, bei dem das Eingreifen des Übersetzers/der Übersetzerin beziehungsweise des Bearbeiters/der Bearbeiterin der Adaption erforderlich ist (vgl. Tsui 2013: 57).

Wenn man darüber spricht, ein Werk zu übersetzen, dann wird oft fälschlicherweise davon ausgegangen, dass es keine besonderen Erfordernisse für diese Arbeit gibt und keine Fragen geklärt werden müssen. Spricht man hingegen davon, eine Adaption zu erstellen, dann kommen sofort die Fragen auf „Was wird adaptiert?“, „Für wen wird adaptiert?“ und „Auf wessen Initiative?“. Dies geschieht aufgrund der Annahme, dass man beim Übersetzen dem Ausgangstext treu ergeben ist, Inhalt, Ideen und textuelle Besonderheiten des Autors/der Autorin genau überträgt. Adaption auf der anderen Seite bedeutet, dass man sich von diesen Punkten fortbewegen kann, den Inhalt und die Form des Textes verändern kann, mit dem Ziel, einen neuen Text zu erstellen. Man könnte sagen, beim Übersetzen bewegt man sich demnach zum Ausgangstext hin und bei der Adaption entfernt man sich vom Ausgangstext (vgl. Azenha & Moreira 2013: 62). Aus funktionaler Sicht ist diese Annahme aber nur bedingt richtig. Wichtig ist, den Skopos zu beachten und einen funktionsgerechten Zieltext zu erstellen. Wobei es natürlich auch Fälle gibt, bei denen der Ausgangstext eins zu eins übersetzt werden soll, genauso wie es auch vorkommt, dass Textpassagen verändert, gestrichen oder hinzugefügt werden.

Man könnte sagen, dass jede Übersetzung eine Interpretation des Ausgangstextes darstellt. Dasselbe gilt auch für Adaptionen (vgl. Wong 2013: 102). Sowohl beim Übersetzen, als auch beim Adaptieren geht es um die Umwandlung eines Ausgangstextes in einen Zieltext, wobei ständig Entscheidungen getroffen werden.

Zunächst liest sowohl beim Adaptieren als auch beim Übersetzen der Textbearbeiter/die Textbearbeiterin den Ausgangstext. Bryant (2013) spricht davon, dass die Bearbeiter/Bearbeiterinnen einer Adaption auch als „überarbeitende Leser/Leserinnen“ betrachtet werden können (vgl. Bryant 2013: 50). Beim Übersetzen schreibt Levý (1969) über „den speziellen Leser/die spezielle Leserin“: „Der Übersetzer ist in erster Linie ein Leser. Der Text eines Werkes wird im Kulturmilieu des Lesers realisiert und wirkt als Kunstwerk erst dann, wenn er gelesen wird“ (Levý 1969: 37). Auch Hönig und Kußmaul (2003) betonen die Wichtigkeit des Übersetzers/der Übersetzerin als Leser/Leserin und stellen fest, dass dem Übersetzer/der Übersetzerin

bereits beim ersten Lesen zielsprachliche Ausdrücke und mögliche Übersetzungsstrategien einfallen (vgl. Hönig & Kußmaul 2003: 25ff.).

Anschließend kommt es zu einer Analyse. Beim Übersetzen liefert die translationsrelevante Textanalyse wichtige Informationen. Mithilfe der Fragen nach textexternen Faktoren, die Nord (2009) entwickelt hat, wird nach dem Textproduzenten/der Textproduzentin des Ausgangstextes, den Adressaten/ Adressatinnen, dem Skopos, der Funktion des Textes, dem Präsentationsmedium, dem Ort und der Zeit gefragt. Mit Fragen nach den textinternen Faktoren werden die Thematik, der Textaufbau, die nonverbalen Elemente, die Lexik, die Intonation und die Wirkung geklärt (vgl. Nord 2009: 40).

Auch bei der Adaption ist eine Analyse notwendig und es ist wichtig, sich auf den Ausgangstext einzulassen, um Handlungen, Charaktere und Geschehnisse zu interpretieren und zu bewerten (vgl. O'Thomas 2010a: 45). Die Entscheidungen, die innerhalb des Adaptionsprozesses getroffen werden, hängen natürlich sehr stark von den Konventionen von Genre und Medium ab (vgl. Hutcheon 2013: 108). Hierbei wären die Fragen von Nord sehr hilfreich, da auch bei der Adaption Sender/Senderin, Empfänger/Empfängerin, Skopos, Funktion, Ort, Zeit und Präsentationsmedium überaus wichtig sind. Ebenso wie beim Übersetzen spielen der soziale, kulturelle, historische, zeitliche und ideologische Kontext eine Rolle. Außerdem besteht eine weitere Parallele zwischen Adaption und Übersetzung, da in beiden Fällen für ein neues Publikum ein Text erstellt wird und es ist wichtig, den Zieltext an das Zielpublikum anzupassen. Mithilfe einer aussagekräftigen Analyse kann nun professionelles Arbeiten ermöglicht werden und das Resultat ist ein funktionaler und zielgruppenadäquater Text.

Ebenso könnte auch die Skopostheorie, die beim Übersetzen eine große Hilfestellung ist, bei der Adaption von Vorteil sein, da auch beim Adaptieren der Zieltext und dessen Funktion und Wirkung im Mittelpunkt stehen. Der Ausgangstext dient lediglich als „Informationsangebot“ (Reiß & Vermeer 1984: 76) und der Bearbeiter/die Bearbeiterin der Adaption wählt jene Aspekte, die für die Erstellung des Zieltextes notwendig sind. Wie beim Übersetzen werden Ergänzungen und Kürzungen vorgenommen und das Ziel ist nicht eine möglichst große Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext herzustellen, sondern einen funktionsgerechten Text zu erstellen, der für das Zielpublikum geeignet ist.

Bei der Adaption nennt Hand (2010) fünf kreative Strategien, um einen Zieltext zu erstellen: Auslassung, Ergänzung, Komprimierung, Erweiterung, Veränderung (vgl. Hand 2010: 17). Für die Auswahl der passenden Strategie spielen natürlich der Zweck des Zieltextes und das Medium eine Rolle. Bei einem Theaterstück kommt es zum Beispiel häufig zu Auslassungen und Veränderungen, da in der Regel dem Publikum ein kurzweiliger, spannender Abend geboten werden soll.

Ebenso gibt es diese Strategien bei der Übersetzung. Wie Reiß und Vermeer (1984) sagen, wählt der Übersetzer/die Übersetzerin aus dem „Informationsangebot“ jene Teile, die für das Zielpublikum wichtig sind und nimmt eventuell Kürzungen oder Ergänzungen vor (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 139f.).

Des Weiteren spielt sowohl beim Übersetzen als auch beim Adaptieren das Wissen der Textbearbeiter/Textbearbeiterinnen eine Rolle. Wo es Verständnislücken gibt, müssen diese gefüllt werden. Außerdem benötigen sie Originalität, Kreativität, Einfallsreichtum und Menschenverstand, um einen gelungenen Zieltext zu erstellen.

Man sieht also, dass der Adaptions- und der Übersetzungsprozess etliche Gemeinsamkeiten aufweisen und für die Adaption wäre es besonders hilfreich, einige der Übersetzungsstrategien, wie zum Beispiel die Analyse von Nord (2009) oder die Skopostheorie von Vermeer (1984) anzuwenden.

3.4 Treue und Äquivalenz

Treue und Äquivalenz sind Wörter, die man des Öfteren in Zusammenhang mit Übersetzung und Adaption liest. Dies liegt sicher auch an dem Wunsch, den Zieltext mit dem Ausgangstext zu vergleichen. Bei Übersetzungen gehen Laien oft davon aus, dass eine richtige Übersetzung eins zu eins dem Original gleichen muss. Diese Annahme besteht einfach aufgrund des Unwissens, dass Übersetzungen einen Skopos haben und dass Übersetzer/Übersetzerinnen translatorisch handeln, um einen funktionsgerechten Zieltext zu erstellen und nicht einfach nur ein Wort in einer anderen Sprache ausdrücken.

Auch bei der Adaption ist das Publikum häufig der Ansicht, dass die Adaption „gut“ ist, wenn möglichst genau das Original wiedergegeben wird und es wird vergessen, dass eine Adaption automatisch anders ist, da meistens ein Wechsel des

Präsentationsmediums vollzogen wird und die Adaption somit gar nicht textlich treu sein kann (vgl. Stam 2005: 3). Außerdem betont Stam, dass der Leser/die Leserin eines Romans bereits eine persönliche Interpretation aufstellt (vgl. Stam 2005: 4). Hier sieht man eine Parallele zum Übersetzen, da der Ausgangstext aufgrund des Kontexts, des kulturellen und sozialen Wissens, sowie persönlicher Erfahrungen interpretiert und verstanden wird.

„Treue“ gibt es nicht nur auf textlicher Ebene, sondern zum Beispiel auch auf inhaltlicher, formaler, funktioneller, kommunikativer und stilistischer Ebene (vgl. Koller 2011: 218) und somit ist nicht nur die Übereinstimmung von Worten ein Kriterium für Treue, sondern auch die Funktion und Aussage des Textes.

Sowohl eine Übersetzung als auch eine Adaption sind immer in eine bestimmte Kultur, Zeit und Situation eingebettet, weshalb es gar nicht „die“ Übersetzung oder „die“ Adaption geben kann. Der Textbearbeiter/die Textbearbeiterin erstellt eine individuelle, skoposgerechte Übersetzung beziehungsweise Adaption, die für ein bestimmtes Publikum, in einer bestimmten Kultur, an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit angefertigt wird (vgl. Vermeer 1986: 42ff.). Wie Vermeer sagt „[...] kann [es] auch nicht ‚die‘ Übersetzung geben, sondern ebenfalls immer nur die jeweils von einem Übersetzer für seine intendierten Rezipienten in gegebener Situation angefertigte individuelle Übersetzung“ (Vermeer 1986: 42).

Mittlerweile wurde erkannt, dass der Terminus „Treue“ nicht sehr hilfreich ist und wurde deshalb im Bereich der Adaption durch die Begriffe „Gemeinsamkeiten und Unterschiede“ ersetzt. Hiermit kann untersucht werden, wie zum Beispiel ein literarisches Werk umgesetzt wurde (vgl. Bruhn *et al.* 2013: 5).

Aber auch bei der Übersetzung hat Nord (2009) einen anderen Begriff, und zwar jenen der „Loyalität“, eingeführt. Wie bereits erwähnt, wird eine Übersetzung für eine bestimmte Zielsituation angefertigt und hat eine bestimmte Funktion, die durch eine vorangegangene translationsrelevante Textanalyse festgestellt wird. Der Zieltextrezipient/die Zieltextrezipientin verlässt sich darauf, einen Text zu erhalten, der funktionsgerecht ist. Es wird aber nicht nur eine Funktionsgerechtheit gefordert, sondern auch eine gewisse Anbindung an den Ausgangstext. Durch den Skopos wird bestimmt, welche Elemente des Ausgangstextes im Zieltext weiterhin enthalten sind und welche Elemente verändert werden müssen. Hierbei müssen

Übersetzer/Übersetzerinnen loyal gegenüber den Ausgangstextautoren/Ausgangstextautorinnen sein und ihre Intentionen respektieren, wenngleich die Senderintentionen auch mit dem Translationskopos kompatibel sein müssen (vgl. Nord 2009: 31).

Der Übersetzer/die Übersetzerin hat also verschiedene Erwartungen der verschiedenen Beteiligten – Ausgangstextautor/Ausgangstextautorin, Auftraggeber/Auftraggeberin, Zieltextpublikum – zu erfüllen. Diese Verantwortung, die der Übersetzer/die Übersetzerin trägt, bezeichnet Nord mit Loyalität (vgl. Nord 2009: 31).

Durch diese Loyalitätspflicht muss der Übersetzer/die Übersetzerin zum Beispiel entscheiden, welche Aspekte des Ausgangstextes in Betracht gezogen werden und welche nicht. Der Translationskopos und die translationsrelevante Analyse helfen dabei, die wichtigen Charakteristika des Zieltextes zu erkennen. Ein bestimmter Grad an Bearbeitung ist dann notwendig, um den Zieltext zu erstellen (vgl. Nord 2009: 32).

Der Begriff der „Loyalität“ wäre auch für den Bereich der Adaption sinnvoll, da damit auch das Verhältnis zwischen Bewahren und Bearbeiten bei den Aspekten Inhalt, Funktion, Wirkung usw. gezeigt werden kann.

3.5 Zusammenfassung

Adaption und Übersetzung sind einander ähnlicher, als es auf den ersten Blick vielleicht erscheinen mag, denn diese beiden textbearbeitenden Bereiche sind oft mit denselben Herausforderungen, Ansprüchen und Problemen konfrontiert.

In diesem Kapitel wurde zunächst gezeigt, dass sowohl bei Übersetzungen als auch bei Adaptionen eine Anbindung zum Ausgangstext besteht und dass durch eine Übersetzung oder eine Adaption das Fortleben des Originals gesichert wird.

Des Weiteren ist die Rolle von Übersetzern/Übersetzerinnen und Bearbeitern/Bearbeiterinnen einer Adaption sehr ähnlich, wobei bei der Adaption mehr Menschen zusammenarbeiten, um den Zieltext zu erstellen, da zum Beispiel bei einem Theaterstück auch der Regisseur/die Regisseurin beziehungsweise die Schauspieler/Schauspielerinnen Textänderungen vornehmen.

Es wurde außerdem gezeigt, dass viele der Ansätze, einen Text in einen anderen zu verwandeln, sowohl beim Übersetzen als auch beim Adaptieren gleich sind und dass

bei beiden Gebieten der Bearbeiter/die Bearbeiterin mit ähnlichen Situationen konfrontiert ist (vgl. Cattrysse 1992: 54). Wie Übersetzer/Übersetzerinnen verwandeln auch die Autoren/ Autorinnen von Adaptionen den Text für ein neues oder anderes Publikum und sind mit neuartigen Bedingungen oder kulturellen Problemen konfrontiert (vgl. Bryant 2013: 48). Außerdem beinhalten Ausgangstexte eine Reihe von sprachlichen, soziohistorischen und kulturellen Codes. Diese Codes werden interpretiert und für das Zielpublikum funktionsgerecht übersetzt (vgl. Aaltonen 2000: 2f.).

Zu guter Letzt wurden die Begriffe der „Treue“ und „Äquivalenz“ betrachtet und es konnte gezeigt werden, dass auch hier ein Berührungspunkt zwischen Übersetzen und Adaptieren besteht. Bei beiden Bereichen tauchen diese Begriffe immer wieder auf, aber bei beiden Tätigkeiten ist „Treue“ gar nicht so wünschenswert, da vor allem die Funktion des Zieltextes im Mittelpunkt steht.

Das nächste Kapitel stellt die Romanadaption in den Mittelpunkt und untersucht, wie ein Roman in ein Theaterstück umgewandelt wird.

4. Der Roman auf der Bühne

What you are demanding, I think, Emmanuel, is not just a voice but a performance: a living actor performing the text for you. [...] But the novel was never intended to be the script of a performance. From the beginning the novel has made a virtue of not depending on being performed. You can't have both live performance and cheap, handy distribution. It's the one or the other. If that is indeed what you want the novel to be - a pocket-sized block of paper that is at the same time a living being - then I agree, the novel has no future [...] (Coetzee 2004: 50).

Bei der Romanadaption für das Theater handelt es sich um die Umwandlung eines Romans in ein Theaterstück, wobei ein bereits bestehender Text Bühnentauglich aufbereitet wird. Adaptionen werden aus vielerlei Gründen durchgeführt, vor allem aber deshalb, weil einem Autor/einer Autorin eine Geschichte gefällt und er/sie diese auf seine/ihre eigene Art und Weise präsentieren möchte oder auch weil ein Autor/eine Autorin das Gefühl hat, dass eine strikte Festhaltung am Original nicht zum Verständnis des Publikums beitragen wird. Der Text wird abgeändert und/oder der Fokus der Handlung wird verschoben, damit das Publikum dieses Theaterstück wertschätzt (vgl. Nowra 1984: 13f.).

Bei der Adaption eines Romans steht man immer wieder vor neuen Herausforderungen, da ein Theaterstück vor allem spielbar, sprechbar und Bühnentauglich sein muss. Ein Theaterstück wird einer ständigen Bearbeitung unterzogen, in der Hoffnung, daraus ein spielbares Stück in der Zielsprache zu erschaffen. Hierbei liegt aber auch die große Schwierigkeit, da verschiedene Epochen und Kulturen unterschiedliche Auffassungen darüber haben, was Bühnentauglich ist (vgl. Nowra 1984: 14f.). Deshalb brauchen Bearbeiter/Bearbeiterinnen einer Adaption dieselben phantasievollen und ideenreichen Qualitäten wie Autoren/Autorinnen von Romanen, Theaterstücken, Gedichten usw. Großartige Adaptionen sind schließlich das Resultat von einem linguistischen und schriftstellerischen Talent, das in der Person des Bearbeiters/der Bearbeiterin der Adaption vereint wird. Adaption in den Händen von solchen begabten Schreibern/Schreiberinnen stellt keine Reproduktion des Originals dar, sondern die Erschaffung eines neuen Werkes (vgl. Block 1981: 124f.).

Die Tradition, nicht-dramatische Literatur für die Bühne zu adaptieren, besteht seit langer Zeit. Es ist heutzutage rar, dass an einem großen Theater nicht zumindest eine Adaption am Spielplan steht; meistens sind es sogar mehrere (vgl. Babbage 2009: 12f.). Denn jeder Text birgt dramatisches und theatralisches Potential (vgl. Krebs 2007: 30f.). Die Theatralisierung von Romanen, Erzählungen, Märchen, Kurzgeschichten, Novellen, Hörspielen, verschiedenen Lyrik- und Prosatexten, Epen, Filmdrehbüchern usw. machen somit einen beachtlichen Teil des Repertoires deutschsprachiger Bühnen aus. Kein Text gilt mehr als bühnenuntauglich, auch wenn die formalen Besonderheiten anderes vermuten lassen würden (vgl. Birkenhauer 2008: 247 und 2007: 15). Denn es gibt außerdem die Überzeugung, dass die theatrale Sensibilität mit Literatur auf eine ganz besonders wertvolle und einzigartige Weise in Kontakt treten kann (vgl. Babbage 2009: 18). Aber dass ein Theaterstück eine Adaption ist, wird oft nicht in den Vordergrund gestellt. Wo dies doch passiert, akzeptiert und erwartet das Publikum sogar einfallsreiche dramaturgische Umsetzungsstrategien all jener, die am Entstehen der Adaption beteiligt sind (vgl. Babbage 2009: 13).

Der Griff zu bekannten Romanen, beziehungsweise allgemein ausgedrückt, bekannten Stoffen, aus denen anschließend ein Theaterstück gemacht wird, kann für das Theater, in dem es aufgeführt wird, einen größeren Erfolg darstellen als das Experiment, ein Theaterstück unbekannter Autoren/Autorinnen auf die Bühne zu bringen (vgl. Kohlmeier 2010: 33).

Viele Textsorten können bühnentauglich aufbereitet werden, aber im Folgenden soll der Fokus auf die Umwandlung eines Romans in ein Theaterstück gelegt werden.

4.1 Der Adaptionsprozess

Theater ist nicht als statische Größe, sondern als Prozess zu verstehen, in welchem Theatermacher auf der Suche nach Formen einer ihren künstlerischen, gesellschaftlichen und politischen Konzepten und Vorstellungen entsprechenden, eigenen Theaterästhetik Traditionen nutzen, reformieren oder brechen (Kohlmeier 2010: 14).

Ein Roman weist eine hohe erzählerische Komplexität sowie eine inhaltliche und strukturelle Offenheit auf, weshalb er sich für die Theatralisierung besonders gut eignet (vgl. Kohlmeier 2010: 10). Er beinhaltet viele Informationen, die rasch in Aktionen oder

Gesten umgewandelt werden können. Beim Transportieren von geschriebenen Geschichten zum Zeigen von Geschichten muss der Roman dramatisiert werden. Beschreibungen, Erzählungen und Gedankengänge müssen in gesprochene Sprache, Aktionen, Geräusche und visuelle Darstellungen umgewandelt werden. Konflikte und ideologische Unterschiede zwischen den Charakteren müssen sichtbar und hörbar gemacht werden. In diesem Dramatisierungsprozess kommt es zu unvermeidbaren Verschiebungen bei der Akzentuierung und Fokussierung von Themen, Charakteren und Handlungssträngen (vgl. Hutcheon 2013: 39f.).

Im Prinzip unterliegt das Drama als Kunstform einem ständigen Transformationsprozess: das ursprüngliche Konzept wird in ein Textbuch umgewandelt, der Regisseur/die Regisseurin sowie Bühnen- und Kostümbildner/-bildnerinnen und Schauspieler/Schauspielerinnen interpretieren das Stück und das Publikum verarbeitet schließlich die visuellen und auditiven Wahrnehmungen und interpretiert sie erneut je nach der eigenen sozialen, politischen und persönlichen Erfahrung (vgl. Gostand 1980: 1). Oft kommt es vor, dass ein Stück für eine bestimmte Besetzung und eine bestimmte Bühne geschrieben beziehungsweise adaptiert wird (vgl. Eaton 2013: 172). Man kann also sagen, dass der Auftraggeber/die Auftraggeberin einen bestimmten Skopos verlangt und der Autor/die Autorin einer Adaption sollte diesen immer im Auge behalten und dementsprechend einen Text erstellen.

Oft gibt es aber bei Adaptionen nicht nur einen Ausgangstext, oder, um Holz-Mänttäräs (1984: 96) Begriff zu verwenden, „Botschaftsträger“. Die Handlung ist vielleicht einem einzigen Roman entnommen, aber andere Aspekte wie Inszenierung, Aufführung, Schauspielerei, Handlungsorte, Kostüme, Licht, Musik usw. werden durch andere Vorbilder und Konventionen bestimmt, die im Original nicht zu finden sind (vgl. Cattrysse 1992: 61f.). Es ist deshalb sehr wichtig, einen aktiven und bühnenorientierten Ansatz bei der Adaption für das Theater zu entwickeln (vgl. Eaton 2013: 180).

Wie auch bei der Übersetzung spielen auch bei der Romanadaption Kultur, Zeit und Raum eine wichtige Rolle. Adaption von einer Kultur in eine andere ist nichts Neues. Bereits die Römer adaptierten griechisches Theater. Oft kommt es zu einer Veränderung der Sprache, aber fast immer kommt es zu einer Veränderung des Ortes

und der Zeitspanne¹¹. Dadurch werden politischen Geschehnissen unterschiedliche Wichtigkeit beigemessen und es kann auch zu Änderungen bei kulturellen Zusammenhängen kommen (vgl. Hutcheon 2013: 145). Zumeist ist es hierbei die persönliche Betrachtungsweise des Regisseurs/der Regisseurin, die bei den Theateradaptionen von bedeutsamen literarischen Werken umgesetzt wird. Oft wird dabei ein Ortswechsel vollzogen und Text und Kontext werden modernisiert. Das fertige Theaterstück wird dann mitunter ganz offen als Interpretation oder Deutung des Originals angekündigt (vgl. Sanders 2006: 2).

Während der Proben wird der Text sowohl von Regisseuren/Regisseurinnen als auch Schauspielern/Schauspielerinnen, auch in Zusammenarbeit mit den Autoren/Autorinnen geändert, damit er auf der Bühne funktioniert und das Theaterstück ein Erfolg werden kann (vgl. Zuber 1980: 93). Oft wirken Bühnenadaptionen im Vergleich zum Roman dünn und linear, weshalb Ehrfurcht vor dem Ausgangstext ein falscher Freund ist. Die mutigsten Adaptionen sind mitunter die besten (vgl. Hemming 2013), auch wenn das bedeutet, dass der Schreibstil des Autors/der Autorin des Romans und dessen/ihrer Sprache möglicherweise nicht mehr zu erkennen sind, oder nur mehr durch einzelne Formulierungen in der Adaption konserviert werden (vgl. Mayerhofer 2009: 40f.).

4.1.1 Strategien

Die Romane, die als Ausgangstexte für eine Adaption dienen, werden durch verschiedene Arbeitsvorgänge umgewandelt: Auswahl, Erweiterung, Konkretisierung, Verwirklichung, kritische Abhandlung, Extrapolation, Popularisierung, Akzentuierung und Transkulturalisierung. Der Roman kann in diesem Sinne als Äußerung verstanden werden, der für ein Medium in einem bestimmten historischen und sozialen Kontext erstellt wird und der später in eine weitere Äußerung umgewandelt wird, allerdings in einem anderen Kontext und für ein anderes Medium. Der Ausgangstext formt hierbei ein dichtes Informationsnetz¹², mit einer Fülle an verbalen Hinweisen, die der adaptierte

¹¹ Bei der Analyse können die Fragen nach den textexternen Faktoren von Christiane Nord (2009), zum Beispiel nach „wo“ und „wann“, auch bei der Adaption sehr hilfreich sein. Siehe Kapitel 1.3.4.

¹² Bei der Übersetzung sprechen Reiß & Vermeer (1984: 76) von einem „Informationsangebot“, aus dem der Übersetzer/die Übersetzerin jene Punkte wählt, die für das Zielpublikum relevant sind und nimmt, wenn nötig, Kürzungen oder Ergänzungen vor.

Text übernehmen, ausweiten, ignorieren oder umwandeln kann (vgl. Stam & Raengo 2005: 46).

Es muss demnach viel gemacht werden, um einen Roman auf die Bühne zu bringen, da er an und für sich nicht bühnentauglich ist. Um ihn aber für das Theater zu adaptieren, muss der Text zunächst in eine dramatische Form gebracht werden, indem Dialoge entwickelt werden und die Charaktere auf die Bühne treten. Verbformen müssen zum Beispiel durch die direkte Rede ersetzt werden (vgl. Mayerhofer 2009: 40f.). Es dauert auch viel länger einen Satz zu sprechen, als ihn zu lesen, wodurch man den Text radikal vereinfachen und kürzen muss (vgl. Hutcheon 2009: 4). Narrative Elemente, wie Beschreibungen, werden ausgelassen oder durch das Bühnenbild und andere visuelle Ausdrucksformen dargestellt (vgl. Mayerhofer 2009: 40f.). Außerdem muss man die Handlung anders aufarbeiten und präsentieren, wenn sie dargestellt anstatt erzählt wird. Bei der Adaption für die Bühne, bei der es ein Publikum gibt, das unmittelbar reagiert, ändern sich häufig Zeit und Ort der Handlung. Die Geschichte wird in die gegenwärtige Zeit transportiert oder findet innerhalb einer anderen Kultur statt, wodurch ein neues Publikum gewonnen werden kann. Man kann nicht sagen, dass jede Geschichte universell verwendbar ist, aber ein zeitgenössischer Ansatz zieht ein neues Publikum an (vgl. Hutcheon 2009: 4). Es ist wichtig, dass ein Text, der als Theaterstück konzipiert ist, zum einen verständlich aber auch spannend ist, da es nicht möglich ist, schwierige Passagen nochmals zu sehen oder langweilige Teile zu überspringen (vgl. Mayerhofer 2009: 44).

Bei der Adaption von Romanen besteht ein Hauptteil der Arbeit darin, manche Handlungsstränge und auch Charaktere auf das Notwendigste zu reduzieren oder ganz zu streichen (vgl. McFarlane 2007: 24), da man bei einer Theateraufführung nicht alles darstellen kann, weil dies den Rahmen einer Aufführung sprengen würde. Es muss somit gekürzt und gestrichen werden, womit eine exakte Umsetzung des Romans auf der Bühne nicht durchführbar ist (vgl. Mayerhofer 2009: 39). Auch bei Texten, die bereits von Anfang an für das Theater bestimmt waren und eigens dafür geschrieben wurden, kommt es meistens zu Reduzierungen und Anpassungen an die Inszenierung (vgl. Mayerhofer 2009: 40). Teile des Ausgangstextes werden umgeschrieben und adaptiert, was auch damit begründet wird, dass der Text dem Skopos entsprechen muss, das heißt, den Kriterien der Bühne genügen und spielbar und sprechbar sein muss (vgl.

Aaltonen 2000: 41). Bis zu einem gewissen Ausmaß beinhaltet demnach jede Inszenierung für die Bühne Adaptionen, da das Stück an neue Umstände angepasst werden muss (vgl. Zatlin 2005: 30). Bearbeiter/Bearbeiterinnen einer Adaption, wie auch Übersetzer/Übersetzerinnen, fühlen sich mitunter verpflichtet, Änderungen am Text vorzunehmen, um ihn dem Zielpublikum näher zu bringen und verständlich zu machen. Hier stellt sich natürlich immer die Frage, wie viel verändert und adaptiert werden muss, um ein Stück erfolgreich auf der Bühne aufzuführen und wie vertraut das Publikum mit der Kultur des Ausgangstextes ist (vgl. Zatlin 2005: 25). Bei der Klärung dieser Fragen kann die Skopostheorie mit den wichtigen Elementen der Zielorientierung, Adressatenorientierung/Adressatinnenorientierung und Kulturorientierung sehr hilfreich sein.

Mitunter wird auch ein neuer Titel für den Zieltext gewählt, durch den eine bestehende intertextuelle Verbindung gekappt wird, was den Wunsch ausdrückt, ein neues Publikum anzusprechen. So eine Änderung wird oft vorgenommen und sagt nicht aus, dass man untreu gegenüber dem Ausgangstext ist (vgl. Zatlin 2005: 189).

Generell kann man sagen, dass es kein Patentrezept für die Materialauswahl für Adaptionen für die Bühne gibt und mitunter hängt auch sehr viel von der Fähigkeit des Regisseurs/der Regisseurin ab, das Potential des vorliegenden Materials zu erkennen und wie es sich mit den Schauspielern und Schauspielerinnen umsetzen lässt. Der Regisseur/die Regisseurin, sowie auch der Bearbeiter/die Bearbeiterin einer Adaption können selbstverständlich noch immer den einfachen Weg wählen und schwierige Szenen streichen (vgl. Blaxland 1984: 50).

4.1.2 Zusammenarbeit im Theater

Holz-Mänttari spricht bei der Theorie des translatorischen Handelns von den verschiedenen Handlungsrollen, die im translatorischen Handlungsgefüge eingenommen werden. Darunter versteht sie Personen, sogenannte Handlungsträger/Handlungsträgerinnen, die Teil des Übersetzungsprozess sind (vgl. Holz-Mänttari 1993: 303.)¹³. Auch bei der Adaption ist Zusammenarbeit sehr wichtig und vor allem auch nötig, um ein Theaterstück aufzuführen.

¹³ Siehe Kapitel 1.3.4

Autoren/Autorinnen, Regisseure/Regisseurinnen, Schauspieler/Schauspielerinnen, Bühnenbildner/Bühnenbildnerinnen, Kostümbildner/Kostümbildnerinnen, Licht- und Ton-Techniker/Technikerinnen tragen dazu bei, einen Theatertext auf die Bühne zu bringen (vgl. Aaltonen 2000: 32). Sie lesen ein Theaterstück auf ihre eigene Art und Weise und interpretieren den Text. All diese Interpretationen werden dann koordiniert und zu einem großen Ganzen vereint und dem Publikum präsentiert (vgl. Aaltonen 2000: 6).

Zunächst zum Regisseur/zu der Regisseurin. Regisseure/Regisseurinnen einer Inszenierung sind die Manager/Managerinnen, Organisatoren/Organisatorinnen der Künstler und Künstlerinnen, auf die sie sich verlassen müssen, um die Adaption zum Leben zu erwecken (vgl. Hutcheon 2013: 83). Heutzutage ist es in der westlichen Kultur üblich, dass der Regisseur/die Regisseurin ein bereits geschriebenes Stück auswählt und es in einem Theater inszeniert, wo es von einem Publikum gesehen wird, das nur einen geringen Prozentsatz der Bevölkerung ausmacht. Das Theaterstück bringt Einschränkungen mit sich, immer wieder auch in Bezug auf die Besetzung (oft besteht der Cast nur aus fünf Personen, oder nicht mehr als zwei Männern/Frauen, oder ein bekannter Schauspieler/eine bekannte Schauspielerin soll darin mitwirken) und wenn der Regisseur/die Regisseurin Szenen streichen, umschreiben oder die Reihenfolge ändern möchte oder sogar neue Szenen oder Elemente zum Stück dazu fügen möchte, schränkt ihn/sie oft ein Verantwortungsgefühl gegenüber dem Autor/der Autorin des Stücks ein. Natürlich gibt es auch Regisseure/Regisseurinnen, die sich mehr dem Kern des Stücks als dem Text an sich verschreiben und die auf ihre eigene Art und Weise das Stück inszenieren. Dennoch stellt ein bereits fertig gestelltes Theaterstück ein mächtiges Gebilde dar und die meisten Regisseure/Regisseurinnen sind engagiert, den Text und seine Bedeutung deutlich zu machen und ihn nicht umzuschreiben (vgl. Blaxland 1984: 42).

Was ist die Rolle des Autors/der Autorin in der heutigen Theaterszene? Wenn man einen Roman liest, hält man das Buch in den Händen und hat den Namen des Autors/der Autorin immer wieder vor Augen, man kann ihn mit den Fingerspitzen berühren und was man liest, sind seine/ihre Worte. Aber wenn ein Theaterstück auf einem Roman basiert, dann gerät der Name des Autors/der Autorin in den Hintergrund, selbst wenn es sich um so bekannte Namen wie Jane Austen, William Shakespeare und

J.R.R. Tolkien handelt (vgl. Brooker 2007: 107). Oft findet man den Namen des Autors/der Autorin des Originals nur im Programmheft des Theaterstücks und lediglich wenn es sich um ein sehr bekanntes Werk handelt, wird der Name prominenter angezeigt (vgl. Cattrysse 1992: 58). Im Laufe des letzten Jahrhunderts wurden Autoren/Autorinnen immer mehr von den Proben, dem Prozess, in dem sein/ihr Werk auf die Bühne gebracht wird, ausgeschlossen. Oft wird der Autor/die Autorin zu keiner Probe oder nur zu einigen wenigen Proben eingeladen, manchmal wird er/sie gebeten einzelne Passagen des Stücks umzuschreiben, aber in vielen Fällen wird angenommen, dass seine/ihre aktive kreative Aufgabe mit der Fertigstellung des Theaterstücks und der Übergabe an den Regisseur/die Regisseurin getan ist. Normalerweise hat der Autor/die Autorin wenig Kontrolle über die Inszenierung, da angenommen wird, dass er/sie nur in einem stillen Zimmer sitzt und schreibt und in der Tat haben Autoren/Autorinnen, da sie nicht an den Proben teilnehmen (dürfen) wenig praktisches Theaterwissen, was ihnen aber sehr für ihre Arbeit helfen würde. Sie müssen sich vorstellen, wie ihre Worte auf der Bühne klingen, anstatt sie durch die Darsteller/Darstellerinnen zum Leben erweckt zu sehen (vgl. Blaxland 1984: 42).

Blaxland spricht von dem immensen Vorteil, den es bringt, die Rolle des Regisseurs/der Regisseurin und des Autors/der Autorin in einer Person zu vereinen, da der Regisseur/die Regisseurin nicht mehr in Nöten ist, die Intentionen des Autors/der Autorin zu verstehen und dem Publikum verständlich darzubringen. Des Weiteren hat man durch diese Doppelrolle mehr Kontrolle über das Endprodukt auf der Bühne, da man selbst entscheidet, welches Material verwendet wird und wie es inszeniert wird. Das bedeutet natürlich auch gleichzeitig eine Doppelbelastung, da es somit auch keinen Zweifel gibt, wer für etwaige künstlerische Fehler zur Verantwortung zu ziehen ist. Auch für die Schauspieler/Schauspielerinnen stellt diese Doppelrolle eine ungewohnte Situation dar, wenngleich der Probenprozess aufregender wird, da es bessere Möglichkeiten gibt, sich am Schreibprozess zu beteiligen, als bei einem bereits abgeschlossenen Werk. Sie können ihre Meinung dazu kundtun was funktioniert und Wege finden, das Material zu dramatisieren (vgl. Blaxland 1984: 52).

Eine wichtige Frage für Autoren/Autorinnen und Regisseure/Regisseurinnen stellt sich bei der Auswahl des Materials. Was wird in der Aufführung zu sehen sein und was kann effektiv für das Präsentationsmedium Theater verwendet werden, damit

es ein Erfolg auf der Bühne wird? Dies stellt oft keine leichte Entscheidung dar und deshalb hilft die kombinierte Rolle von Autor/Autorin und Regisseur/Regisseurin sehr. Wenn sich zum Beispiel ein Gedicht während der Proben als schwer verständlich entpuppt oder eine anfänglich attraktive Kurzgeschichte zu wortreich und statisch ist, dann kann der Autor/die Autorin, der/die gleichzeitig Regisseur/Regisseurin ist, dies sofort umschreiben (vgl. Blaxland 1984: 49f.).

Regisseuren/Regisseurinnen werden oft Beschränkungen auferlegt, wenn sie ein bereits geschriebenes Stück auswählen und auf die Bühne bringen wollen. Für die Autoren/Autorinnen ist es frustrierend, wenn sie ein Skript überreichen, das von anderen Personen inszeniert werden soll. Wenn man diese beiden Rollen verbindet, also wenn der Autor/die Autorin Regie führt, dann tritt an die Stelle dieser Beschränkungen und Frustrationen, eine aufregende Herausforderung, die allerdings auch mit der doppelten Verantwortung verbunden ist (vgl. Blaxland 1984: 41).

Adaptionen, die dafür gedacht sind, auf der Bühne aufgeführt zu werden, sind genauso komplex wie der Entstehungsprozess und es liegt in der Verantwortung der Regisseure/Regisseurinnen, durch ihren Geschmack, ihre Vorlieben, durch stilistische Besonderheiten, der Adaption einen letzten Schliff zu verleihen, wodurch sie aber auch zu Autoren/Autorinnen werden (vgl. Hutcheon 2013: 83f.). Theateraufführungen, so wie andere künstlerische Darbietungen, sind sehr von der Zusammenarbeit verschiedener Personen abhängig, die in Folge dessen auch als Autoren/Autorinnen gelten könnten. Allerdings haben diese Bearbeiter/Bearbeiterinnen unterschiedliche Zugänge und Betrachtungsweisen. Dadurch wird das Manuskript im Laufe der Zeit durch die Interaktion der Künstler/Künstlerinnen mit dem Regisseur/der Regisseurin und mit den ursprünglichen Autoren/Autorinnen verändert und das Endprodukt ähnelt vielleicht nur mehr im Entferntesten dem Ausgangstext und der schriftlich festgehaltenen Adaption (vgl. Hutcheon 2013: 83).

Die Frage, ob Schauspieler/Schauspielerinnen auch als Bearbeiter/Bearbeiterinnen einer Adaption angesehen werden können, ist schwierig. Bei Bühnenaufführungen sind sie es, die Charaktere verkörpern und somit eine Existenz für die Adaption schaffen (vgl. Hutcheon 2013: 81). Michael Cunningham (2003) meint dazu, dass er durch Gesten, Stimme, Tonalität und Mimik der Schauspieler/Schauspielerinnen eine Interpretation der Charaktere erlebte, die er als Autor nicht

vorhergesehen hatte (vgl. Cunningham 2003). Auch wenn sie sich an den vorgegeben Text halten, kommt es meistens vor, dass Schauspieler/Schauspielerinnen auf den Ausgangstext zurückgreifen, um Hintergrundinformationen und weitere Inspirationen für die Rollengestaltung zu bekommen, vor allem bei Charakteren, die in der Literatur bekannt sind (vgl. Hutcheon 2013: 81). Oft hat ein Autor/eine Autorin andere Vorstellungen von den Charakteren, aber Schauspieler/Schauspielerinnen schaffen es oft, wie die Reinkarnation von gut bekannten Menschen zu wirken. Wirklich gute Schauspieler/Schauspielerinnen können Details durch ihre Darstellung aufdecken, die man auf dem Papier nicht übermitteln kann (vgl. Cunningham 2003).

Man könnte also sagen, dass bei der Adaption Schauspieler/Schauspielerinnen sehr wohl als Autoren/Autorinnen angesehen werden, aber beim Übersetzen sind sie dies nicht. Hier spricht Holz-Mänttari vom Zieltextapplikator/von der Zieltextapplikatorin. „Der Zieltext-Applikator arbeitet mit dem Text, trägt ihn z.B. vor, benutzt ihn als Schulungsmaterial oder setzt ihn als Verkaufsmittel ein.“ (Holz-Mänttari 1984: 111).

Kostümbildner/Kostümbildnerinnen sowie Bühnenbildner/Bühnenbildnerinnen tragen genauso zu einer Adaption bei und meistens ziehen sie den Ausgangstext für ihre Arbeit zu Rate, da sie darin die meiste Inspiration finden (vgl. Hutcheon 2013: 81).

Der Name des musikalischen Leiters/der musikalischen Leiterin kommt nicht in den Sinn, wenn man an den ursprünglichen Autor/die ursprüngliche Autorin einer Adaption denkt, obwohl er/sie Musik kreiert, durch die Emotionen verstärkt, Reaktionen beim Publikum erzeugt und Interpretation von verschiedenen Charakteren in eine bestimmte Richtung gelenkt werden. Obwohl die Musik ein entscheidendes Element einer Aufführung ist und zum Erfolg oder Scheitern einer Adaption beiträgt, ist es aber der Fall, dass Komponisten/Komponistinnen bei ihrer Arbeit das fertige Skript, also die Adaption, verwenden, da sie Musik schreiben müssen, die perfekt auf die Aktionen und das Timing einer Inszenierung abgestimmt sind (vgl. Hutcheon 2013: 81).

4.2 Herausforderungen und Probleme

In der Praxis scheint es ein einfacher Prozess zu sein, ein Theaterstück vom Papier auf die Bühne zu bringen, vorausgesetzt, dass die notwendigen Fähigkeiten und Ressourcen

vorhanden sind. Allerdings gibt es versteckte Schwierigkeiten bei der Adaption, eines in der Regel leise gelesenen Werks, in ein laut gesprochenes Theaterstück, die auch Auswirkungen auf Leser/Leserinnen, Schauspieler/Schauspielerinnen, Regisseure/Regisseurinnen und das Publikum haben (vgl. Ritchie 1984: 65).

Ein Buch für ein anderes Medium zu adaptieren, stellt eine herausfordernde Tätigkeit dar, da nicht nur die verbalen Elemente übersetzt werden müssen, sondern auch weitere Formen der Kommunikation. Ebenso spielen Bühne, Licht, Kostüme und Ton eine entscheidende Rolle bei einem Theaterstück (vgl. Gostand 1980: 5). Was gesehen wird, hängt zu einem großen Teil vom jeweiligen Kontext ab, in dem das Objekt, sei es ein Theaterstück oder ein Gemälde, gesehen wird. Dasselbe gilt auch für Sprache, da die Bedeutung eines Satzes nicht durch linguistische Merkmale erkannt werden kann. Auch wenn diese sprachlichen Einheiten wichtig sind, sagen sie nichts darüber aus, was der Sprecher/die Sprecherin eigentlich meint. Die Aussage hängt von dem Kontext ab, in dem gesprochen wird. Deshalb spricht man von der Unbestimmtheit von Kunstwerken und Theaterstücken im Besonderen. Nicht alle sind undefinierbar, weil einige Dinge klar definiert sind, vor allem durch ihre linguistische Struktur. Wenn Hamlet zum Beispiel sagt „Sein oder nicht sein“ dann ist es klar, dass er nicht darüber spricht, Himbeermarmelade zu machen. Aber der Kontext, in dem er es sagt und der Umstand, dass er es zu sich selbst sagt und nicht zu jemand anderem, trägt zur Bedeutung dieses Satzes bei, der andernfalls durch die reine Untersuchung der sprachlichen Struktur nicht erkannt werden würde (vgl. Miller 1986: 155). Neben der Wichtigkeit des Kontextes muss man aber bedenken, dass jede Sprache eigene stilistische Besonderheiten aufweist und dass sich Theaterkonventionen von Land zu Land unterscheiden. Gute Bearbeiter/Bearbeiterinnen einer Adaption ziehen, wie gute Übersetzer/Übersetzerinnen, all diese Unterschiede in Betracht (vgl. Zatlin 2005: 3).

Bearbeiter/Bearbeiterinnen einer Adaption eines Romans in ein Theaterstück stehen bei ihrer Arbeit vor verschiedenen Herausforderungen. Die offensichtlichste Herausforderung stellt die Sprechbarkeit dar. Es muss immer bedacht werden, dass der Text auf der Bühne den Schauspielern/ Schauspielern leicht von den Lippen gehen sollte (vgl. Wellwarth 1981: 140ff.). Deshalb sollten nicht nur Worte und ihre Bedeutung übersetzt werden, sondern Autoren/Autorinnen von Theaterstücken müssen darauf achten, einen sprechbaren und spielbaren Text zu produzieren. Bereits während

des Adaptionprozesses sollten sie mental Regie führen, schauspielern und das Stück durch die Augen des Publikums sehen (vgl. Zuber 1980: 93), da „Der Theaterdialog [...] ein gesprochener Text [ist], der für den Vortrag und für das Anhören bestimmt ist. Auf der elementarsten, klanglichen Ebene ergibt sich hieraus, daß schwer auszusprechende und leicht zu überhörende Lautverbindungen ungeeignet sind“ (Levý 1969: 128). Deshalb ist es ratsam, den fertigen Text immer laut zu lesen oder von einem Schauspieler/einer Schauspielerin sprechen zu lassen. Die zweite Herausforderung stellt der Stil dar, womit gemeint ist, dass die Sprache leicht und familiär klingen sollte, da kein Publikum aufmerksam zuhört, wenn der Text gekünstelt und gespreizt wirkt (vgl. Wellwarth 1981: 140ff.). Allerdings soll hier betont werden, dass mitunter gewünscht wird, dass ein Text eine besondere Sprachform aufweist und gekünstelt oder kompliziert klingt, da auch das eine besondere Kunstform darstellt.

Generell kann man sagen, dass sich die Sprache, die auf der Bühne gesprochen wird, von der Alltagssprache unterscheidet. Aber ebenso wie der eiserne Vorhang und die Bühne dahinter, die den Schauplatz der Inszenierung darstellt, „Theater“ bedeuten, so sind auch die Bühnensprache und die Bühnenaussprache eine Konvention des Theaters (vgl. Levý 1969: 133).

Auch für ausgebildete Schauspieler/Schauspielerinnen beinhaltet der Wechsel vom geschriebenen Wort auf dem Papier zum gesprochenen Wort auf der Bühne Schwierigkeiten, die aber oft nicht bewusst wahrgenommen werden. Man liest normalerweise schneller, als man spricht, man scannt die Seite und weiß worum es geht, aber man hat nicht die Zeit die gesamte vokale Bedeutung jedes Wortes zu erfassen. Es ist ein hervorstechendes Merkmal der dramatischen Sprache, dass tonale Veränderungen öfter vorkommen und deutlicher sind als in der geschriebenen Sprache. Beim leisen Lesen wird dies aber aufgrund der Geschwindigkeit nicht wahrgenommen, weshalb Schauspieler/Schauspielerinnen während des Probenprozesses erstaunt sind, wenn ihnen die wahre Bedeutung eines Satzes bewusst wird. Der Grund dafür könnte eine Veränderung der Wahrnehmung sein, da es einen Unterschied gibt, die Bedeutung von Worten zu lesen oder zu hören. Für die Bearbeiter/Bearbeiterinnen einer Adaption bedeutet dies, das Skript nicht nur leise zu lesen und bühnentauglich aufzubereiten, sondern abstrakte Bedeutungen in konkrete Aussagen und Handlungen umzuwandeln (vgl. Ritchie 1984: 69). Außerdem sollten sie sich folgende Fragen stellen: Sind die

geschriebenen Zeilen eines Dialogs nicht nur sprechbar, sondern spiegeln sie auch einen bestimmten Rhythmus wider, vielleicht sogar jenen des Originals und passen die Gesten und Bewegungen der Schauspieler/Schauspielerinnen dazu? Sprechen alle Charaktere in der Schriftsprache oder gibt es Dialekte und umgangssprachliche Ausdrücke, die es zu berücksichtigen gilt? Auch wenn kein Dialekt eingesetzt wird, gibt es dennoch unterschiedliche Sprachebenen, gehören Charaktere unterschiedlichen Altersgruppen oder sozialen Gruppen an? Gibt es kulturelle oder historische Referenzen, die für das Zielpublikum unverständlich sind und wie kann man diese Kluft überwinden? Gibt es Bewegungsvorgänge, während eine bestimmte Musik gespielt wird, singen die Charaktere oder sagen sie ein Gedicht auf? Was ist der generelle Ton des Stücks und wie wird er aufrechterhalten? (vgl. Zatlin 2005: 74).

Wenn ein Theaterstück auf die Bühne gebracht wird, muss auch bereits bei der Bearbeitung des Stücks die finale Inszenierung auf der Bühne, die Authentizität des Stücks und dessen Erfolg beim Publikum in Betracht gezogen werden. Der Nachteil bei solchen Bearbeitungen ist aber, dass keine Aufführung der anderen gleicht, da es immer Änderungen aufgrund von Publikumsreaktionen, des Aufführungsortes, der schauspielerischen Leistung der Darsteller/Darstellerinnen usw. gibt. Jede Aufführung, auch wenn sie auf einem Text basiert, der unabänderlich und gleichbleibend ist, ist anders geartet und einzigartig (vgl. Zuber-Skerrit 1984: 9). Das Theaterstück wird demnach erst einer richtigen Prüfung unterzogen, wenn es einen regen Austausch der Darsteller und Darstellerinnen auf der Bühne gibt und ein Publikum die Aufführung live erlebt (vgl. Blaxland 1984: 43). Aufführungen jeglicher Art stellen, nicht nur durch die Anwesenheit eines zahlenden Publikums, das jederzeit mit Unverständnis und Ärger reagieren könnte, eine große Herausforderung bei Adaptionen dar, vor allem, wenn es eine Änderung der Kultur gibt. Über Kulturen hinweg zu adaptieren bedeutet nicht einfach, Wörter zu übersetzen, sondern kulturelle und soziale Bedeutungen in eine neue Umgebung zu transportieren und verständlich zu machen (vgl. Hutcheon 2013: 149). Leser/Leserinnen haben andere Erwartungen als Zuseher/Zuseherinnen eines Theaterstücks oder Films oder Menschen, die interaktiv an neuen Medien teilnehmen. Eine Geschichte vorzuführen, zu zeigen, ist etwas anderes als sie zu erzählen oder mit ihr zu interagieren. Aber auch innerhalb all dieser verschiedenen Modi, vor allem beim Modus des Zeigens, muss man wichtige Unterscheidungen treffen. Das Publikum im

Theater hat andere Erwartungen und Bedürfnisse als das Publikum im Kino oder vor dem Fernseher. Außerdem interpretiert das unterschiedliche Publikum Adaptionen verschieden, da es zum Beispiel über einen ungleichen Wissensstand verfügt (vgl. Hutcheon 2013: 124f.). Ein weiterer Aspekt kann zu speziellen Erwartungen an eine Adaption führen. Wenn das Publikum weiß, dass ein bestimmter Regisseur/eine bestimmte Regisseurin, ein bestimmter Schauspieler/eine bestimmte Schauspielerin an einem Film teilnimmt oder in einem Theaterstück spielt, beeinflusst dieses intertextuelle Wissen die Interpretation der Adaption, die gesehen wird (vgl. Hutcheon 2013: 126). All diese Komplikationen und möglichen Reaktionen bedeuten, dass Autoren/Autorinnen einer Adaption die Erwartungen, sowohl des wissenden als auch des unwissenden Publikums, erfüllen müssen (vgl. Hutcheon 2013: 128).

Eine Theaterinszenierung ist also immer eng mit dem Publikum an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit verbunden, wodurch man bei der Adaption in ein Theaterstück diese Faktoren nicht außer Acht lassen darf und das Stück an die ästhetischen Bedürfnisse des Theaters anpassen muss (vgl. Aaltonen 2000: 8), so wie man, wie bereits gezeigt wurde, bei einer Übersetzung den Skopos nicht außer Acht lässt. Der Ausgangstext muss den Erfordernissen und den Erwartungen der Bühne entsprechen. Daher kann es bei der Adaption vorkommen, dass im Zieltext eine Handlung oder eine Beziehung zwischen den Charakteren nicht durch Worte, sondern Taten ausgedrückt wird und mithilfe von Musik, Bewegung, Licht und anderen Hilfsmitteln unterstützt wird (vgl. Eaton 2013: 180). Medien sind immer an ihre bestimmten ästhetischen und kulturellen Konventionen, sowie an den Produktionskontext gebunden (vgl. Schober 2013: 91). Merkmale, die spezifisch für ein bestimmtes Medium sind, wirken sich auf die Darstellung des Inhalts aus und sollten vom Bearbeiter/der Bearbeiterin auch beachtet werden (vgl. Nord 2009: 65).

4.3 Der Status von Romanadaptionen für das Theater

Wurde das Verhältnis von Theater und Literatur gegen Ende des 20. Jahrhunderts noch als eine Konfliktgeschichte gelesen, in der das doppelte Bild des Verlustes, d.h. die Entdramatisierung von Theatertexten als auch der Bedeutungsschwund von Sprache im Theater in Form visueller Dramaturgien „dramatisch“ präsent war, so zeichnet sich eine schrittweise produktive Entschärfung des Konfliktes ab, die zu einer Aufhebung der

Dichotomien von Text und Theater führt, den Werkbegriff transformiert und ehemalige ästhetische Grenzziehungen zwischen den künstlerischen Gattungen und Formaten durchlässiger erscheinen lässt (Tigges 2008: 11).

4.3.1 Funktion und Kontext

Die Aufführung ist das Endresultat eines Theaterstückes und somit auch der Adaption für das Theater. Die Adressaten/Adressatinnen, die hier für die Bestimmung der Zieltextfunktion eine Rolle spielen, sind zum einen das Produktionsteam einer Inszenierung und zum anderen das Publikum, das die Aufführung sieht. Das Publikum bemerkt allerdings nicht viel von der Adaption an sich, sondern sieht die szenische Realisierung des Werkes. Es muss die Interpretation, die durch den Regisseur/die Regisseurin, die Schauspieler/Schauspielerinnen, sowie durch alle anderen Beteiligten vorgenommen wird, verstehen (vgl. Kaindl 1994: 119). Dadurch ist es aber schwer, alle Erwartungen zu erfüllen. Im Normalfall werden die Erwartungen des Zielpublikums in Bezug auf die Funktion eines Textes auch durch das Präsentationsmedium bestimmt (vgl. Nord 2009: 64).

Eine Adaption kann immer verschiedene Variationen einer Geschichte beinhalten, sei es, dass die formale Struktur verändert wird oder kleine Abwandlungen vorgenommen werden. Darüber hinaus kommt es auch während des Adaptionsprozesses an sich zu Änderungen, da der Stil des Autors/der Autorin einer Adaption, ein bestimmtes Publikum und der Kontext Auswirkungen haben (vgl. Hutcheon 2013: 142). Zeitgenössische Ereignisse und dominante Bilder prägen die Wahrnehmung und Interpretation des Publikums, aber auch des Autors/der Autorin einer Adaption. Wirtschaftliche und rechtliche Faktoren, sowie neue Technologien spielen ebenso eine Rolle und man könnte so weit gehen zu sagen, dass ein Dialog zwischen der Gesellschaft des zu adaptierenden Ausgangstextes und jener der fertigen Adaption entsteht (vgl. Hutcheon 2013: 149).

Der Kontext spielt, wie bei der Übersetzung, auch bei der Adaption eine wichtige Rolle. So wie ein Gemälde, das von einer Kirche in eine Kunstgalerie umgesiedelt wurde, anders wahrgenommen wird, so ändert sich auch der Charakter eines Shakespeare-Stücks oder einer Mozart-Oper durch das Aufführungsformat. Ein Theaterstück, das auf der unmöblierten Bühne des Globe Theaters in London zum ersten Mal aufgeführt wird und schließlich im malerischen Victoria Theater auf die

Bühne gebracht wird, erlebt physische Veränderungen, die genauso tiefgreifend sind, wie Veränderungen, die durch Neuinterpretation der gesprochenen Zeilen hervorgerufen werden (vgl. Miller 1986: 60). Wenn man nun über den Kontext spricht, werden darunter aber auch die Elemente der Präsentationswahl, Werbung, Presse und Kritiken verstanden. Ebenso spielt bei der Wahrnehmung der Adaption das Ansehen des Regisseur/der Regisseurin und der Schauspieler/Schauspielerinnen eine Rolle (vgl. Hutcheon 2013: 143).

Das bedeutet also, dass das Wahrnehmen von Geschichten, Theaterstücken, aber auch Übersetzungen natürlich nicht in einem Vakuum stattfindet, sondern immer zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort, in einer bestimmten Gesellschaft und Kultur.¹⁴ Die Erstellung eines Werkes und die Aufnahme durch ein Publikum sind öffentlich und von materiellen und wirtschaftlichen Faktoren umgeben, ebenso wie durch kulturelle, persönliche und ästhetische Bedingungen begleitet. Das erklärt, warum oft große Veränderungen im Kontext einer Geschichte, wie zum Beispiel beim Handlungsort oder der Zeit, vorgenommen werden, da die Ereignisse auch ideologisch analysiert und interpretiert werden (vgl. Hutcheon 2013: 28). Mike Poulton meint im Interview mit Hemming, dass es wichtiger ist, ein brauchbares Stück zu schreiben als nur den Roman zu kopieren. Dies kann man gar nicht machen, da man für einen Roman Zeit braucht, um die Bilder, die durch das Lesen ausgelöst werden, zu genießen. In einem Theaterstück kann man sich keine Pause leisten, da die Leute voll Spannung im Publikum sitzen und nicht gelangweilt werden sollen (vgl. Hemming 2013). Eine Adaption, die laut Ansicht des Publikums gut war und „funktioniert“ hat, konnte zumindest für die Zeit der Aufführung das Original aus dem Gedächtnis streichen und es kann so weit gehen, dass beim nachherigen Lesen die Adaption einen großen Einfluss auf die Wahrnehmung des Romans hat (vgl. McFarlane 2007: 27). Sobald man über das Buch spricht, erinnert man sich an Bilder der Adaption und manchmal weiß man nicht mehr, ob man etwas gelesen oder gesehen hat (vgl. Király 2013: 182).

4.3.2 Wahrnehmung

Wenn der zu adaptierende Text ein Roman ist, vor allem einer, der innerhalb der Populärliteratur bereits ein gewisses Ansehen erreicht hat, ist es wahrscheinlich, dass

¹⁴ Siehe Kapitel 1.1

die Leser/Leserinnen neugierig genug sind, diesen auf der Bühne zum Leben erweckten Roman, zu sehen (vgl. Reynolds 1993: 6). Auf der einen Seite wird ein Publikum, das das Sehen einer Adaption auf der Bühne oder auf dem Bildschirm nicht zufriedenstellend findet, mit großer Wahrscheinlichkeit nicht das Original lesen. Auf der anderen Seite regen ansprechende und gut gemachte Adaptionen für Bühne und Bildschirm sehr wohl das Interesse der Menschen an, auch den Ausgangstext für sich selbst zu entdecken (vgl. Reynolds 1993: 10).

Nichtsdestoweniger kann es für Autoren/Autorinnen von Adaptionen einfacher sein für ein Publikum zu schreiben, das unvorbelastet und ohne mögliche Nostalgie für den Ausgangstext ist. Ohne Vorwissen kann man zum Beispiel ein Theaterstück viel einfacher als neues Stück wahrnehmen und nicht als Adaption, was gleichzeitig für die Regisseure/Regisseurinnen einen größeren Freiraum und mehr Kontrolle bedeutet (vgl. Hutcheon 2013: 121).

Wird eine Geschichte erzählt, wie zum Beispiel bei der Erzählliteratur, beschäftigt man sich mit der Geschichte im Reich der eigenen Phantasie, welches durch ausgewählte und bestimmte Worte des Textes beeinflusst wird, unabhängig von visuellen oder akustischen Reizen (vgl. Hutcheon 2013: 23). Die Worte eines Romans haben eine scheinbar symbolische Bedeutung und die Leser und Leserinnen müssen ihm erst Bedeutung geben. Der Autor/die Autorin zeichnet einen Charakter und das Publikum stellt sich die Merkmale dieser Person in seiner eigenen Vorstellung vor (vgl. Stam & Raengo 2005: 14). Außerdem kann man jederzeit zu lesen aufhören, einzelne Passagen wiederholen oder überspringen, man hält das Buch in den Händen und fühlt und sieht, wie viel man noch zu lesen hat, bevor die Geschichte zu einem Ende kommt. Wird eine Geschichte gezeigt, wie bei einer Theateradaptionen, ist man in einer unablässig, nach vorne steuernden Geschichte gefangen. Man befindet sich nicht länger im Reich der Phantasie, sondern im Reich der direkten Wahrnehmung, das eine Mischung aus Detailreichtum und weitem Fokus darstellt. Durch Aufführungen von Geschichten erkennt man, dass Sprache nicht die einzige Möglichkeit ist, Sinnzusammenhänge auszudrücken oder eine Verbindung zwischen Inhalten herzustellen. Visuelle und gestische Vorführungen sind reich an komplexen Assoziationen, Musik bietet akustische Untermalung für die Emotionen der Charaktere und provoziert eine Regung beim Publikum, Geräusche generell können visuelle und

verbale Aspekte verstärken oder ihnen auch widersprechen. Überdies kann eine Dramatisierung keine langen und komplizierten Beschreibungen wiedergeben, wie es zum Beispiel bei Romanen möglich ist. Eine Geschichte mit Worten zu erzählen oder zu lesen ist niemals dasselbe, wie eine Geschichte visuell und akustisch auf der Bühne wahrzunehmen (vgl. Hutcheon 2013: 23). Erzählen verlangt dem Publikum gedankliche Arbeit ab, Zeigen macht wahrnehmende Fähigkeiten notwendig. Beim ersten erfundet und sieht man eine Welt aufgrund von schwarzen Zeichen auf einer weißen Seite während man liest, beim zweiten wird der Vorstellungskraft zuvorgekommen, da man als erstes wahrnimmt und den Bildern, Geräuschen und Worten auf Bühne erst dann Bedeutung beimisst. Das Publikum muss ständig Dekodierungsprozesse durchführen. Während des Lesens sammelt man nach und nach durch Beschreibungen der Charaktere, der Erzählung und des Kontextes Informationen, wohingegen man bei einem Theaterstück verschiedene Objekte, Beziehungen und Zeichen gleichzeitig aufnehmen muss (vgl. Hutcheon 2013: 130). Dazu kommt, dass man während Aufführungen von Theaterstücken normalerweise in einem Kollektiv im dunklen Zuschauerraum sitzt und auf das reagiert, was alle zur selben Zeit sehen und hören (vgl. Hutcheon 2013: 131). Wenn man im Dunkeln des stillen Zuschauerraums sitzt und Menschen auf der Bühne sieht, die sprechen, singen und sich bewegen, dann befindet man sich auf einer anderen Stufe der Zugehörigkeit, als wenn man zum Beispiel vor einem Bildschirm oder einer Kinoleinwand sitzt und durch Technologien eine „Realität“ vorgespielt bekommt (vgl. Hutcheon 2013: 27). Das Theaterpublikum ist vom Geschehen distanziert und die Menschen im Zuschauerraum wissen genau, dass das, was auf der Bühne passiert, egal wie realistisch es auch sein mag, sich nicht weiter als bis zur Vorderbühne erstreckt (vgl. Miller 1986: 206). Es ist eine fixierte physische Distanz, auch wenn Schauspieler/Schauspielerinnen Intimität durch ihre bloße Anwesenheit erzeugen können. Dadurch kann das Publikum etwas sehr stark erleben, aber dabei gleichzeitig eine gewisse Ungezwungenheit und Freiheit bewahren. Diese doppelte Illusion ist die Grundlage von Theatererfahrungen (vgl. Brook 1987: 190). Das Theaterpublikum ist eine aktive Dimension, wenn es darum geht, einem Stück Bedeutung zu geben, da es nicht nur Interpretationsarbeit leistet, sondern physisch und emotional eine Antwort auf das unmittelbare Geschehen gibt. Durch die Architektur eines Theaters ist das Publikum normalerweise von den Handlungen auf der Bühne

distanziert, aber durch die Anwesenheit der Schauspieler und Schauspielerinnen und ihr Handeln wird diese Distanz wieder verringert und erlaubt eine intensivere Identifikation. In Opern und Musicals wird das Publikum durch die unrealistische Konvention des Singens distanziert, aber die Musik zieht dies in Betracht, ermöglicht eine Identifikation und somit eine starke, gefühlsbedingte Reaktion. Der Bearbeiter/die Bearbeiterin eines Werkes, bei dem der Präsentationsmodus gewechselt wird, muss diese verschiedenen Wege, das Publikum miteinzubeziehen, in Betracht ziehen (vgl. Hutcheon 2013: 134).

4.4 Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurde ein Fokus auf die Adaption eines Romans in ein Theaterstück gelegt und zunächst wurde der Adaptionprozess vorgestellt. Der zu adaptierende Text wird bei diesem Prozess als erstes interpretiert und anschließend für ein neues Medium paraphrasiert, bevor der Regisseur/die Regisseurin während der Probenphase die Aufgabe übernimmt, zusammen mit den Schauspielern/Schauspielerinnen und allen anderen Beteiligten dem Text Leben einzuhauchen (vgl. Hutcheon 2013: 85).

Nonverbale Faktoren, wie Intonation, Mimik, Gestik, Kostüme, Bühnenbild, Musik und Geräusche spielen bei der Adaption in ein Theaterstück eine große Rolle und es ist wichtig, die Adaption an den zielsprachlichen Kontext anzupassen und somit die Illusion, die für das Theater so wichtig ist, zu erhalten und die fremde Kultur des Ausgangstextes für das Publikum greifbar und verständlich zu machen (vgl. Griesel 2000: 28).

Bei der Romanadaption besteht eine große Herausforderung darin, die Wünsche des Publikums zu erfüllen. Oft wird aber die geliebte Geschichte abgeändert, um sie bühnentauglich aufzubereiten. Dabei werden mitunter Erwartungen zerstört und man hört oft, dass die Adaption „schlecht“ war. Man sollte aber nicht vergessen, dass ein literarischer Text nicht physisch zerstört wird, wenn er adaptiert wird (vgl. Reynolds 1993: 9). Eine Adaption für die Bühne kann durch Neuinterpretation des Werkes die ursprüngliche Funktion des Romans durch eine andere ersetzen und trotzdem bleibt die Integrität des Ausgangstextes bewahrt (vgl. Stroud 2009: 59). Außerdem ist es sicherlich auch der Fall, dass mehr und mehr Menschen Adaptionen auf der Bühne und

dem Bildschirm sehen, die den Ausgangstext gar nicht kennen (vgl. Reynolds 1993: 9f.). Es stimmt aber auch, dass ein großartiger Roman nicht unbedingt zu einem großartigen Theaterstück werden muss. Ein Buch liefert ein privates Lesevergnügen, bei dem man Charaktere durch die eigenen Gedanken zum Leben erweckt und bei dem man so viel oder wenig lesen kann, wie man mag. Die Freuden des Theaters liegen in der gemeinsamen, dynamischen und vorübergehenden Erfahrung (vgl. Hemming 2013).

5. Vergleich von Roman und Theaterstück

All the world's a stage,
And all the men and women merely players:
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts.
(Shakespeare 2008: 150f.)

Wie bereits öfters erwähnt, werden in der heutigen Zeit zahlreiche Romane für die Bühne adaptiert. In den bisherigen Kapiteln wurde gezeigt, worauf bei einer Adaption geachtet wird und in diesem Kapitel soll nun anhand eines Beispiels aus der Praxis dieser Prozess beleuchtet werden.

Eines soll aber vorweg noch gesagt werden. Miller (1986) sieht den gravierendsten Unterschied zwischen einem Theaterstück und einem Roman darin, dass im letzteren Handlungen oft im eigentlichen Prozess der Präsentation erklärt werden, wohingegen in einem Theaterstück Interpretationen aufgeführt werden, in der Hoffnung, dass die Zuschauer/Zuschauerinnen im Nachhinein eine Schlussfolgerung ziehen können. Deshalb ist vielleicht auch der Probenprozess so interessant für nicht eingeweihte Zuseher/Zuseherinnen. In den Diskussionen während der Proben lernt man das Theaterstück auf eine ganz eigene Art und Weise kennen und erfährt mitunter auch, was man im Skript hätte einfügen können, wenn sich der Autor/die Autorin dazu entschieden hätte, einen Roman anstelle eines Theaterstücks zu schreiben (vgl. Miller 1986: 238).

In diesem Kapitel wird der Roman „Die Schüsse von Sarajevo“ mit dem im Jahr 2014 im Theater in der Josefstadt aufgeführten gleichnamigen Stück anhand der bisher beschriebenen Kriterien verglichen. Außerdem wurden im September 2014 mit zwei Autoren, die Romane in Theaterstücke umgewandelt haben, Interviews geführt. Es handelt sich hierbei um einen der Autoren des Stücks „Die Schüsse von Sarajevo“ und um den Autor von „Kissing Mister Christo“.

5.1 Die Schüsse von Sarajevo

Anlässlich des hundertsten Jahrestages der Ermordung des Thronfolgers Erzherzog Franz Ferdinand und dessen Gemahlin Herzogin Sophie von Hohenberg und des darauffolgenden Ausbruchs des ersten Weltkrieges, gab das Theater in der Josefstadt das Werk „Die Schüsse von Sarajevo“ in Anlehnung an den Roman „Die Schüsse von Sarajevo“ von Milo Dor in Auftrag. Milan Dor, der Sohn des Autors, und Stephan Lack bearbeiteten das Stück, das am 3. April 2014 im Theater in der Josefstadt seine Uraufführung feierte.

5.1.1 Das Theater in der Josefstadt

„Die Josefstadt“, wie das Theater im achten Wiener Gemeindebezirk oft umgangssprachlich bezeichnet wird, ist eines der ältesten Theater Europas und hat, nicht zuletzt aufgrund seiner Architektur, die eine einzigartige Nähe zwischen den Schauspielern/Schauspielerinnen und dem Publikum ermöglicht, ein ganz besonderes Flair (vgl. Huemer-Strobele & Schuster 2011: 4).

1788 wird in der heutigen Josefstädter Straße 26 im Garten des Wirtshauses „Bey den goldenen Straußen“ von Karl Mayer eine Bühne errichtet, um die Umsätze des Wirtshauses zu erhöhen. Karl Mayer wird sogleich auch der erste Direktor des Theaters und Wien hat nun seine dritte Vorstadtbühne, die aufgrund der zierlichen Größe den Kosenamen „Schnupftücherl“ bekommt. Das Theater ist aber erfolgreich und erhält drei Jahre später das k. u. k. Privilegium, durch welches sämtliche Gattungen musikalischer und dramatischer Stücke aufgeführt werden dürfen (vgl. Huemer-Strobele & Schuster 2011: 6ff.).

1822 muss bereits ein Anbau errichtet werden, weil die Bühne dem Besucheransturm nicht gewachsen ist. Bei der Eröffnung des neuen Theaters dirigiert Ludwig van Beethoven selbst seine Ouvertüre „Die Weihe des Hauses“. Schon seit jeher kann demnach das Haus mit berühmten Namen in Verbindung gebracht werden. So findet 1834 die Uraufführung von „Der Verschwender“ von Ferdinand Raimund statt, der auch gleich selbst in die Rolle des Valentin schlüpft. Bei der feierlichen Eröffnung des „Sträußel Saals“, fordert Johann Strauß Vater persönlich zum Tanz auf (vgl. Huemer-Strobele & Schuster 2011: 4).

Nach einem stetigen Auf und Ab, was den Erfolg betrifft, und einigen finanziellen Schwierigkeiten, kann der Superstar der damaligen Theaterszene, Max Reinhard, für die Leitung des Theaters in der Josefstadt gewonnen werden. Er lässt zwischen 1923 und 1924 das Theater umfassend nach dem Vorbild des Teatro La Fenice in Venedig renovieren und am 1. April 1924 findet die Eröffnung mit Goldonis „Diener zweier Herren“ in der Regie von Reinhard statt (vgl. Huemer-Strobele & Schuster 2011: 25ff.).

Ab 1949 werden die Kammerspiele als Filialbühne des Theaters in der Josefstadt bespielt und entwickeln sich innerhalb kurzer Zeit zu einer der erfolgreichsten Boulevardbühnen in Wien (vgl. Huemer-Strobele & Schuster 2011: 41ff.).

Am 1. Jänner 1988 wird der Publikumsliebbling Otto Schenk neuer Direktor der Josefstadt und kann eine grandiose Auslastung seiner drei Spielstätten – des Theaters in der Josefstadt, der Kammerspiele und von 1990 bis 2000 des Rabenhofs – vorweisen. 1997 übernimmt Helmuth Lohner, der bereits seit den 50er Jahren auf der Bühne der Josefstadt steht, die Leitung (vgl. Huemer-Strobele & Schuster 2011: 54ff.).

Seit der Spielzeit 2006/2007 ist der Schauspieler Herbert Föttinger der Direktor des Theaters in der Josefstadt. Unter seiner Leitung gelingt dem Theater ein rigoroser Neustart, mit vielen großartigen Autoren/Autorinnen, Regisseuren/Regisseurinnen und Schauspielern/Schauspielerinnen und zahlreichen Erst- und Uraufführungen. Darüber hinaus gibt es eine Generalrenovierung des Theaters in der Josefstadt im Jahr 2007, wobei alle denkmalpflegerischen Auflagen berücksichtigt werden, sowie den Bau der Probebühne über den Sträußelsälen, womit der Traum, eine eigene Probebühne im Haus zu haben, 2008 realisiert wird (vgl. Huemer-Strobele & Schuster 2011: 61ff.). 2013 werden auch die Kammerspiele umfassend umgebaut.

Heute gilt das Theater in der Josefstadt zusammen mit den Kammerspielen der Josefstadt im ersten Bezirk, mit mehr als 350.000 Besuchern pro Jahr und etwa 720 Vorstellungen pro Spielzeit, als erfolgreiches Theater im deutschsprachigen Raum (vgl. Huemer-Strobele & Schuster 2011: 4).

5.1.2 Der Roman: Die Schüsse von Sarajevo

Mithilfe von Prozessakten, die lange Zeit unveröffentlicht waren, schildert Milo Dor das Attentat von Sarajevo am 28. Juni 1914, bei dem Erzherzog Franz Ferdinand und seine

Gemahlin die Herzogin von Hohenberg erschossen wurden. Leo Pfeffer führt als Untersuchungsrichter die Ermittlungen.

Am 28. Juni 1914 bereitet sich der siebenunddreißigjährige Leo Pfeffer für den Empfang des Thronfolgers Franz Ferdinand vor. Dabei spielt die Frage der Kleidung, schwarzer Anzug oder heller Leinenanzug eine Frage, wobei sich Pfeffer schließlich aufgrund des schönen Wetters für den hellen Anzug entscheidet. Beim Frühstück mit seiner Frau Mara und den Kindern spricht seine Ehefrau den ungewöhnlichen Zeitpunkt für den Besuch des Thronfolgers in Sarajevo an. Sie meint, dass es eine Provokation darstellt, dass Erzherzog Franz Ferdinand gerade an einem serbischen Feiertag durch Sarajevo spaziert.

Gemeinsam mit seiner Tochter Anna verlässt Leo Pfeffer das Haus und macht sich auf den Weg zum Empfang des Thronfolgers. Als sie in der Nähe des Rathauses ankommen, sehen sie auf der anderen Seite des Flusses Miljacka den Konvoi mit den Automobilen des Thronfolgers. In einem sitzt der Thronfolger Franz Ferdinand und neben ihm seine Gemahlin Sophie. Ihnen gegenüber hat der Landeshauptmann Potiorek Platz genommen und vorne neben dem Chauffeur sitzt ein Mann in Galauniform, der wenig später als Graf Harrach identifiziert wird. Plötzlich ist eine Detonation zu hören und inmitten der Rauchwolke sieht man Offiziere herumlaufen. Ein Mann wird aus der Milkazka gezogen und von Polizisten Richtung Rathaus geschleppt. Leo Pfeffer schickt seine Tochter nach Hause und macht sich selbst auf den Weg zum Rathaus. Dort erfährt er, dass der Bursche, den die Polizei aus dem Wasser gefischt hat, eine Bombe auf den Thronfolger geworfen hat. Der Thronfolger blieb aber unverletzt, da die Bombe erst das nachfolgende Automobil erwischt hat, in dem Oberstleutnant von Merizzi saß. Dieser wurde beim Attentat schwer verletzt und ins Garnisonsspital gebracht.

Im Wachzimmer wird bereits Nedeljko Čabrinović von Polizeiinspektor Iwasiuk verhört. Seine Wunden werden vom Arzt Dr. Sattler versorgt und Dr. Sutej, der Schriftführer bei Gericht, schreibt die erste Vernehmung des Attentäters auf der Schreibmaschine mit. Pfeffer erfährt, dass Čabrinović sofort nach der Tat Zyankali geschluckt hat, aber zu wenig erwischt hat und in den Fluss gesprungen ist, um sich den Mund auszuspülen. Das Attentat hat er, wie Iwasiuk meint, aus anarchistischen Motiven begangen.

Pfeffer wird der Auftrag erteilt, als Untersuchungsrichter die Ermittlungen zu leiten. Plötzlich wird ein weiterer junger Mann von Polizisten ins Rathaus geschleppt und die Nachricht ereilt Pfeffer, dass ein zweites Attentat auf den Thronfolger verübt wurde und dass dieses Mal der Thronfolger Verletzungen davongetragen hat. Sofort beginnt das Verhör des neuen Attentäters, der auch Gift geschluckt hat, aber trotzdem in der Lage ist zu sprechen und sich als Gavrilo Princip vorstellt. Er ist Student und kam vor einem Monat nach Sarajevo, mit dem Vorsatz, ein Attentat aufgrund von nationalistischen Gründen auf eine höhere Persönlichkeit zu verüben, die in Österreich eine Machtposition innehat. Angeblich war er alleine für die Vorbereitung und Ausübung des Attentats verantwortlich und lediglich die Waffe hat er von einem Komitadschi in Belgrad bekommen. Noch bevor das Verhör beendet ist, wird Pfeffer in die Residenz des Landeshauptmannes beordert, wo er erfährt, dass seine Hoheit Erzherzog Franz Ferdinand und dessen Gemahlin die Herzogin von Hohenberg verschieden sind. Graf Harrach, der zum Zeitpunkt des Attentats im Automobil der Hoheiten war und sich sogar vor Erzherzog Franz Ferdinand gestellt hat, da er ein weiteres Attentat vermutete und den Thronfolger schützen wollte, erzählt Leo Pfeffer den Tathergang. Nachdem die Bombe, die Čabrinović geworfen hat, explodiert ist, fuhr der Konvoi ins Rathaus, wo es einen Empfang gab. Danach beschloss Erzherzog Franz Ferdinand, der die größte Kaltblütigkeit nach dem versuchten Attentat zeigte und überzeugt war, noch ein „paar Kugeln“ abzukriegen, den verletzten Oberstleutnant Merizzi im Garnisonsspital zu besuchen. Da der Chauffeur in diesen Plan nicht eingeweiht war, musste er auf der Lateinerbrücke wenden, wodurch Princip die Gelegenheit bekam, aus nächster Nähe auf seine Kaiserliche Hoheit zu schießen. Eine Kugel traf dabei auch die Herzogin von Hohenberg und bevor das Fahrzeug noch bei der Residenz des Landeshauptmannes ankam, waren beide Hoheiten verstorben.

Auch der Chauffeur Leopold Loyka wird von Leo Pfeffer befragt und er erzählt dieselbe Geschichte vom Attentat.

Zurück im Rathaus leitet Pfeffer die Voruntersuchung wegen des Verbrechens des Mordes gegen Gavrilo Princip ein, der während des Gespräches mit Pfeffer meint, dass es ihm leid tut, die Herzogin getötet zu haben. Die Protokolle über den Tathergang bringt Leo Pfeffer am Abend zu Gerichtspräsident Chmielewski, der davon überzeugt

ist, dass die Spur nach Belgrad führt und dass die Attentäter von der serbischen Regierung angestiftet wurden.

Neben Gavrilo Princip und Nedeljko Čabrinović ist mittlerweile auch Danilo Ilić, ein Lehrer, dessen Mutter ein Zimmer an Princip vermietet hat, verhaftet worden. Bei diesem belesenen jungen Mann werden eine Menge anarchistischer und sozialistischer Schriften gefunden, aber er gibt an, sich für die Volksbildung zu interessieren und seinen Lebensunterhalt mit Übersetzungen zu finanzieren. Außerdem hatte er kaum Kontakt zu Gavrilo Princip und wusste über dessen politische Ansichten nicht Bescheid. Pfeffer bemerkt aber schnell, dass die drei jungen Männer etwas verschweigen und forscht weiter.

In einem Kaffeehaus, das dem Vater des Bombenwerfer Čabrinović gehört und das von Leuten, die nicht aus der Gegend stammen, am Abend zuvor zerstört worden war, spricht er mit einer jungen Kellnerin über Nedeljko, der sich mit einem Büschel Vergissmeinnicht von ihr verabschiedet hatte und andeutete, dass sie einander wohl nicht mehr wiedersehen würden.

Der Druck auf Pfeffer steigt und die Polizei verhaftet zahlreiche Verdächtige, von denen auch einige hingerichtet werden sollen. Das Foltern der Gefangenen hört auch Gavrilo Princip in seiner Zelle und schließlich beschließt er, ein umfassendes Geständnis abzulegen, damit nicht weiterhin unschuldige Menschen sterben müssen. Auch Danilo Ilić und Nedeljko Čabrinović berichten von der Planung des Attentats, woher die Waffen stammen und wer sie unterstützt hat. Allerdings kann Pfeffer keine direkte Verbindung zur serbischen Regierung ziehen.

Am 11. Juli erscheint Friedrich von Wiesner, ein Sonderbeauftragter des k. u. k. Außenministeriums, um sich selbst von der Entwicklung der Untersuchungen ein Bild zu machen. Vor allem die Beziehungen der Attentäter zur serbischen Regierung interessieren ihn sehr, aber Pfeffer versucht, ihn davon zu überzeugen, dass die beiden Dunkelmänner Major Tankosić und der Eisenbahnbeamte Ziganović nicht im Auftrag der serbischen Regierung, sondern im Namen des Geheimbundes „Die schwarze Hand“ gehandelt haben.

Die k. u. k. Regierung richtet in der Zwischenzeit ein Ultimatum an die serbische Regierung, in dem Österreich unter anderem Anweisungen gibt, wie Serbien insbesondere gegen die Hintermänner des Attentats vorzugehen hat. Ein Punkt betrifft

aber auch die Untersuchungen des Attentats und diesen Punkt kann die serbische Regierung nicht erfüllen, da kein souveräner Staat es zulassen kann, dass ausländische Beamte dort Untersuchungen leiten. Somit sieht sich Österreich-Ungarn dazu gezwungen, Serbien den Krieg zu erklären.

Erst am 19. September schließt Leo Pfeffer seine Untersuchungen ab und gibt an, dass er keinen Beweis für die Beteiligung der serbischen Regierung am Attentat finden konnte. Im Oktober 1914 findet der Prozess gegen die Attentäter statt. Nedeljko Čabrinović und Gavrilo Princip werden, da sie noch minderjährig sind, zu je 20 Jahren Kerker verurteilt. Beide sterben wenige Jahre darauf an Tuberkulose und Unterernährung. Danilo Ilić wird, obwohl er vom Sinn des Attentats nicht überzeugt war und es zuletzt sogar verhindern wollte, erhängt, da er es war, der die Waffen nach Sarajevo brachte.

5.2 Kissing Mister Christo¹⁵

Am 19. März 2014 feiert „Kissing Mister Christo“, ein Stück, das Dominic Oley frei nach Alexandre Dumas‘ Roman „Der Graf von Monte Christo“ im Auftrag des TAG verfasst hat, Premiere.

5.2.1 Das TAG

Das TAG, das als Wiener Mittelbühne bezeichnet werden kann, bietet modernes und innovatives Sprechtheater. Die Stücke orientieren sich mitunter an bekannten dramatischen Stoffen und das TAG arbeitet eng mit Theatermachern/Theatermacherinnen zusammen, um seriöses und leidenschaftliches Theater zu entwickeln (vgl. TAG 2014).

2005 wird die „gruppe80“ auf Vorschlag der Stadt Wien hin, der Gruppen-Kooperative HIGHTHEA übergeben, die nun die Leitung des Hauses unter dem neuen Namen TAG (Theater an der Gumpendorfer Straße) übernimmt. Seither fördert das

¹⁵ Da zwei Analysen den Umfang dieser Masterarbeit sprengen würden, wird im Kapitel 5.5 nur auf das Theaterstück „Die Schüsse von Sarajevo“ eingegangen. Dennoch sollen hier kurz das Theaterstück „Kissing Mister Christo“, sowie das TAG vorgestellt werden.

Kulturamt der Stadt Wien das TAG und unterstützt auch den umfassenden Umbau des Theaters (vgl. TAG 2014).

Am 13. Jänner 2006 wird das TAG schließlich eröffnet und bietet nun allabendlich unter der Leitung der Gründungsmitglieder Margit Mezgolich, Gernot Plass, Georg Schubert, Isabelle Uhl und Ferdinand Urbach ein unterhaltsames Sprechtheater (vgl. TAG 2014).

Zwischen 2009 und 2013 ist Margit Mezgolich die alleinige künstlerische Leiterin, seit der Spielzeit 2013/2014 ist Gernot Plass für das Theater verantwortlich (vgl. TAG 2014).

5.2.2 Das Theaterstück: Kissing Mister Christo¹⁶

Das Theaterstück beginnt mit der Talkshow „Disco-Disco-About-Bye-bye“, die von Showmaster Bruce Dawanye und George moderiert wird. Als Kandidatinnen begrüßen sie das ehemalige Paar Adolfa und Eve. Adolfa leidet sehr darunter, dass Eve sie verlassen hat und möchte nichts sehnlicher, als endlich den Grund für die Trennung zu erfahren. Nach einigen Spielrunden, bei denen Adolfa ihr gesamtes Ersparnis aufs Spiel setzt, erzählt Eve, dass sie aus beruflichen Gründen ins Ausland gegangen ist und deshalb Adolfa verlassen hat. Allerdings ist dies eine Lüge, die sie Adolfa aufischt, damit diese sich besser fühlt. Bruce fragt daraufhin Adolfa, ob sie sich an Eve für all die schrecklichen Dinge, die diese ihr angetan hat, rächen möchte. In diesem Moment flackern die Scheinwerfer und Eddy Dantes taucht plötzlich, von einem möglichen Racheplan angezogen, auf der Bühne auf. Hier beginnt nun die Geschichte des Grafen von Monte Christo, die sich in sehr verkürzter Form an die Geschehnisse des Romans hält.

Eddy erzählt, dass er von seiner Hochzeit weggezerrt wurde und dass er, obwohl er unschuldig war, wegen Verrates am Vaterland verurteilt wurde. Das hat er Daniel Danglars und Ferdl, dem Cousin von Eddys Braut Mercedes, zu verdanken. Von Ville, dem zweiten Staatsanwalt von Marseille, wird er verhaftet und auf die Gefängnisinsel ins Chateau d'If gebracht. Dort lernt er Abbé Ferrari Ferrero Ferreira kennen, der seit 19 Jahren einen Tunnel gräbt, der ihn in die Freiheit führen soll. Dieser erzählt, dass er auf

¹⁶ Zum Vergleich wird das Bühnenmanuskript von „Kissing Mister Christo“ von Dominic Oley vom 19. März 2014 herangezogen.

der Insel Monte Christo einen Schatz besitzt, den er nun Eddy schenken will. Außerdem trägt er Eddy auf, sich zu rächen. Der Abbé stirbt und Eddy schafft es, im Leichensack versteckt zu entkommen. Er fährt zur Insel Monte Christo und nimmt dort den Schatz an sich und kehrt anschließend nach Marseille zurück, um seine geliebte Mercedes zu heiraten. Dort erfährt er, dass Mercedes aber mittlerweile Ferdl geheiratet hat und nach Paris gezogen ist. Geknickt, nachdenklich und voller Rachegeanken reist Eddy in den Orient, wo er eine junge Sklavin rettet, mit ihr nach Paris zieht und sie wie eine Tochter aufzieht. Unter dem Namen „Graf von Monte Kapitalisto“ gibt er eine Party und lädt seine Feinde und Verräter ein, um sich schließlich an ihnen zu rächen. Auch Mercedes kommt und erkennt Eddy wieder. Als Mercedes Sohn Albert erscheint und sich mit dem Grafen duellieren will, kann nur durch Mercedes beherztes Eingreifen Schreckliches verhindert werden. Ferdl Mondego wird wahnsinnig, als er Eddys wahre Identität erkennt und begeht Selbstmord. Ville wird aufgrund „familiärer Giftprobleme“, die Eddy mitzuverantworten hat, verrückt. Mercedes verlässt Paris und geht nach Marseille in ein Kloster und ihr Sohn Albert reist nach Algerien. Hier endet Eddys Rache Geschichte.

Die in der Talkshow anwesenden Personen können Eddys Beweggründe für diese Rache, bei der Menschen ihr Leben lassen mussten und er im Endeffekt alleine dasteht, nicht nachvollziehen. Eddy ist von dieser Verständnislosigkeit verblüfft und meint, dass den Menschen jeglicher Sinn für eine höhere Bedeutung fehle und dass die Anwesenden eine Schande für die Menschheit wären. Beleidigt rauscht er ab, hat es aber mit seiner Geschichte fertiggebracht, dass Adolfa und Eve sich wieder versöhnen und Eve meint, dass Eddy vielleicht doch recht hatte: „Vielleicht gehen wir nicht mehr großzügig mit unserem Leben um. Um uns herum verschwendet sich alles! Wir verschwenden uns aber nicht mehr für ein Wir! Das Wir wird verschwendet!“ (Oley 2014: 45).

5.3 Interviews

5.3.1 Methode

Die qualitative Interviewstudie wird in dieser Arbeit als Design gewählt, da hierbei der Fokus darauf liegt, was die Interviewpartner/Interviewpartnerinnen als wichtig erachten

und wie sie ihre Umgebung charakterisieren und beschreiben (vgl. Froschauer & Lueger 2003: 16). Soziale Prozesse sollen mithilfe der qualitativen Forschung untersucht werden, wobei auch darauf geachtet wird, wie sich Menschen in einem bestimmten sozialen Umfeld verhalten und welche Handlungsformen sie an den Tag legen. Menschliches Handeln steht also im Vordergrund dieser Forschung und mithilfe von qualitativen Studien kann das nötige Material beschafft werden, das schließlich dabei hilft, ein theoretisches Verständnis zu entwickeln (vgl. Froschauer & Lueger 2003: 17). Es ist also auch nicht das Ziel von qualitativen Interviewstudien, vorgefasste Meinungen und Annahmen zu bestätigen (vgl. Froschauer & Lueger 2003: 19).

Des Weiteren wird die Form des halbstandardisierten Interviews angewendet, da hierbei mithilfe eines Interviewleitfadens lediglich eine Struktur in das Gespräch gebracht werden soll, aber es soll die Möglichkeit bestehen, weitere Fragen zu stellen und den Wortlaut und die Reihenfolge der Fragen zu ändern (vgl. Stangl 2014).

Die Gesprächspartner wurden vor den Interviews über Sinn und Zweck der Gespräche informiert und die Interviews wurden mithilfe eines Diktiergeräts aufgezeichnet und im Anschluss transkribiert.

Anzumerken sei noch, dass die Interviewstudie keinen Anspruch auf Repräsentativität erhebt.

5.3.2 Forschungsfragen

Das Ziel der durchgeführten Interviewstudie ist es, darzustellen, inwieweit die Aussagen in der Literatur mit der Realität konvergieren und wie zwei Praktiker bei der Adaption von Romanen vorgehen.

Zunächst wird die Frage geklärt, warum ein bestimmter Roman, hier zum einen „Die Schüsse von Sarejevo“ und zum anderen „Der Graf von Monte Christo“, für die Bühne adaptiert wird und was das Ziel des Theaterstücks ist.

Anschließend wird eruiert, wie der Adaptionprozess aussieht und wie Bearbeiter/Bearbeiterinnen vorgehen, um den Zieltext zu erstellen und ob sie dabei auch an das Publikum, an die Schauspieler/Schauspielerinnen und die Sprech- und Spielbarkeit der Texte denken.

Außerdem wird nach Veränderungen gefragt, die vorgenommen wurden, um aus dem Roman ein Theaterstück zu machen, worin die größten Unterschiede zwischen

Roman und Theaterstück bestehen und wie man entscheidet, welche Handlungsstränge übernommen und welche gestrichen werden.

Auch die Treue zum Ausgangstext spielt beim Interview eine Rolle. Hier wird gefragt, ob es eine gewisse Demut vor dem Original gibt. Diese Frage dient dazu herauszufinden, wie der Status des Originals betrachtet wird.

Wie bereits in Kapitel 4.1.2 gezeigt wurde, wird im Theater oft zusammengearbeitet, um ein Stück auf die Bühne zu bringen. Deshalb wird nach der Erfahrung der beiden Bearbeiter gefragt, wie viel und mit wem sie zusammengearbeitet haben.

Außerdem wird auch danach gefragt, wie die Zusammenarbeit mit dem Regisseur aussieht und wie viel ein Regisseur/eine Regisseurin generell streichen darf.

Bei Dominic Oley, der beim Theaterstück „Kissing Mister Christo“ sowohl Autor als auch Regisseur ist, wird diese doppelte Herausforderung genauer betrachtet.

Auch auf die Proben wird kurz eingegangen, um hier, vor allem bei Stephan Lack zu zeigen, wie sehr ein Autor/eine Autorin in den Probenprozess involviert ist.

5.3.3 Vorbereitung und Ablauf der Interviews

Zu beiden Interviewpartner bestand bereits vor den Interviews durch die Zusammenarbeit im Theater in der Josefstadt Kontakt. Stephan Lack wurde per E-Mail kontaktiert und gefragt, ob er für ein Interview zur Verfügung stehen würde und wurde außerdem über Ziel und Zweck des Interviews informiert. Es wurde ihm mitgeteilt, dass das Interview mithilfe eines Diktiergeräts aufgezeichnet werden würde, um danach ein Transkript zu erstellen, das später im Anhang der Masterarbeit veröffentlicht werden würde. Dankenswerterweise stimmte Stephan Lack sofort zu und am 19.09.2014 fand das Interview in einem Kaffeehaus statt.

Dominic Oley wurde persönlich gefragt und wurde ebenso wie Stephan Lack über die Einzelheiten des Interviews aufgeklärt. Auch er stimmte dem Interview sofort zu und am 14.09.2014 fand sein Interview in einem Büro des Theaters in der Josefstadt statt.

Wie bereits erwähnt, wurden die beiden Interviews mit einem Diktiergerät aufgezeichnet, aber zusätzlich zu den Interviews wurde nach den Interviews noch ein handschriftliches Zusatzprotokoll verfasst, in dem Atmosphäre, Interaktionen,

nonverbale Reaktionen und der Verlauf der Interviews dokumentiert wurden. Darüber hinaus wurde die subjektive Meinung der Interviewerin notiert, ebenso das Gesprächsklima, der Ort, wo das Interview abgehalten wurde, ob es zu Störungen kam, wie die Sitzposition der Gesprächsteilnehmer/Gesprächsteilnehmerin war, wie viel Zeit das Interview in Anspruch nahm und ob Zeitdruck herrschte.

Anschließend wurde ein Transkript erstellt, das im Anhang zu finden ist. Es sei anzumerken, dass während der Interviews nicht auf geschlechtergerechte Sprache oder geschlechtsneutrale Formulierungen geachtet wurde und dass dies auch bei der Transkription der Interviews nicht korrigiert wurde. Wichtig ist aber festzuhalten, dass in der gesamten Arbeit sowohl Männer als auch Frauen gleichermaßen gemeint sind.

5.3.4 Interviewleitfaden

Vor der Durchführung der Interviews wurde ein Leitfaden erstellt, um die Gespräche effektiv und effizient durchführen zu können. Am Anfang des Interviews wurde den Gesprächspartnern für ihre Kooperation gedankt und sie wurden nochmals über das Ziel der Interviews und das Thema der Masterarbeit informiert. Außerdem wurde ihnen mitgeteilt, dass das Interview aufgezeichnet, aber das Transkript ausschließlich für diese Masterarbeit verwendet wird.

Die erste Frage, die gestellt wurde, soll klären, warum genau der gewählte Roman, im Fall von Stephan Lack „Die Schüsse von Sarajevo“ und im Fall von Dominic Oley „Der Graf von Monte Christo“ gewählt wurde, um daraus ein Theaterstück zu machen.

Anschließend wurde nach dem Adaptionprozess, der Dauer des Schreibprozesses und den Veränderungen, die vorgenommen wurden, gefragt. Bei Stephan Lack wurde hier nachgefragt, warum es zu bestimmten Änderungen kam.

Dominic Oley wurde, da er sowohl Autor als auch Regisseur des Theaterstücks war, nach dem Probenprozess gefragt und ob es während dieser Zeit zu Änderungen des Textes kam.

Beiden Autoren wurde die Frage gestellt, ob sie während des Schreibens eine gewisse Demut vor dem Ausgangstext empfanden und ob sie den Wunsch hatten, dem Ausgangstext treu zu bleiben. Da Stephan Lack hier erwähnte, dass er vor historischen

Fakten Demut empfände, wurde nachgefragt, ob er geschichtliche Ereignisse noch zusätzlich recherchierte.

Anschließend wurde nochmals auf den Adaptionprozess und die verschiedenen Handlungsstränge eingegangen, um herauszufinden, wie die beiden Autoren diese Aufgabe bewältigten. Stephan Lack wurde hierbei noch nach der Zusammenarbeit im Theater gefragt und nach den größten Unterschieden zwischen dem Roman und dem Theaterstück.

Anschließend wurde die Frage geklärt, wie viel ein Regisseur/eine Regisseurin am Text ändern darf und wie viel Handlungsspielraum er/sie hat. Stephan Lack wurde hier gefragt, ob er sich in den Probenprozess involviert gefühlt hat und wie er damit umgeht, wenn vom Regisseur/der Regisseurin gewünscht wird, etwas umzuschreiben.

Das Ziel des Theaterstücks stellte ebenso eine Frage dar, wie die Frage nach dem Zielpublikum und der Spiel- und Sprechbarkeit eines Theaterstücks. Zogen die beiden Autoren während des Schreibens das Publikum in Betracht und probierten sie, ob die Texte sprechbar sind beziehungsweise dachten sie daran, wie sich das Stück auf der Bühne umsetzen lässt? Anschließend wurde hier Dominic Oley noch gefragt, warum er als Setting die Talkshow gewählt hatte und warum er sich für den Titel „Kissing Mister Christo“ entschieden hatte. Stephan Lack wurde außerdem gefragt, ob es spannend sei, der erste zu sein, der einen Roman für die Bühne adaptiert.

Dominic Oley wurde gefragt, ob er nie die Sorge hatte, dass das Publikum seine Texte nicht verstehen könnte und ob das Stück zum Beispiel auch im Theater in der Josefstadt aufgeführt werden könnte. Außerdem wurde ihm die Frage gestellt, ob sein Stück durch die umfangreiche Bearbeitung eine neue Bedeutung bekommen habe oder ob die Grundaussage noch immer enthalten sei.

Zum Abschluss wurden die Autoren nach ihrer Meinung gefragt, warum heutzutage vermehrt Romanadaptionen durchgeführt werden und ob sie der Ansicht seien, dass durch diese Adaptionen vielleicht mehr Leute den Roman lesen.

5.3.5 Analyse der Interviews

5.3.5.1 Motiv und Skopos der Romanadaption

Der Roman „Die Schüsse von Sarajevo“ von Milo Dor wurde auf Initiative seines Sohnes, Milan Dor, dramatisiert. Es gab bereits ein Drehbuch vom Milo und Milan Dor,

das als Grundlage für einen Film diene, der aber, wie Stephan Lack gehört hatte, an dem Stoff vorbeiging. Milo Dor schrieb daraufhin den Roman „Die Schüsse von Sarajevo“, in dem er all die Informationen, die er aus Gerichtsakten gewinnen konnte, verarbeitete. Milan Dor hatte anschließend das Gefühl, den Roman in irgendeiner Form dramatisieren zu müssen und da 2014 das Gedenkjahr anlässlich des ersten Weltkrieges stattfand, kam es zu einer Kooperation mit dem Sessler-Verlag und dem Theater in der Josefstadt.

Hier sieht man, wie bereits in Kapitel 2.1.3 erwähnt, dass sowohl persönliche als auch historische Faktoren ein Grund dafür waren, den Roman zu adaptieren. Für Milan Dor war es wichtig, das Werk seines Vaters weiterzuführen und das Theater in der Josefstadt bot die Gelegenheit, anlässlich des Gedenkjahres, historische Begebenheiten auf der Bühne aufleben zu lassen.

Das Ziel der Romanadaption, also des Theaterstücks war es, den Irrsinn der Zufälligkeiten aufzuzeigen und einen kurzen geschichtlichen Abriss über die Ereignisse des 28. Juni 1914, jenem Tag, an dem Erzherzog Franz Ferdinand und seine Gemahlin die Herzogin von Hohenberg erschossen wurden, zu geben. Außerdem sollten die politischen Gewaltakte, sowie die Intrigen, die es gab und die schließlich zum Ausbruch des Krieges führten, dargestellt werden.

„Kissing Mister Christo“ entstand, weil Dominic Oley die Vorgabe des TAG bekam, sich an einem Klassiker zu orientieren und den zu dramatisieren. Er kam schließlich auf den Roman „Der Graf von Monte Christo“, obwohl er lediglich, wie er sagte, den „landläufigen Widerhall dieses Buches im Kopf“ hatte und wusste, dass das zentrale Thema die Rache ist. Er meinte, dass sein Privatleben vielleicht auch dazu beigetragen hatte, sich für dieses Buch zu entscheiden.

Also sieht man auch bei Oley, dass ein persönlicher Faktor bei der Auswahl des Buches mitgespielt hatte. Das Theater wiederum hatte den Wunsch, einen Klassiker neu zu beleben und ihn an die heutige Zeit anzupassen.

Das Ziel des Theaterstückes war es aufzuzeigen, dass man sich heutzutage in einer ideologiefreien Zeit befindet. Man ruft in der virtuellen Welt zu Protesten auf, aber eine wirkliche Revolution ist nicht mehr zeitgemäß. Menschen bekommen Depressionen und sind „nervöse, effiziente und doch in Sekundenschnelle verendende Subjekte, die ein bisschen die Orientierung verloren haben und denen auch eine

ideologische Brücke fehlt“, sagte Oley. Diesen Menschen wollte er die Figur des Monte Christo gegenüberstellen, da dieser Mann einen genauen Plan hat und eine bestimmte Ideologie vertritt. Außerdem sieht Oley den Graf von Monte Christo als Menschen, der für alle in die Bresche springt. Allerdings muss der Graf bald feststellen, dass er in der heutigen Zeit nicht mehr verstanden wird und dass man ihm nur mehr übel nachreden kann. Oley meinte: „Man ist immer kritisch dem gegenüber, wenn jemand sagt, dass etwas aus ideologischen Gründen getan wird.“ Es werde immer ein kapitaless Motiv vorausgesetzt, da niemand etwas aus Selbstlosigkeit macht. Die Darstellung dieses Spannungsfeldes, sowie danach zu fragen, wofür man heutzutage noch bereit ist, das Leben aufs Spiel zu setzen, war das Ziel von Dominic Oleys Stück.

5.3.5.2 Der Adaptionprozess

Stephan Lack berichtete, dass der Adaptionprozess ungefähr zweieinhalb Jahre in Anspruch nahm. Er las zunächst den Roman „Die Schüsse von Sarajevo“ ein paar Mal und versuchte anschließend, chronologisch vorzugehen. Seine erste Fassung war jedoch noch sehr rudimentär und hielt sich sehr genau an den Roman. Diese dramatische Fassung half allerdings dabei, zu sehen, wie viele Personen in etwa auftreten und wie lange das Stück dauert, wenn man alles beibehält. Außerdem erzählte Lack, dass er generell zuerst jene Kapitel bearbeitete, die ihm dramatisch lustvoll erschienen, da sie zum Beispiel einen Konflikt beinhalten. Bei anderen Szenen wusste er am Anfang nicht, wie er damit umgehen sollte und sprach mit Milan Dor über mögliche Lösungsansätze. Wenn es um das Privatleben von Leo Pfeffer, der Hauptfigur ging, dachten sie sich auch Konflikte aus, die im Roman eigentlich nicht enthalten waren. Herbert Föttinger, der Regisseur des Stücks, half bei den Verhörsszenen, indem er sagte, dass ihn die historischen Fakten nicht interessierten. Für Lack bedeutete dies, freier mit der Situation umgehen zu können, da das Ziel des Theaterstücks nicht war, eine Geschichtsstunde abzuhalten, sondern dem Publikum einen spannenden Theaterabend zu bieten.

Hier sieht man eine Übereinstimmung mit einigen wissenschaftlichen Werken, da zum Beispiel Bryant (2013: 50) davon spricht, dass Adaption eine Befreiung vom Ausgangstext bedeutet. Mayerhofer (2009: 44) meint, dass es wichtig ist, dem Publikum einen spannenden und vor allem auch verständlichen Theaterabend zu bieten, da es nicht möglich ist, schwierige Passagen nochmals zu lesen oder langweilige Teile zu

überspringen. Dadurch ist es verständlich, dass Herbert Föttinger keine Geschichtsstunde abhalten wollte und veranlasste, historischen Fakten, die der Handlung nicht dienlich waren, zu beseitigen.

Auch Dominic Oley las als erstes das Buch „Der Graf von Monte Christo“ und versuchte es einzuteilen. Anschließend übersetzte er den Roman in eine dialogische Bühnenform. In dieser ersten Bearbeitung war der komplette Roman mit all seinen Verzweigungen und Verästelungen und dem Großteil der Figuren enthalten und natürlich war diese Fassung sehr umfangreich. In der Zusammenarbeit mit der Dramaturgie des TAG wurde schnell festgestellt, dass es nicht wichtig war, sich eins zu eins an den Geschehnissen des Romans zu orientieren, sondern dass Oleys eigene Textur wichtiger wäre. Die Endfassung bestand darin, dass der Romanheld, der Graf von Monte Christo, noch vorkam, aber dass um ihn herum eine andere Geschichte gebaut wurde.

Bei Oleys Werk sieht man ganz deutlich, dass es bei Romanadaptionen nicht darum geht, den Ausgangstext einfach zu reproduzieren, sondern einen neuen Text aufgrund von vorangegangenen Interpretationen zu erstellen. Sein Talent, Temperament und seine persönlichen Erfahrungen spielen bei diesem kreativen Prozess natürlich auch eine große Rolle.

5.3.5.3 Die Spiel- und Sprechbarkeit

Als Stephan Lack bereits in der Arbeitsphase mit dem Theater in der Josefstadt war, erfuhr er recht früh, dass Erwin Steinhauer für die Hauptrolle des Stücks „Die Schüsse von Sarajevo“ vorgesehen war. Dadurch musste einerseits die Figur des Leo Pfeffers in Bezug auf das Alter adaptiert werden, andererseits hatte er während des Schreibens einen Ton im Kopf und hörte die geschriebenen Sätze anders.

Hier sieht man, dass Lack an die Zieltext-Applikatoren/Applikatorinnen, die den Zieltext verwenden (vgl. Holz-Mänttari 1984: 109), denkt und einen Text für sie produziert, mit dem sie arbeiten können.

Um die Sprechbarkeit des Stückes zu gewährleisten, berichtete Lack, wird oft vor Probenbeginn mit einem kleinen Teil des Teams der Text laut gelesen. Für den Autor hatte es eine besondere Kraft, als sie zu viert das Stück gelesen haben und er Herbert Föttinger hörte, der den Text mit all seinen Wendungen gelesen hatte. Bei den

Leseproben, den ersten Proben einer Probenphase, wurde dann nochmals mit den Schauspielern/Schauspielerinnen das gesamte Theaterstück gelesen. Prinzipiell, sagte Stephan Lack, haben seine Texte, wenn er sie beim Verlag abgibt, nicht einen solchen Leseprozess durchlaufen. Für ihn muss der Text passen, aber er besteht nicht darauf, dass Schauspieler/Schauspielerinnen genau dieselben Worte verwenden. Er fragt sie auch, wie sie etwas sagen wollen oder wie er es für sie sprechbar machen kann, da er findet, dass das immer eine persönliche Sache ist.

Hier stimmt Stephan Lack nur bedingt mit den hier erwähnten wissenschaftlichen Ansätzen überein, da in einigen Werken sehr wohl betont wird, wie wichtig es ist, bereits während des Schreibens auf die Sprechbarkeit zu achten, damit der Text den Schauspielern/Schauspielerinnen leicht von den Lippen geht. Wellwarth (1981: 140ff.) meint zum Beispiel, dass der Text den Schauspielern/Schauspielerinnen leicht von den Lippen gehen muss und dass deshalb bereits während des Schreibens darauf geachtet werden sollte, dass der Text leicht und familiär kling. Da Lack allerdings auch nicht darauf besteht, dass die Schauspieler/Schauspielerinnen genau das sagen, was er geschrieben hat, ist es verständlich, dass er während des Schreibens nicht ständig an die Komponente der Sprechbarkeit denkt. Außerdem ist Übersetzen ein arbeitsteiliger Prozess (vgl. Holz-Mänttari 984: 23), was man auch beim Theaterstück „Die Schüsse von Sarajevo“ sieht. Während der Probenphase wird durch die individuellen Textänderungen der Schauspieler/Schauspielerinnen der Zieltext komplettiert.

Dominic Oley wusste, da das TAG nur über ein kleines Ensemble verfügt, bereits während des Schreibens, wer in seinem Stück mitspielen würde. Er wusste, womit die Schauspielern/Schauspielerinnen gut umgehen könnten und was eine Herausforderung wäre, sodass er versuchte, sie mit seinen Ideen und seiner Phantasie zu beschenken.

Oley achtete auch auf die Sprechbarkeit seiner Stücke, obwohl es mitunter keine einfachen Texte sind und er betonte, dass er es den Schauspielern/Schauspielerinnen gar nicht hoch genug anrechnen konnte, diese Texte auswendig zu lernen.

Er versuchte bereits zuhause während des Schreibens, sich die Texte selbst vorzuspielen oder sie laut zu lesen und mitunter ließ er befreundete Kollegen die Texte

laut lesen. Allerdings hatte er auch, während er schrieb, eine Form der Verlautlichung im Kopf.

Er dachte auch daran, wie man das Stück umsetzen könnte, allerdings spricht er hier davon, dass die Doppelrolle, die er innehatte, also Autor und Regisseur, nicht immer hilfreich war. Er wusste, während er schrieb, was für eine Bedeutung er den Worten, den Sätzen, dem gesamten Text gab und setzte das auch in der Arbeit mit den Schauspielern/Schauspielerinnen voraus. Diese Bedeutung den Schauspielern/Schauspielerinnen weiter zu geben, bereitete ihm manchmal Schwierigkeiten. Dennoch machte ihm diese Doppelrolle unglaublich Spaß und war eine totale Selbstverwirklichung. „Das, was du unter schauspielerischer Ästhetik verstehst, siehst du repräsentiert, indem du alles als Regisseur mit den Schauspielern erarbeitest und du siehst auch quasi noch dich selbst als Texter. Das ist eine sehr schöne Form des Ausdrucks“, meinte er.

Dominic Oley macht also das, was unter anderem Wellwarth (1981: 140ff.) empfiehlt und achtet bewusst auf die Sprechbarkeit, indem er die Texte laut liest oder sie sich vorlesen lässt und hält sich vor Augen, wie das Theaterstück auf der Bühne umgesetzt werden könnte.

5.3.5.4 Unterschiede zwischen Roman und Theaterstück

Stephan Lack erzählte, dass er vor dem Ausgangstext eine gewisse Demut verspürte, obwohl er sich bewusst war, dass das Buch keine dramatische Handlung besitzt. Hier lässt sich erkennen, dass sich Lack des Status des Originals sehr wohl bewusst ist, dass er den Ausgangstext aber nicht als unantastbares Heiligtum betrachtet, sondern auf dessen Basis einen „anderen Text“ (Ammann & Vermeer 1991: 251) erstellt. Zum Beispiel ist Leo Pfeffer, die Hauptrolle, im Buch kein Handlungsträger. Er erlebt all diese Sachen und die Leser/Leserinnen erleben alle Vorkommnisse durch seine Brille, aber er greift nicht in das Geschehen ein. Dies musste im Theaterstück geändert werden, damit ein spannender Theaterabend entsteht.

Eine besondere Demut hatte Lack vor historischen Fakten und Zeitabläufen. Hier nannte er die Verbindungen des serbischen Geheimdienstes als Beispiel. Er und Milan Dor recherchierten auch, ob es neue Beweise in Bezug auf Major Tancosić gab.

Nachdem die ersten Fassungen sich ziemlich genau am Roman orientierten, stellte sich die Zusammenarbeit mit der Josefstadt, vor allem mit Direktor Herbert Föttinger, der auch beim Stück Regie führte und mit der Dramaturgin Ulrike Zemme, als wertvoll heraus. In Gesprächen mit ihnen wurde klar, dass die privaten Handlungen der Charaktere in den Vordergrund gerückt werden sollten und historische Fakten ruhig einmal ausgelassen werden konnten. Außerdem fanden Lack und Dor schließlich, dass sie die Geschichte zwischen Pfeffer und Marija anders angehen sollten als im Roman, in dem die Beziehung zwischen Pfeffer und seiner Ehefrau keine tragende Rolle spielt. Die Autoren starteten den Versuch und skizzierten eine mögliche Handlung, die sie zunächst auf den ersten Akt beschränkten. Durch den Auftrag des Theaters in der Josefstadt und nach Gesprächen mit dem Regisseur und der Dramaturgin, wurde diese Idee dann auch wirklich in die Tat umgesetzt und auf das gesamte Stück angewendet. Durch den Eingriff von Herbert Föttinger wurde auch die Figur des Leo Pfeffers anders gezeichnet. Im Roman ist er sehr humanistisch dargestellt, aber als Lack und Dor sich schließlich mehr vom Roman gelöst hatten, wurde auch Leo Pfeffer weniger humanistisch. Pfeffer musste systemtreuer werden, er darf die ganze Geschichte nicht hinterfragen, damit es zu Auseinandersetzungen mit Marija und seinen Widersachern, dem Gerichtspräsidenten und dem Polizeipräsidenten, kommen kann. Durch den Kontakt mit den Attentätern muss er schließlich eine Wandlung erfahren und eine Lehre daraus ziehen.

Im Roman gibt es keine starke Frauenrolle, weshalb Marija im Theaterstück eingeführt wurde. Sie ist stark, selbstständig und mit einer ganz konsequenten, politischen Haltung ausgestattet. Im Roman ist Leo Pfeffer mit Mara verheiratet und Lack erzählte, dass er und Dor überlegten, bei welcher Art von Beziehung Pfeffer mehr zu verlieren hätte und sie kamen zu dem Schluss, dass er mehr verliert, wenn diese Beziehung noch nicht gefestigt ist. Die Beziehung eines älteren Ehepaars ist zu stabil und nicht skandalös und bietet somit keine Reibungsflächen. Nun kommen aber im Theaterstück Marija und Pfeffer aus anderen Welten, wodurch es zu Auseinandersetzungen kommen kann.

Dominic Oley meinte, dass er keine Demut vor dem Ausgangstext hatte, auch wenn die literarische Kunstfertigkeit des Romans nicht mit anderen Werken zu vergleichen ist. „Der Graf von Monte Christo“ ist sehr blumig, vielfältig und ausufernd

geschrieben und stellt, wie Oley sagte, ein Massenprodukt dar, quasi die erste Soap-Opera, die darauf abzielt, ein breites Publikum zu erreichen. Also geht auch er sehr ungezwungen mit dem Original um und verfasst einen Zieltext, der sich wie ein Original liest.

Dennoch orientierte sich seine erste Fassung sehr am Roman, bemüht, die zeitliche Abfolge der Geschehnisse darzustellen, wobei Oley immer vom Romanheld, dem Graf von Monte Christo, ausging. Der Graf ist mit verschiedenen Themen, wie zum Beispiel der verkürzten Jugend, dem Leben, das ihm gestohlen wurde, konfrontiert und diese Themen werden durch die anderen Figuren reproduziert. Diese Figuren, diese Reproduktionen, ließ Oley auch in der ersten Fassung beiseite, und konzentrierte sich auf den Grafen und das direkte Umfeld.

In der Zusammenarbeit mit dem Theater wurde schließlich klar, dass es nicht das Ziel war, die Geschehnisse des Romans auf der Bühne wiederzugeben, sondern dass Oley seinen eigenen Zugang finden und eine Endfassung schreiben sollte, in der der Romanheld vorkommt, aber die Geschichte eigentlich eine andere ist. Und so wählte er die Talkshow als Austragungsort, da sie ein Format der totalen Entblößung ist. „Die Talkshow als Ort einer Veräußerung zu nehmen, wo Leute sich die schlimmsten Sachen antun, um irgendeine Reise zu gewinnen. Wir beleidigen uns, wir massakrieren uns, um am Ende eine Reise zu gewinnen und das kann man als niedrigstes Niveau der menschlichen Interaktionen markieren“, sagte Oley.

Da im Verlauf dieses Kapitels noch explizit auf die Unterschiede, die es zwischen dem Roman und dem Theaterstück „Die Schüsse von Sarajevo“ gibt, eingegangen wird, soll hier nur kurz angemerkt werden, dass bei Adaptionen Veränderungen, wie Streichungen oder Hinzufügungen unumgänglich sind, um ein Theaterstück auf die Bühne zu bringen. Dies ist auch bei „Die Schüsse von Sarajevo“ und noch rigoroser bei „Kissing Mister Christo“ passiert.

5.3.5.5 Der Probenprozess und die Zusammenarbeit im Theater

Bereits vor Probenbeginn arbeiteten verschiedene Personen zusammen, um das Theaterstück „Die Schüsse von Sarajevo“ zu entwickeln. Stephan Lack schrieb zum einen das Theaterstück gemeinsam mit Milan Dor, aber es gab auch eine Zusammenarbeit mit dem Verlag. Einmal kam es zum Beispiel vor, dass Lack und Dor

eine gleiche Szene geschrieben hatten und die Lektorin Lisa Kärcher vermittelte zwischen den beiden Varianten und zeigte auf, welche Teile man übernehmen konnte, um ein einheitliches Ganzes zu entwickeln.

Da „Die Schüsse von Sarajevo“ ein Auftragswerk vom Theater in der Josefstadt war, las der Josefstadt-Direktor und Regisseur Herbert Föttinger sämtliche Fassungen und brachte seine Meinung ein. Er schlug zum Beispiel vor, wie eine Szene aussehen könnte und sagte, dass historische Fakten auf ein Minimum reduziert werden sollten. Auch mit der Dramaturgin, Ulrike Zemme, kam es zu einer regen Zusammenarbeit.

Während der Probenzeit waren Stephan Lack und Milan Dor immer wieder bei den Proben anwesend. Lack meinte, dass sie immer willkommen waren und dass er gut in den Probenprozess eingebunden war. Es bestand aber auch die Notwendigkeit, dass die beiden Bearbeiter immer wieder bei den Proben waren, da es zu Änderungen kam und die erste Szene maßgeblich verändert wurde.

Hier fand Lack eindeutig eine andere Situation vor, als zum Beispiel Blaxland (1984) beschreibt. Die Autoren waren während der Proben immer willkommen und ihre Arbeit wurde keineswegs mit der Abgabe des Theaterstücks als beendet angesehen, sondern sie wurden mehrfach um Rat gefragt und auch gebeten, etwas umzuschreiben. Sie bekamen somit auch mit, wie ihre Worte durch die Schauspieler/Schauspielerinnen zum Leben erweckt wurden. Lack erkannte zum Beispiel, als er Julia Stemberger im Probenprozess erlebte, wie die Rolle der Marija eigentlich ist. Durch ihre Darstellung wurde die Figur stringenter und homogener.

Auch Dominic Oley arbeitete mit der Dramaturgie des TAG zusammen und so kam es, dass ihm nahe gelegt wurde, sich vom Roman zu lösen und sein eigenes Stück zu schreiben, das sich nur mehr ansatzweise am Roman orientierte. Da Oley sowohl Autor als auch Regisseur des Theaterstücks „Kissing Mister Christo“ war, war er natürlich immer bei den Proben anwesend und konnte auch sofort auf etwaige Textprobleme reagieren. Da der Text ein assoziatives Konzept ist, konnten auch die Schauspieler/Schauspielerinnen während der Proben am Text mitwirken, was zum Beispiel die Wortneuschöpfungen betraf, die es im Theaterstück oft gab. Auch Witze wurden während der Proben in Zusammenarbeit mit den Schauspielern/Schauspielerinnen erfunden.

5.3.5.6 Das Zielpublikum

Bei der Adaption des Romans „Die Schüsse von Sarajevo“ dachte Stephan Lack auch an das Zielpublikum, da man bei Besuchern/Besucherinnen des Theaters in der Josefstadt einen gewissen Wissenstand voraussetzen kann.

Stephan Lacks Ansicht stimmt hier mit der Skopostheorie, vor allem mit dem Element der Adressatenorientierung/Adressatinnenorientierung überein. Wie ein Text verstanden wird, hängt, wie bereits erwähnt, vom Zielpublikum und dessen Erfahrungen, Lebensgewohnheiten, kulturellen Hintergrund und Wissenstand ab und wird außerdem durch den soziokulturellen Kontext geprägt (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 85).

Dominic Oley meinte, dass es eine zweiseitige Klinge ist, vom Zuschauer/von der Zuschauerin auszugehen, da man dadurch als Autor/als Autorin nicht in der Lage ist, das zu tun, was man wirklich tun möchte. „Es ist nicht gut zu sagen, etwas nur für den Zuschauer zu machen, für den Zuschauer, der dann vielleicht kommen mag oder auch nicht. Man weiß ja nicht, welcher Zuschauer dann auch wirklich kommt und wie er drauf ist. Da gibt es so viele Faktoren, die eigentlich nicht zu berechnen sind. Deswegen ist das nicht so ein gutes Unterfangen, sich dauernd damit zu beschäftigen, was jemand will, den es in der Form noch gar nicht gibt“, sagte er. Für Oley war es wichtig, dass er den Text verstand, auch wenn das vielleicht bedeutet, dass einige Leute, vor allem was den Humor anbelangt, ihn nicht verstanden. Oley war überzeugt, dass die Zuschauer/die Zuschauerinnen das Stück verstehen würden, wenn sie interessiert wären und dass sie eine genüssliche Erfahrung mit nach Hause nehmen könnten. Außerdem sagte er, dass eine erfrischende Überforderung den Zuschauer wach halten würde.

Es scheint so, als würde Oley das Element der Adressatenorientierung/Adressatinnenorientierung (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 85) außer Acht lassen, aber als er gefragt wurde, ob sein Stück zum Beispiel im Theater in der Josefstadt aufgeführt werden könnte, verneinte er. Dadurch kann man erkennen, dass auch er, wenn auch nicht wissentlich, an das Zielpublikum denkt, da er sich sehr wohl bewusst ist, dass eine gewisse Form von Theater an bestimmten Orten stattfindet.

5.3.5.7 Gründe für Romanadaptionen

Wie man in Kapitel 2.1.3 lesen kann, gibt es zahlreiche Gründe, warum eine Adaption vorgenommen wird. Stephan Lack und Dominic Oley liefern hier noch weitere Beweggründe.

Stephan Lack war der Ansicht, dass die Theater selbst Stoffe vorschlagen und adaptiert sehen wollen, wodurch die Komponente Autor/Autorin oftmals übergangen wird. Die Dramaturgien der Theater oder Regisseure/Regisseurinnen finden es oftmals sehr attraktiv, ein Thema zu bearbeiten, das sie schon kennen. Außerdem könnte es sein, dass die Theaterszene an jungen beziehungsweise zeitgenössischen Autoren/Autorinnen übersättigt ist. Darüber hinaus ist für Lack der Roman sehr dankbar als Form, „weil man“, wie er sagte, „alles herausnehmen kann, was man will und sich auch auf eine Geschichte daraus konzentrieren kann und eigentlich ziemlich viel auch links liegen lassen kann. Also man kann eigentlich jeden Roman in eine gewisse Form pressen und das kann man bei einem Stück nicht machen.“

Ein weiterer Grund für Lack war, dass Klassiker eine gewisse Verstaubtheit aufweisen und dem Theater könnte vorgeworfen werden, dass es verstaubt ist, wenn zu viel Klassiker, wie Shakespeare oder Goethe, auf dem Programm stehen. Dieser Misere können Theater entkommen, indem sie Romanadaptionen auf den Spielplan bringen, die es bisher noch nicht in der Theaterszene gab.

Dominic Oley meinte, dass das zeitgenössische und postmoderne Drama einer gewissen Kurzfristigkeit unterworfen ist. „Die Halbwertszeit von postmodernen Autoren ist so gering, dass man sich immer wieder auf andere Vorlagen berufen will.“

Außerdem dachte er, dass Romane als Vorlage sicher deshalb so beliebt sind, weil man eine Auswahl treffen kann, welche Elemente man in das Theaterstück übernimmt und welche man beiseitelässt. Es könnte auch sein, dass es für viele Menschen eine Zeitersparnis ist, das Theaterstück zu sehen anstatt den Roman zu lesen.

5.4 Die Umsetzung von „Die Schüsse von Sarajevo“ auf der Bühne

Bevor eine genaue Analyse von Roman und Theaterstück vorgenommen wird, sollen einige grundlegende Dinge geklärt werden.

5.4.1 Skopos der Adaption

Hutcheon (2013: 9) schreibt, dass oft eine Adaption vorgenommen wird, weil der Wunsch nach Wiederholung aber auch nach Veränderung besteht. Ähnlich ist es bei „Die Schüsse von Sarajevo“. Eine Motivation für das Schreiben des Stücks war sicherlich, dass Milan Dor, einer der Autoren des Stücks und Sohn des Autors Milo Dor, der die Romanvorlage „Die Schüsse von Sarajevo“ im Jahr 1989 geschrieben hatte, den Wunsch hatte, zur Ursprungsidee zurückzukommen und die Geschehnisse rund um das Attentat auf den österreichischen Thronfolger Franz Ferdinand in Sarajevo in eine dramatische Form zu bringen. Das Gedenkjahr 2014 war ein weiterer Anreiz und im Auftrag des Theaters in der Josefstadt und in Zusammenarbeit mit dem Sessler-Verlag wurde diese Idee schließlich in die Tat umgesetzt. Der Text, beziehungsweise das Thema sollte, um es mit den Worten von Sanders (2006: 19) auszudrücken, wieder relevant gemacht werden.

Das Ziel der Adaption des Romans „Die Schüsse von Sarajevo“ ist, ein Theaterstück für das Theater in der Josefstadt zu erstellen, welches das Publikum anspricht. Mithilfe des Stückes soll, laut Stephan Lack, der Irrsinn der Zufälligkeiten jenes 28. Junis 1914 gezeigt werden und welche politischen Gewaltakte anschließend unternommen wurden. Ein historischer Abriss der Ereignisse, die auch dafür verantwortlich waren, dass es zum ersten Weltkrieg kam, soll gegeben werden, wobei trotzdem keine dokumentarische Aufarbeitung innerhalb des Theaterstücks gegeben werden soll.

Die Adressaten/Adressatinnen des Theaterstücks sind die Besucher/Besucherinnen des Theaters in der Josefstadt. 21.000 Besucher/Besucherinnen der Josefstadt besitzen ein Abonnement der Josefstadt (vgl. Huemer-Strobele & Schuster 2011: 4) und das schon seit vielen Jahren. Man könnte also sagen, dass das Theater ein Stammpublikum besitzt, das gewisse Erwartungen an die Stücke in der Josefstadt stellt. Außerdem kann man davon ausgehen, dass das Josefstadt-Publikum ein gewisses Vorwissen besitzt und über einen guten Bildungsstand verfügt, was man beim Adaptionsprozess auch in Betracht ziehen kann. Es ist somit nicht notwendig, sämtliche Informationen, die in Bezug auf den ersten Weltkrieg im Roman gegeben werden, auch auf der Bühne umzusetzen. Auch Stephan Lack bestätigte, dass man speziell für dieses Stück ein großes Wissen beim Josefstadt-Publikum voraussetzen kann.

Auch die Kultur wird beim Stück „Die Schüsse von Sarajevo“ berücksichtigt. Wie während der Proben mehrmals erwähnt wurde, ist das Stück sehr österreichisch, da es sehr viel Zynismus bei den Charakteren gibt, vor allem bei Sektionsrat Friedrich von Wiesner und bei Polizeichef Viktor Iwasiuk. Aber natürlich ist auch der Inhalt an sich für das österreichische Publikum sehr passend, da es schließlich um die Ermordung des österreichischen Thronfolgers Erzherzog Franz Ferdinand geht, und die Kostüme lassen die damalige Zeit wiederauferstehen.

5.4.2 Der Adaptionprozess

Da am Adaptionprozess nicht nur die Autoren Milan Dor und Stephan Lack beteiligt waren, sollen zunächst einmal die verschiedenen Handlungsrollen erörtert werden. Hierbei wird auf die sechs Rollen, die Holz-Mänttari (1984: 109) nennt, zurückgegriffen.

- Der Bedarfsträger ist das Theater in der Josefstadt. Es benötigte ein Theaterstück, das aufgeführt werden sollte.
- Gleichzeitig ist das Theater auch der Besteller.
- Der Ausgangstext-Texter, der einen Text produziert, von dem die Autoren anschließend ausgehen, ist Milo Dor, der den Roman „Die Schüsse von Sarajevo“ schrieb.
- Die Translatoren, in diesem Fall Milan Dor und Stephan Lack, produzieren einen Zieltext.
- Die Zieltext-Applikatoren/Applikatorinnen, die mit dem Zieltext arbeiten, sind neben dem Regisseur und den Schauspielern und Schauspielerinnen auch die Dramaturgie des Theaters in der Josefstadt, die Kostümbildnerin, der Bühnenbildner, der Komponist, der Lichtdesigner und sämtliche andere Mitarbeiter/Mitarbeiterinnen des Theaters, die hinter der Bühne tätig sind.
- Das Publikum des Theaters in der Josefstadt stellt den Zieltext-Rezipienten/die Rezipientinnen dar, die den Text rezipiert.

Da der Translationsprozess ständig Entscheidungen erfordert, ist es wichtig, genügend Basisinformationen zu haben, die durch eine Textanalyse erworben werden können. Hierbei sollen nun die Fragen von Christiane Nord (2009: 40) herangezogen werden.

Wer übermittelt	Das Theater in der Josefstadt übermittelt
wem	dem Publikum des Theaters
wozu	anlässlich des Gedenkjahres
über welches Medium	durch das Medium „Theater“
wo	auf der Bühne
wann	im Jahr 2014
warum einen Text	zur Unterhaltung einen Text
mit welcher Funktion	der spannend, kurzweilig, informativ sein
mit welcher Wirkung?	und zum Nachdenken anregen soll.

„mit welcher Funktion“ ist hier nur in drei kurzen Worten beschrieben. Die Funktion des Theaterstücks wird zum einen bereits durch die Textsorte vorgegeben, andererseits durch den Skopos spezifiziert.

Vom Theater gab es auch noch Hinweise zu textinternen Faktoren, vor allem betreffend Inhalt und Wirkung des Textes. Zum Beispiel sollte kein Erzähltheater stattfinden, sondern eine spannende Handlung entwickelt werden, in deren Zentrum ein Konflikt zwischen Leo Pfeffer und seiner Geliebten Marija stehen sollte. Weitere Unterschiede, die es zwischen Roman und Theaterstück gibt, sind im nächsten Unterkapitel aufgelistet.

Nach dieser Analyse steht dem Schreiben des Theaterstücks nichts im Wege und die Autoren konnten aus einer Fülle an Übersetzungs- beziehungsweise Adaptionmöglichkeiten wählen, wie sie Inhalte, Charaktere, Themen, Sätze, Worte, Phrasen in den Zieltext übertragen.

5.4.3 Unterschiede zwischen Roman und Theaterstück¹⁷

Wird ein Roman in ein Theaterstück umgewandelt, gibt es Elemente, wie etwa Personen, Themen, Ereignisse, Motivationen, Ansichtspunkte, Konsequenzen, Kontexte, Symbole usw. die einen Adaptionprozess erfahren.

¹⁷ Zum Vergleich wird das Bühnenmanuskript von „Die Schüsse von Sarajevo“ von Milan Dor und Stephan Lack vom 3. April 2014 herangezogen.

Wenn man nun das Stück „Die Schüsse von Sarajevo“ mit dem Roman vergleicht, fällt auf, dass es, was die privaten Aspekte der Charaktere betrifft, zu großen Veränderungen gekommen ist.

Zunächst zur Hauptperson des Romans und des Theaterstücks: Dr. Leo Pfeffer. Er ist Untersuchungsrichter und arbeitet in dieser Funktion in Sarajevo. Im Roman steht der Siebenunddreißigjährige am Beginn seiner Karriere, ist verheiratet und hat drei Kinder. Im Theaterstück wurde diese Rolle an den Schauspieler Erwin Steinhauer angepasst, der zum Zeitpunkt der Premiere 62 Jahre alt war. Somit steht Pfeffer nicht mehr am Anfang sondern am Ende seiner Karriere. Außerdem ist im Stück Pfeffer nicht verheiratet, sondern führt eine Beziehung mit der Serbin Marija, die einen Sohn, Miloš, in die Beziehung mitbringt. Lack erzählte, dass Pfeffer im Theaterstück Handlungsträger geworden ist und Entscheidungen trifft. Er ist systemtreuer und erfährt im Laufe des Stücks, aufgrund der Konflikte mit Marija aber auch mit seinen Widersachern, dem Gerichtspräsidenten und dem Polizeipräsidenten, eine Wandlung. Auch der Kontakt mit den Attentätern geht nicht spurlos an ihm vorbei. Außerdem ist eine weitere Grundthematik, dass er aus der ganzen Geschichte, im Gegensatz zur Gesellschaft und zur Monarchie, etwas lernt. Während der Proben wurde darüber hinaus auch deutlich, dass man an Pfeffers Charakter eine Entwicklung der Zerrissenheit sehen kann. Er kann aufgrund seiner Beziehung zu einer serbischen Patriotin gar nicht neutral und ausgeglichen sein. Stattdessen ist er emotional aufgerieben und nicht austariert. Man könnte auch sagen, dass das Stück die zerrissenen Tage des Leo Pfeffers darstellt und seine Zerreißprobe im Minenfeld der Mächtigen zeigt und nicht vier Wochen Vorbereitung auf den ersten Weltkrieg.

Marija, die es in dieser Form im Roman nicht gibt, stellt eine weitere große Änderung bei der Adaption des Romans dar. Da es im Buch keine starke Frauenrolle gibt, dies aber das Spannungsverhältnis eines Theaterstücks erhöht, wurde diese starke Frau, die eine konsequente politische Haltung hat und Pfeffer Widerstand bietet, eingeführt. Stephan Lack meinte, dass außerdem während der Proben durch die Darstellerin der Marija, Julia Stemberger, die Figur stringenter und homogener wurde. Marija hat einen Sohn, der zwar nicht auf der Bühne zu sehen ist, der aber dennoch für die Handlung wichtig ist, da Pfeffer durch ihn in eine Zwickmühle gerät. Miloš wird verhaftet, da er zum einen den Attentäter Princip aus der Schule kennt und zum anderen

im Café Čabrinović, dem Stammcafé der patriotischen Jugend, verkehrt. Daher wird vermutet, dass er auch am Attentat an Franz Ferdinand beteiligt war. Marija ist um die Sicherheit ihres Sohnes besorgt und erwartet von Leo Pfeffer, dass er Miloš beschützt. Pfeffer sieht nur eine Möglichkeit dies zu tun und erpresst den Sektionsrat Friedrich von Wiesner, der auch wirklich veranlasst, Miloš aus der Haft zu entlassen. Dadurch ist aber auch Pfeffers Karriere zunichte.

Durch die Tatsache, dass im Theaterstück Pfeffer und Marija aus verschiedenen Welten kommen, entsteht eine größere Reibungsfläche, erklärte Lack, und da die beiden auch nicht wie im Roman verheiratet sind, ist ihre Beziehung nicht so gefestigt, wie die eines älteren Ehepaares. Somit hat Pfeffer zum einen mehr zu verlieren und zum anderen stellt die Beziehung zu einer serbischen Patriotin auch innerhalb von Pfeffers Arbeitsumfeld einen Skandal dar.

Auch die Attentäter erfahren im Theaterstück eine Wandlung. Princip, Čabrinović und Ilić werden auf der Bühne gezeigt, wohingegen im Roman noch andere Attentäter vorkommen und vor allem auch Trifko Grabež mehrmals zu Wort kommt. Im Theaterstück werden seine Worte zum Teil von Čabrinović übernommen, der somit eine Aufwertung erfährt. Diese Änderung könnte auch darauf zurückzuführen sein, dass es dadurch eine klare Verbindung zum Café Čabrinović gibt und dass somit vermieden werden konnte, eine weitere Person zu einem Stück hinzuzufügen, in dem bereits dreizehn Charaktere und acht Soldaten vorkommen.

In Bezug auf die historischen Fakten gibt es wenig Änderungen, da der Roman relativ korrekt ist und sich auf geschichtliche Tatsachen stützt. Aber dennoch recherchierten die Autoren vor allem in die Richtung, ob sich neue Beweise gegen Major Tankosić und dem Netzwerk in Belgrad entwickelt hatten. Wie die Grundverbindungen zum serbischen Geheimdienst wirklich ausgesehen haben, ist im Stück historisch ungenau angegeben, weil die Autoren dahingehend gearbeitet haben, dass grammatikalisch die Möglichkeit besteht zu sagen, dass man nicht sicher ist, ob es eine Verbindung der Attentäter zum serbischen Geheimdienst gegeben hat.

Eine große Veränderung, die während des Probenprozesses vorgenommen wurde, war, dass eine Szene gestrichen wurde, da sie den Verlauf der Handlung eher behinderte; andere Szenen wurden in Zusammenarbeit mit den Schauspielern/Schauspielerinnen gekürzt. Die erste Szene wurde relativ spät im

Probenprozess noch maßgeblich verändert, da es für Herbert Föttinger wichtig war, zu Beginn die funktionierende Beziehung zwischen Pfeffer und Marija zu zeigen und deutlich zu machen, wie unbeschwert und spielerisch die beiden miteinander umgehen und nicht bereits die Meinungsverschiedenheiten in Bezug auf den Besuch des Thronfolgers in den Vordergrund treten zu lassen. Kleinere Änderungen gab es auch noch bei einzelnen Wörtern, damit der Text den Schauspielern und Schauspielerinnen leichter über die Lippen ging.

5.4.4 Zusammenarbeit im Theater

Wie bereits in Kapitel 4.1.2 erwähnt, sind aber nicht nur die Autoren/Autorinnen am Adaptionprozess beteiligt, sondern viele Menschen arbeiten im Theater zusammen, um ein Stück auf der Bühne umzusetzen. Hier ist natürlich die Rolle des Regisseurs/der Regisseurin sehr wichtig. Bei „Die Schüsse von Sarajevo“ führte Herbert Föttinger Regie. Er las sämtliche Fassungen des Theaterstücks, sagte, was ihm gefällt und was nicht, bat um Änderungen oder Hinzufügungen und war somit auch in den Adaptionprozess eingebunden. Er inszenierte, hielt alles zusammen und war, wie Hutcheon (2013: 83) es bezeichnet, der Manager, auf den sich alle Abteilungen verlassen können. Er erläuterte Textstellen und diskutierte mit den Darstellern und Darstellerinnen. In so einem Gespräch während der Proben meinte er einmal, dass der Roman linear ist, aber dass im Theater ein dramatischer Höhepunkt unerlässlich ist. Deshalb muss man innerhalb dieser „Informationsgeschichte“ eine qualitative Haltung finden und diese auf der Bühne umsetzen. Außerdem war er der Ansicht, dass „Die Schüsse von Sarajevo“ kein Theaterstück im eigentlichen Sinn ist, sondern gewissermaßen eine Actiongeschichte darstellt. Trotzdem war es für ihn aber auch wichtig, keinen falschen Filmrealismus aufkommen zu lassen. Eine theatrale Methode, die sich durch die gesamte Inszenierung zieht, sind die Überschneidungen der Szenen, wodurch die Gleichzeitigkeit der Ereignisse dargestellt werden soll.

Natürlich spielt auch der Ort des Geschehens eine Rolle. Die Bühne von Walter Vogelweider ist nüchtern und düster und könnte mit einem Gefängnis verglichen werden. In diesem einzigen Raum spielt sich alles ab und nur mithilfe von Lampen, die aus dem Schnürboden kommen, oder unterschiedlichen Möbeln werden die

verschiedenen Räumlichkeiten, wie Pfeffers Wohnung, sein Büro oder die Verhörzellen der Attentäter, inszeniert.

Die Kostüme, die Birgit Hutter entworfen hat, sind der damaligen Zeit entsprechend und reichen von den blaugrauen k. u. k. Uniformen der Soldaten bis hin zum Korsett von Marija.

Die Musik und die Geräusche, wie zum Beispiel Grillenzirpen oder Kirchenglocken, die Christian Brandauer zusammengestellt hat, untermalen die einzelnen Szenen und tragen teilweise auch zur düsteren Stimmung auf der Bühne bei.

Durch das Licht werden Außenbereiche oder Innenräume ebenso wie Tag und Nacht simuliert, wodurch nicht explizit erklärt werden muss, zu welcher Uhrzeit eine Szene stattfindet. Außerdem werden Videoprojektionen zu Beginn mancher Szenen auf einer Wand abgebildet, die einen Satz aus dem Roman enthalten. Es gibt somit einen ganz konkreten intertextuellen Bezug zum Roman. Eine weitere Intertextualität, die im Theaterstück zu finden ist, ist Pfeffers Satz, als er mit einem Glas Wein mit Marija anstößt und sagt: „Auf den letzten Sonntag.“ Das Buch „Die Schüsse von Sarajevo“ erschien nämlich auch unter dem Titel „Der letzte Sonntag“.

Generell kann man sagen, dass Uraufführungen immer schwierig sind, da man noch nicht weiß, wie das Stück funktioniert und ob die Gewichtung der einzelnen Bereiche richtig ist. Daher ist eine Zusammenarbeit, vor allem auch mit den Autoren/Autorinnen sehr bedeutsam.

5.4.5 Das Verhältnis von Original und Adaption

Zunächst sei gesagt, dass der Roman „Die Schüsse von Sarajevo“ im Handel nicht mehr erhältlich ist, sondern lediglich vereinzelt in Bibliotheken ausgeliehen werden kann. Das Publikum hat also nur schwer die Möglichkeit, einen Vergleich zwischen dem Roman und dem Theaterstück anzustellen und die Wahrscheinlichkeit ist groß, dass der Großteil der Besucher/Besucherinnen nicht weiß, dass es sich beim Theaterstück um eine Romanadaption handelt. Das Publikum bemerkt also nicht viel von der Adaption an sich, sondern sieht die szenische Realisierung des Werkes (vgl. Kaindl 1994: 119).

Das Theaterstück stellt aber ein eigenständiges Werk dar und man muss das Original nicht kennen und Hintergrundwissen zum Roman besitzen, um die Adaption zu

verstehen. Etwaige Lücken können sicherlich durch Allgemeinwissen ausgeglichen werden.

Als Milo Dor 1982 den Roman schrieb, baute er im Prinzip eine Geschichte rund um die Protokolle zum Attentat auf den Thronfolger. Milan Dor und Stephan Lack haben die „Essenz herausgefiltert“ (Stam & Raengo 2005: 15) und eine neue Geschichte rund um das Attentat gebaut. Der Ausgangstext wurde also nicht einfach reproduziert, sondern interpretiert und für ein neues Medium neu erschaffen. Man kann also sagen, dass das Theaterstück „Die Schüsse von Sarajevo“ sehr gut den Geist des Romans auf der Bühne wiedergibt, auch wenn es zu etlichen Veränderungen in Bezug auf Handlung und Charaktere gekommen ist. Diese Änderungen waren aber nötig, um ein spannendes Theaterstück zu erschaffen, das in ungefähr zwei Stunden die Geschehnisse rund um den 28. Juni 1914 erzählt. Um keine Geschichtsstunde abzuhalten, wurden einige Fakten ausgelassen, vor allem was die Geständnisse der Attentäter angeht. Die Verhörscenen wurden auch noch während der Proben weiter gekürzt, um keine Langeweile beim Publikum aufkommen zu lassen, sondern um lediglich die Fakten zu liefern, die für den weiteren Verlauf der Handlung wichtig sind und die zum Verständnis des Stückes beitragen.

Charaktere wurden eingespart und Texte anderer Figuren wurden den vorhandenen Personen gegeben, damit es auch hier nicht zu Verwirrungen kommt. Im Roman gibt es zum Beispiel von mehreren Chauffeuren eine Erzählung über das Attentat, wohingegen auf der Bühne nur ein Chauffeur, nämlich jener des Automobils des Thronfolgers, seine Eindrücke der Geschehnisse schildert.

Um das so oft verwendete Wort der Treue aufzugreifen: Treu ist das Theaterstück bei etlichen Textstellen, die fast Wort für Wort aus dem Roman übernommen wurden. Das sieht man vor allem bei den Geständnissen der Attentäter, die im Großen und Ganzen jene Sätze sagen, die in den Protokollen von 1914 aufgeschrieben wurden. Hier waren die Autoren also nicht nur treu gegenüber dem Roman, sondern sie haben auch die historischen Fakten beachtet und im Theaterstück untergebracht. Auch Pfeffers Kleiderdilemma am Anfang des Romans, heller Leinenanzug oder schwarzer Anzug, wird im Stück in der ersten Szene untergebracht. Hier spricht Marija allerdings Pfeffer darauf an und meint, dass er aussieht als würde er auf ein Begräbnis gehen und dass er in dem dunklen Anzug noch einen Hitzschlag

bekäme. Auch die Sitzordnung im Automobil des Thronfolgers, die im Buch mehrmals erwähnt wird, wird auf der Bühne plastisch dargestellt. Der Chauffeur erzählt, wo die einzelnen Personen gesessen sind und mithilfe von Stühlen stellt Pfeffer das Auto dar und bittet einige Soldaten, Platz zu nehmen. Selbst scheinbare Kleinigkeiten, wie Dr. Sutej, der während jeder Verhörscene an seiner Schreibmaschine sitzt und tippt, wurden auf der Bühne umgesetzt. Man muss auch sagen, dass das Theaterstück mithilfe der Kostüme den Geist der damaligen Zeit widerspiegelt und somit auch hinsichtlich der Kleidung treu ist.

Man kann sagen, dass das Theaterstück „Die Schüsse von Sarajevo“ eine Hommage an das Original darstellt.

5.5 Analyse des Theaterstücks „Die Schüsse von Sarajevo“

Der Roman „Die Schüsse von Sarajevo“ gliedert sich in drei Teile, die wiederum jeweils aus sieben Abschnitten bestehen, und einen Epilog, man könnte also sagen, insgesamt 22 Kapitel.

Das Theaterstück besteht aus einem Prolog, 24 Szenen und einem Epilog, also insgesamt 26 Szenen.

Ausgehend vom Roman soll nun analysiert werden, welche Strategien angewendet wurden, um das Theaterstück „Die Schüsse von Sarajevo“ zu erstellen. Hierbei werden die fünf kreativen Strategien, die Hand (2010) nennt, zur Untersuchung herangezogen. Diese sind Auslassung (narrative und textuelle Materialien des Ausgangstextes werden bei der Adaption nicht verwendet), Ergänzung (textuelle Elemente, die nicht im Ausgangstext enthalten sind, werden bei der Adaption hinzugefügt), Komprimierung (ein Thema, das im Ausgangstext behandelt wird, wird in der Adaption nur beiläufig erwähnt), Erweiterung (einem Thema des Originals wird in der Adaption mehr Beachtung geschenkt) und Veränderung (Themen, Handlungen, Details usw. werden in der Adaption abgewandelt wiedergegeben) (vgl. Hand 2010: 17).

Um die Analyse übersichtlich zu gestalten, wird sie in die drei Teile und den Epilog des Romans unterteilt, wobei bei den drei Teilen die Kapitel des Romans

besprochen und den Szenen des Theaterstücks gegenübergestellt werden. Außerdem soll darauf eingegangen werden, wie das Theaterstück szenisch umgesetzt wurde.

5.5.1 Erster Teil

5.5.1.1 Kapitel 1

„Leo Pfeffer stand in dunkler Hose und weißem Hemd vor dem großen Schrankspiegel im Schlafzimmer und band sich eine silbergraue Krawatte um, die zu seinem Sonntagsanzug paßte“ (Dor 1989: 11). Mit diesem Satz beginnt der Roman „Die Schüsse von Sarajevo“ und so beginnt auch die erste Szene des Theaterstücks. Leo Pfeffer kommt in einer dunklen Hose und weißem Hemd auf die Bühne und bindet sich eine Krawatte um.

Auf der hinteren Wand des Bühnenbildes wird ein Satz aus dem Roman projiziert, um zum einen dem Roman Tribut zu zollen, andererseits um dem Publikum mitzuteilen, wann die Szene stattfindet. „Es war ein schöner Sommertag, wie es sich für den 28. Juni gehörte. Der Himmel war von einem makellosen Blau, und die Stadt badete geradezu im klaren Licht der Morgensonne“ (Dor 1998: 11).

Hiermit hören allerdings die offensichtlichen Gemeinsamkeiten zwischen dem ersten Kapitel des Romans und der ersten Szene des Theaterstücks auf.

Leo Pfeffer ist im Roman 37 Jahre alt und verheiratet. Er macht sich für seinen Sonntagsspaziergang fertig und überlegt, ob er den dunklen Anzug gegen den hellen Leinenanzug austauschen soll. Außerdem ist jener 28. Juni der Tag des Besuches des Thronfolgers Erzherzog Franz Ferdinand und dessen Gemahlin, Herzogin Sophie von Hohenberg. Während sich Pfeffer ankleidet, blickt er auf die Straße. Hier erfolgt eine genaue Beschreibung der Landschaft und es werden Informationen über Erzherzog Franz Ferdinand und dessen Besuch gegeben.

Als Pfeffer schließlich den hellen Leinenanzug angezogen hat, begibt er sich zum Frühstück ins Speisezimmer. Dabei wird Pfeffers Wohnung beschrieben und man lernt seine Kinder und seine Frau Mara kennen. Nach dem Frühstück, während dem er sich mit seiner Frau über den Besuch des Thronfolgers unterhält, macht er sich mit seiner ältesten Tochter Anna auf den Weg, um Erzherzog Franz Ferdinand zu sehen. Auf dem Weg zum Appellkai sehen sie bereits das Automobil, in welchem der Thronfolger und seine Gattin sitzen. Plötzlich ertönt eine Detonation, Durcheinander

entsteht, Polizisten eilen herum und Pfeffer bittet seine Tochter, alleine nach Hause zurückzukehren. Er hingegen macht sich auf den Weg zum Rathaus.

Die Strategien, die in der ersten Szene zum Einsatz kamen, sind Auslassung, Ergänzung, Komprimierung und Veränderung.

Die offensichtlichste Veränderung, neben der Tatsache, dass Pfeffer im Theaterstück älter angelegt ist, ist, dass aus Mara, Pfeffers Ehefrau, Marija, Pfeffers Geliebte, wird. Diese Veränderung zieht sich logischerweise durch das gesamte Stück. Marija überrascht Pfeffer in seiner Wohnung, während dieser sich anzieht. Sie will ihn zu einem Ausflug überreden und meint daher, dass er doch den dunklen Anzug gegen einen hellen Leinenanzug tauschen soll. Pfeffer findet dies aber für den Besuch des Thronfolgers unpassend.

Das Gespräch kommt auf den Thronfolger, wobei hier die Sätze „Das ist eine bewusste Provokation“ (Dor & Lack 2014: 5) und „Das ist kein Zufall“ (Dor & Lack 2014: 4) aus dem Roman übernommen wurden.

Die Strategie der Auslassung kam auch häufig zum Einsatz. Wie bereits geschrieben, gibt es viele Beschreibungen der Landschaft beziehungsweise der Wohnung, die nicht in das Theaterstück übernommen wurden und die auch nicht anhand des Bühnenbildes dargestellt werden. Außerdem kommen viele Personen, wie etwa Pfeffers Kinder oder Passanten auf der Straße vor, die eine große Anzahl an Statisten notwendig machen würde und die darüber hinaus für den Fortlauf der Geschichte nicht notwendig sind.

Das Thema des Besuches des Thronfolgers wird im Roman ausführlich behandelt und findet auch in der ersten Szene seinen Platz, allerdings in verknappter Form. Hier kam somit die Strategie der Komprimierung zum Einsatz.

Es gab auch Ergänzungen in der ersten Szene. Hierzu gehören zum einen die Figur der Marija, die es im Roman nicht gibt, aber zum anderen auch ihre Gesprächsthemen. Sie möchte Pfeffer zu einem Ausflug überreden, spricht über das Abendessen, zu dem sie ihren Vater eingeladen hat, der Pfeffer endlich kennenlernen soll und verführt Pfeffer abschließend.

5.5.1.2 Kapitel 2

Leo Pfeffer ist im Roman beim Rathaus angekommen und wird noch Zeuge der Ansprache des Bürgermeisters anlässlich des Besuches des Thronfolgers. Im Inneren des Rathauses eilen Polizisten umher und Nedeljko Čabrinović, der die Bombe auf das Automobil des Thronfolgers geworfen hat, wurde bereits verhaftet. Pfeffer erfährt nun, was geschehen ist und die anwesenden Personen werden genau beschrieben. Pfeffer wird schließlich beauftragt, als Untersuchungsrichter in dieser Sache tätig zu werden. Das Kapitel endet damit, dass ein weiterer Attentäter ins Rathaus gebracht wird, der ebenso ein Attentat auf den Thronfolger verübt hat.

Auch bei dieser Szene gab es wieder etliche Auslassungen, die hier vor allem Personen betreffen. Es wird zum Beispiel ein Spion, Jowo Jaglitschitsch, im Roman erwähnt, der allerdings für die Handlung im Theaterstück unwichtig ist. Ebenso wurde der Bürgermeister, der eine Ansprache hält, gestrichen und hier sei erwähnt, dass Erzherzog Franz Ferdinand zwar ständig ein Gesprächsthema im Theaterstück ist, allerdings physisch nie auf der Bühne zu sehen ist.

Dr. Sertitsch, ein Mitarbeiter Pfeffers, Kreisgerichtspräsident Ilitzky, sowie Gerichtsadjunkt Dr. Martschetz kommen im Theaterstück auch nicht vor, aber dafür werden einige ihrer Sätze von andere Personen im Stück gesprochen. Iwasikus Satz „Nedeljko Čabrinović, amtsbekannt. 19 Jahre, wohnhaft in Sarajevo, Typograph. Sozialist und Gewerkschaftsmitglied. Hat vor zwei Jahren einen Streik organisiert. Ist daraufhin aus Sarajevo verbannt worden“ (Dor & Lack 2014: 7) wird im Roman von Dr. Sertitsch gesprochen. Im Stück passt es aber, dass Iwasiuk diese Information gibt und Pfeffer somit unwissend erscheinen lässt. Hier wurde also die Strategie der Veränderung verwendet, um das Stück personenmäßig nicht ausufern zu lassen und um die Spannung, die es zwischen Iwasiuk und Pfeffer gibt, gleich zu Anfang spürbar zu machen. Die weiteren Informationen zum Hergang des Attentats werden sowohl im Roman als auch Theaterstück von Iwasiuk gegeben, wobei die meisten der direkten Reden des Romans eins zu eins im Theaterstück übernommen wurden.

Eine weitere Veränderung beziehungsweise Auslassung betrifft Kreisgerichtspräsident Ilitzky. Dieser kommt im Theaterstück nicht vor, allerdings könnte man sagen, dass seine Rolle von Gerichtspräsident Chmielewski übernommen wird. Er erteilt Pfeffer im Stück den Auftrag, die Untersuchungen zu führen.

Dr. Sutej, ein junger Schriftführer, wird im Roman bereits im zweiten Kapitel erwähnt, hat aber erst in der dritten Szene des Theaterstücks seinen Auftritt, wobei hier gleich erwähnt werden soll, dass es sich bei dieser Rolle um eine stumme Rolle handelt. Es wurde also hierbei die Strategie der Auslassung verwendet.

In dieser Szene wird das Durcheinander der umhereilenden Polizisten anhand von Statisten, die auch den Attentäter Nedeljko Čabrinović auf die Bühne bugsieren, dargestellt.

Die im Roman beschriebenen Verletzungen, die Nedeljko Čabrinović bei seiner Verhaftung davongetragen hat, werden auf der Bühne plastisch dargestellt und Dr. Sattler verarztet den Attentäter, wie im Roman beschrieben wird.

5.5.1.3 Kapitel 3

Der Inhalt des dritten Kapitels ist schnell erzählt, da es sich hierbei nur um das Verhör von Gavrilo Princip, dem zweiten Attentäter, der auf den Thronfolger geschossen hat, handelt.

Zunächst herrscht wieder ein Durcheinander im Zimmer, bis Pfeffer schließlich alle, außer Dr. Sattler und Dr. Sutej, bittet, den Raum zu verlassen. Auch im Theaterstück befinden sich zu diesem Zeitpunkt viele Menschen auf der Bühne, die allerdings während des Lichtwechsels die Bühne ohne Aufforderung verlassen. Hier wird also versucht, den Beschreibungen des Romans Rechnung zu tragen.

Eine Personenauslassung ist auch in dieser Szene wiederzufinden. Oberstaatsanwalt Holländer kommt im Theaterstück nicht vor, allerdings werden die Sätze, die er sagt, zum größten Teil von Gerichtspräsident Chmielewski übernommen.

Das Verhör von Gavrilo Princip wurde fast eins zu eins in die dritte Szene des Theaterstücks übernommen. Kleine Veränderungen und Auslassungen gab es in Bezug auf den Satzbau, wobei hier vielleicht darauf geachtet wurde, den Satz leicht sprechbar zu machen beziehungsweise im Falle von Gavrilo Princip eine knappe, mitunter trotzig Haltung herzustellen. Zum Beispiel wurde aus Princip's Satz „Ich habe bei ihr schon als Knabe gewohnt, als ich hier die Handelsschule besucht habe“ (Dor 1989: 37) „Wie ich hier auf der Handelsschule war“ (Dor & Lack 2014: 11).

Teile des Verhörs, die für das Publikum uninteressant sind, wie zum Beispiel die Frage nach Princip's Schreibkünsten (vgl. Dor 1989: 36) oder auch eine Kindheitserinnerung Pfeffers (vgl. Dor 1989: 39) wurden ausgelassen.

Im Roman erzählt Princip detailreich vom Morgen des Attentats. Im Theaterstück wird dieser Teil verknappt wiedergegeben. Die Strategie der Komprimierung kam hier also zum Einsatz, um die Spannung aufrechtzuerhalten und das Publikum nicht mit geschichtlichen Fakten und Nebensächlichkeiten zu langweilen.

Die Szene endet damit, dass Chmielewski Pfeffer darüber informiert, dass der Thronfolger soeben verstorben ist. Im Roman wird dies durch einen gewissen Stark erledigt, der allerdings im Stück nicht vorkommt. Pfeffers Reaktion auf diese Neuigkeit „Das hat uns gerade noch gefehlt“ (Dor & Lack 2014: 12) wurde eins zu eins aus dem Roman übernommen.

5.5.1.4 Kapitel 4 und 5

Da das vierte und fünfte Kapitel des Romans zu einer einzigen Szene im Theaterstück zusammengefasst wurden, sollen sie auch hier gemeinsam behandelt werden.

Der Handlungsort der Kapitel ist die Residenz des Landeshauptmannes Potiorek, die Konak genannt wird. Dort sind die Leichen des Thronfolgers und der Herzogin von Hohenberg aufgebahrt. Pfeffer ist erstaunt, dass auch die Herzogin tot ist.

Chmielewski, sowie der Leibarzt seiner kaiserlichen und königlichen Hoheit, Dr. Ferdinand Fischer, sind anwesend und der Arzt klärt Pfeffer über den genauen Tathergang und die Todesursache auf. Schließlich wird die Obduktion der beiden Hoheiten veranlasst.

Pfeffer begibt sich anschließend zu Graf Harrach, der im Wagen des Thronfolgers saß und nun dem Untersuchungsrichter genau den Tathergang schildert.

Nach diesem Gespräch trifft Pfeffer im Hof den Chauffeur von Graf Harrach. Er möchte ihn befragen, wird aber durch den Gerichtsschreiber Heggenberger unterbrochen, der erzählt, dass eine Bombe vor dem Delikatessengeschäft Schiller gefunden wurde. Pfeffer fährt im Fiaker zum Geschäft und stellt fest, dass dies die Stelle sein muss, von der aus Princip auf den Erzherzog geschossen hat.

Er kehrt zum Chauffeur zurück, der nun seinerseits das Attentat schildert. Im Hof befinden sich noch weitere Chauffeure und auch diese befragt Pfeffer.

Die vierte Szene des Theaterstücks findet auch im Konak statt, allerdings wurde die Reihenfolge der auftretenden Personen verändert. Pfeffer spricht zuerst mit dem Chauffeur Leopold Loyka, der den Tathergang kürzer als im Roman erzählt. Darüber hinaus wird die Beschreibung der Sitzordnung im Auto anschaulich mithilfe von Statisten dargestellt. Bei der Beschreibung des Attentats kam zum einen die Strategie der Komprimierung zum Tragen, da manche Sachen nur am Rande vom Chauffeur erwähnt werden, andererseits aber auch die Strategie der Auslassung, da es nicht nötig ist, die Attentäter genau zu beschreiben, da man sie zuvor bereits auf der Bühne gesehen hat und sich ein Bild von ihnen machen konnte. Etliche der direkten Reden wurden exakt im Theaterstück übernommen. Außerdem wurden einige Passagen, die im Roman von Graf Harrach erzählt werden, von Leopold Loyka übernommen. Da er im Roman als erstes von Pfeffer befragt wird und das Attentat auch plastisch dargestellt wird, macht diese Veränderung Sinn, da somit das Publikum gleich zu Beginn der Szene über alle wichtigen Fakten aufgeklärt wird.

Die Vernehmung der anderen Chauffeure kommt im Theaterstück nicht vor, da die Aussagen redundant sind und somit den Rahmen der Aufführung sprengen würden.

Auf der Bühne wird Pfeffers Gespräch mit dem Chauffeur Loyka durch Graf Harrach gestört und findet nicht, wie im Roman in einem Salon statt, in dem Graf Harrach Pfeffer empfangen hat. Auch hier kam wieder die Strategie der Auslassung zum Einsatz, aber da bereits beim Verhör mit dem Chauffeur alle technischen Fakten geklärt wurden, wird bei Graf Harrach mehr Wert auf Gefühl gelegt und er erzählt voll Empathie, wie der Erzherzog und seine Gattin starben.

5.5.1.5 Kapitel 6

Pfeffer ist in das Rathaus zurückgekehrt und lässt Princip zu sich kommen. Er informiert ihn, dass er gegen den jungen Mann die Voruntersuchung wegen Mordes einleitet und bittet ihn, das Protokoll der ersten Vernehmung zu unterschreiben. Er fragt Princip nach weiteren Attentätern und wem die Bombe gehört, die vor dem Geschäft Schiller in Gewahrsam genommen wurde. Dr. Sutej ist die gesamte Zeit anwesend und schreibt alle Aussagen mit.

Anschließend wird Nedeljko Čabrinović zum Verhör gebracht. Er erzählt ausführlich vom Morgen des Attentats, zum Beispiel dass er mit einem ehemaligen

Schulkollegen, Tomo Wutschinowitsch, Fotos beim Fotografen Joseph Schrei schießen ließ.

Als er schließlich vom Tathergang erzählt und seinem Plan, sich anschließend sofort mit Zyankali zu vergiften, passiert ihm ein Versprecher, als er sagt „Als er uns die Bomben und das Gift gab [...]“ (Dor 1989: 69). Daraufhin weiß Pfeffer, dass es mehrere Attentäter gegeben haben muss, die zusammengearbeitet haben und dass Princip und Čabrinović nicht, wie sie ihm ständig weis machen wollen, alleine und selbstständig für das Attentat verantwortlich waren.

Pfeffer leitet auch gegen Nedeljko Čabrinović Voruntersuchungen ein und schickt ihn anschließend zurück in seine Zelle.

Im Theaterstück stellt dieses Kapitel die sechste Szene dar und die Strategien, die hier vor allem zum Einsatz kamen, sind Auslassung, Komprimierung und Veränderung.

Die offensichtlichste Veränderung ist, dass das Verhör von Princip und Čabrinović nicht hintereinander stattfindet, sondern parallel, in einer düsteren, fast alptraumartigen Atmosphäre. Hier wurde eine Beschreibung des Romans, in der von „Dämmerlicht“ und „einem seltsamen Traum“ (Dor 1989: 67) die Rede ist, auf der Bühne in die Tat umgesetzt.

Die Erzählungen der Attentäter wurden wieder stark gekürzt, um dem Publikum nur mehr Tatsachen mitzuteilen, die noch nicht bekannt sind. Zum Beispiel werden Čabrinović‘ Motive für das Attentat erwähnt, aber nicht ausführlich behandelt. Dass er am Morgen des Attentats noch einen Freund trifft und mit ihm Fotos macht, findet keinen Eingang in das Theaterstück. Auch hier wurde, wie bei allen anderen Szenen, darauf geachtet, die Handlung vorwärts zu treiben und nicht durch ständige Wiederholungen der Geschehnisse aufzuhalten.

Sätze, die im Roman in der direkten Rede vorhanden sind, wurden auch in dieser Szene ohne gröbere Abweichungen übernommen.

5.5.1.6 Kapitel 7

Pfeffer und Sutej erreichen erneut die Residenz des Landeshauptmannes Potiorek und treffen dort auf Chmielewski, der von Pfeffer einen täglichen Bericht erwartet und der

darüber hinaus klar macht, dass seiner Meinung nach die Spur nach Belgrad führt und die serbische Regierung hinter dem Meuchelmord steckt (vgl. Dor 1989: 73f.).

Pfeffer trifft außerdem erneut auf den Chauffeur Loyka, der ihm Fotos seiner Hoheit zeigt und spricht anschließend mit Staatsanwalt Swara. Dabei erfährt er, dass der Wiener Hof nicht auf den Wunsch des Landeshauptmannes eingegangen war, mehr Wachen für den Schutz des Erzherzogs nach Sarajevo zu entsenden.

Anschließend findet die Obduktion der Leichen statt, der Pfeffer allerdings nicht beiwohnt. Nachdem er von Chmielewski entlassen wird, begibt er sich auf den Weg nach Hause, wo er von seiner Frau erwartet wird. Sie richtet ihm etwas zu Essen her und erwähnt, dass sie in der Zeitung gelesen hat, dass Serbien Schuld am Attentat sei und dass drei Attentäter verhaftet wurden.

Dieses Kapitel gibt es in dieser Form nicht im Theaterstück. Teile daraus, wie zum Beispiel Chmielewskis Satz „Die Spur führt nach Belgrad“ (Dor 1989: 73), werden in der zweiten Szene gesagt und „Die serbische Regierung steht hinter dem Meuchelmord“ (Dor 1989: 74) wird von Graf Harrach in der dritten Szene gesagt.

Hier kam also zum einen die Strategie der Auslassung zum Tragen, da die gesamte Szene im Konak nicht auf der Bühne stattfindet, sowie die Strategie der Komprimierung, da einige Themen an anderer Stelle kurz angesprochen werden. Aber auch die Strategie der Veränderung wurde angewendet, da das Ende dieses Kapitels der fünften Szene des Theaterstücks ähnelt. Zu Beginn der fünften Szene wird der Satz „Als Pfeffer nach Hause kam, war es bereits Mitternacht“ (Dor 1989: 78) aus dem Buch auf die Bühnenwand projiziert. Pfeffer trifft zuhause auf Marija, die auf ihn gewartet hat. Er erzählt ihr, dass er in der Residenz des Landeshauptmannes war, wo die Leichen des Thronfolgers und der Herzogin einbalsamiert wurden. Marija spricht ihn auf den Zeitungsartikel an, aus dem ersichtlich wird, dass es ein Auftragsmord aus Belgrad war. Als Marija erfährt, dass Pfeffer die Untersuchungen leitet, ist sie schockiert, da sie Serbin ist und jetzt schon merkt, dass sich etwas in der Beziehung zwischen ihr und Pfeffer ändert. Sie macht sich Gedanken über ihre gemeinsame Zukunft und enttäuscht verlässt sie schließlich Pfeffers Wohnung.

Hier wurde also eine große Veränderung vorgenommen, die aber notwendig war, um die Beziehung zwischen Pfeffer und Marija zu vertiefen.

Außerdem kam hier auch die Strategie der Erweiterung zum Einsatz. Während Pfeffer im Roman mit seiner Ehefrau nur kurz über das Attentat spricht, wird dieses Thema und die mögliche Mitwirkung Serbiens im Theaterstück ausgebaut und ausführlich von Marija und Pfeffer besprochen.

5.5.2 Zweiter Teil

5.5.2.1 Kapitel 1

Dieses Kapitel findet sich nicht in der theatralen Fassung und wurde somit Opfer der Strategie der Auslassung. Pfeffer ist zuhause und denkt hauptsächlich über das Attentat nach, erinnert sich an seine Vorfahren und lässt seine Jugend und Karriere Revue passieren. Außerdem werden viele geschichtliche Fakten zu den Auslösern der Balkankriege geliefert.

All diese Themen sind für Leser/Leserinnen des Romans interessant, aber für ein Theaterstück sind diese narrativen Elemente ungeeignet. Wie Herbert Föttinger selbst gesagt hat, will er keine Geschichtsstunde veranstalten. In diesem Kapitel gibt es keine dramatische Handlung und für das Publikum wäre es langweilig, wenn Pfeffer einen langen Monolog über seine Vergangenheit halten würde. Also ist es einleuchtend, dass die Autoren sich entschieden haben, dieses Kapitel auszulassen und auch keine Informationen in anderen Szenen zu verwenden.

5.5.2.2 Kapitel 2

Pfeffer macht sich auf den Weg zur Arbeit und unterhält sich im Büro mit Dr. Sertitsch über einige Zeugenaussagen. Anschließend liest er einige Protokolle und macht sich Gedanken über die weitere Vorgehensweise.

Auch in diesem Kapitel wurde die Strategie der Auslassung radikal angewandt. Mittlerweile ist bekannt, wie der Hergang des Attentats ausgesehen hat und weitere Ausführungen dazu wären nur redundant und würden die dramatische Handlung nicht weiterbringen.

5.5.2.3 Kapitel 3

Pfeffer trifft sich mit Iwasiuk in dessen Büro und wird beinahe Zeuge davon, wie Iwasiuk Gefangene schlägt. Pfeffer erkundigt sich nach den Gegenständen, die man in Princip's Wohnung gefunden hat. Es handelt sich dabei um Bücher mit serbischen Gedichten. Pfeffer erfährt, dass auch Danilo Ilić, der Sohn der Witwe, bei der Princip ein Zimmer gemietet hat, verhaftet wurde. Auch bei ihm wurden Bücher gefunden, die darauf hinweisen, dass er belesener als Princip ist.

Pfeffer und Iwasiuk begeben sich in die Wachstube, um Ilić ein paar Fragen zu seiner Vergangenheit und seiner Beziehung zu Gavrilo Princip zu stellen. Für Iwasiuk sind Ilić's Aussagen unzureichend und wütend will er sich auf den Gefangenen stürzen, wird aber von Pfeffer zurückgehalten.

Anschließend unterhält sich Pfeffer noch mit der Hofdame der Herzogin von Hohenberg, die das Attentat aus ihrer Sicht schildert.

In diesem Kapitel wurden wieder verschiedene Strategien angewendet, um einen dramatischen Text zu erstellen.

Zunächst gab es wieder einige Auslassungen, da das Gespräch mit der Hofdame im Theaterstück nicht vorkommt.

Die Strategie, die am häufigsten zum Einsatz kam, ist jene der Veränderung. Elemente dieses Kapitels wurden gleich in mehreren Szenen verwendet. Das Gespräch über die Bücher, die man bei Princip und Ilić gefunden hat, findet in der achten Szene zwischen Pfeffer, Iwasiuk und Chmielewski statt. Chmielewski wurde also ergänzt, um seiner Figur mehr Wichtigkeit zu verleihen. Außerdem gab es eine Erweiterung, da Iwasiuks Gewalttaten gegenüber den Verhafteten explizit angesprochen werden. Im Roman hingegen weiß Pfeffer, dass Iwasiuk ein brutaler Mensch ist, spricht es aber nicht offen aus.

Pfeffer und Iwasiuk sprechen im dritten Kapitel auch über die Sicherheitsmaßnahmen, die zum Schutz des Thronfolgers ergriffen wurden. Dieses Gespräch wurde in die zweite Szene des Theaterstücks übernommen, als Pfeffer über das versuchte Attentat von Nedeljko Čabrinović informiert wird.

Das Verhör von Danilo Ilić bildet eine eigene Szene im Theaterstück, und zwar die neunte. Die Fragen, die Ilić gestellt werden, sind fast ident mit jenen im Roman. Ein

paar Fragen wurden ausgelassen, da sie keine wichtigen Erkenntnisse beinhalten und einige andere wurden leicht abgewandelt, um sie kurz und prägnant zu machen.

Im Roman ist Iwasiuk drauf und dran mit den Fäusten auf Ilić loszugehen, wird aber von Pfeffer gerade noch daran gehindert. Im Theaterstück wird Iwasiuks Brutalität dargestellt, indem er Ilić einen Fußtritt verpasst und ihn damit zu Boden befördert. Also wurde auch szenisch die Brutalität Iwasiuks im Theaterstück erweitert.

5.5.2.4 Kapitel 4

Da Pfeffer mehr über Nedeljko Čabrinović erfahren möchte, sucht er das Kaffeehaus auf, das dessen Vater gehört. Er findet es beinahe zerstört vor und eine junge Kellnerin ist gerade dabei, die ärgsten Schäden zu beseitigen. Pfeffer unterhält sich mit ihr und erfährt, dass sich Nedeljko am Tag vor dem Attentat feierlich von seiner Familie und seinen Freunden verabschiedet hat.

Pfeffer bleibt noch kurze Zeit im Kaffeehaus, trinkt einen Schnaps und liest das Wochenblatt „Die Glocke“, in dem unzufriedene Sozialisten, darunter auch Ilić, ihre Meinung kundtun.

Anschließend sucht Pfeffer den Fotografen Joseph Schrei auf, bei dem Nedeljko Čabrinović Fotos von sich und einem Freund machen ließ. Er bittet um Abzüge der Aufnahmen und während er darauf wartet, trinkt er in einem anderen Kaffeehaus einen Kaffee.

Auf dem Weg zum Garnisonsgefängnis wird er Zeuge, wie junge Burschen die Auslagen von serbischen Geschäften mit Eisenstangen zertrümmern.

Pfeffers Besuch im Kaffeehaus wird in der zehnten Szene verarbeitet. Eine wichtige Veränderung gab es dabei, da Pfeffer die Kellnerin nach Marijas Sohn fragt und wissen will, ob er womöglich etwas mit den Attentätern zu tun hatte. Dieser Schachzug der Autoren, nun auch den Sohn von Pfeffers Geliebten zu verdächtigen, ist dramatisch sehr gut, da somit Pfeffer immer mehr in einen Zwiespalt gerät. Wie kann er seine Arbeit erledigen und trotzdem seine serbische Freundin und deren Sohn schützen?

Neben der Strategie der Veränderung wurde auch jene der Komprimierung angewendet, da im Roman lange über die Beschädigung des Kaffeehauses gesprochen wird, im Theaterstück wird dies nur kurz angesprochen, da es durch die kaputten Stühle, die zuvor von einer Schräge heruntergefallen und den ganzen Bühnenboden bedecken,

deutlich gemacht wird. Nedeljkos Verabschiedung von der Kellnerin „Am Tag vor dem Attentat hat er mir ein Bündel Vergissmeinnicht geschenkt. Er hat mich geküsst und gesagt: ‚Nimm dieses letzte Geschenk von mir, denn ich gehe fort und wer weiß, ob du mich jemals wieder siehst‘“ (Dor & Lack 2014: 32) wurde aus dem Roman übernommen.

Der Besuch beim Fotografen und überhaupt die Tatsache, dass Nedeljko Čabrinović Fotos gemacht hat, wurde im Theaterstück komplett ausgelassen, da, wie so oft, auch dieses Thema für die Handlung nicht von Bedeutung ist.

Allerdings wird ein kurzer Abschnitt aus der Zeitschrift „Die Glocke“, die Pfeffer im Kaffeehaus liest, zu Beginn der neunten Szene, dem Verhör von Ilić, auf die Wand projiziert.

Am 24. Mai 1914 schrieb Ilić in der Zeitschrift „Die Glocke“: Wir werden den Konservatismus und die Reaktion im Staat und unter den politischen Parteien entlarven und aufzeigen. Und so werden wir viel für die demokratische Erziehung unseres Volkes, besonders der Arbeiterklasse tun. (Dor 1989: 120).

Durch dieses Zitat, das an die Wand projiziert wird, wird zum einen ein kurzer Einblick in Ilić‘ Tätigkeiten gegeben, zum anderen wird anerkannt, dass ein Roman als Vorlage für dieses Theaterstück diente.

Pfeffer sieht im Roman, wie Auslagen mit Eisenstangen zertrümmert werden. Im Theaterstück erfährt dieses Thema eine Erweiterung und eine Veränderung. Es wird in der siebenten Szene von Marija erzählt. Sie stürmt in Pfeffers Büro, da die Buchhandlung ihres Vaters Vandalen zum Opfer fiel. Iwasiuk beobachtet diese kurze Szene zwischen dem Liebespaar und mischt sich schließlich in das Gespräch ein, indem er versichert, dass die Polizei alles unter Kontrolle hat und nicht nur tatenlos zusieht.

Zu diesem Zeitpunkt erfährt man auch, dass Gavrilo Princip Marijas Sohn kennt, weshalb Pfeffer anschließend im Kaffeehaus die Kellnerin nach ihm fragt.

5.5.2.5 Kapitel 5

Pfeffer verhört abermals Nedeljko Čabrinović und lässt ihn erneut vom Morgen des Attentats erzählen. Außerdem fragt er nach dem Freund, der auf den Fotos zu sehen ist.

Anschließend kehrt er in ein Gasthaus ein, wo er sich im Garten mit Dr. Sattler und Dr. Zistler trifft und gefüllte Paprika isst. Dabei berichtet Dr. Sattler, dass er Čabrinović und Princip den Verband gewechselt und dabei neue Blutergüsse bemerkt hat. Der Verdacht liegt nahe, dass dies Iwasiuks Werk ist.

Nach dem Essen geht Pfeffer ins Rathaus zurück und vertieft sich in Protokolle. Als er erfährt, dass Iwasiuk im Garnisonsgefängnis ist, fährt er auch dorthin. In der Nacht hat Iwasiuk die Gefangenen verhört und Geständnisse von ihnen erzwungen. Princip hat auch am nächsten Tag nichts an diesem Geständnis auszusetzen, aber Čabrinović wiederruft einige seiner Aussagen, beziehungsweise leugnet, einige Aussagen überhaupt getätigt zu haben.

Das erneute Verhör von Čabrinović gibt es im Theaterstück nicht, wurde also wieder ausgelassen. Insgesamt gibt es im Theaterstück nur sieben Verhörszenen mit Princip, Čabrinović und Ilić, wobei zwei dieser Szenen sehr kurz sind und kaum gerechnet werden können. Im Roman hingegen werden die Attentäter und die möglichen Komplizen ständig verhört, liefern dabei aber oft keine neuen Erkenntnisse, sondern nur bekannte Informationen. Die Entscheidung, die Verhöre im Theaterstück einzuschränken, ist verständlich, da auf der einen Seite das Publikum die nötigen Informationen bekommt, auf der anderen Seite aber nicht gelangweilt wird, da die Szenen einen leicht krimiartigen Charakter haben, was auch durch das meist düstere Licht oder Geräusche und Musik verstärkt wird.

Die sogenannte „Paprikaszene“, wie sie während der Proben genannt wurde, findet im Theaterstück nicht zwischen Pfeffer, Dr. Sattler und Dr. Zistler in einem Gastgarten statt, sondern zwischen Pfeffer, Dr. Sattler und Marija zuhause. Gefüllte Paprika werden dort nur von Dr. Sattler gegessen, da die Anspannung zwischen Pfeffer und Marija zu groß ist, um einen Bissen zu essen. Hier fand also nicht nur eine Veränderung statt, sondern es wurde auch viel ergänzt. Pfeffer fragt im Theaterstück Marija nach Princip und dessen Verbindung zu ihrem Sohn. Marija ist verärgert, dass Pfeffer ihrem Sohn nicht vertraut und im Kaffeehaus nach ihm gefragt hat. Marija überlegt, ob ihr Sohn in Sarajevo sicher ist oder ob sie ihn nicht lieber nach Serbien bringen sollte. Pfeffer verspricht ihr, dass ihr Sohn nichts zu befürchten hat, versteht aber nicht, warum diese jungen Burschen so einen Hass auf Österreich haben. Marija

verlässt frustriert die Wohnung, da sie sieht, dass sie Pfeffer nicht zu hundert Prozent auf ihre Seite ziehen kann.

Der Konflikt zwischen Marija und Pfeffer wurde also in dieser Szene noch verstärkt, was auch ein Wunsch des Regisseurs war. Der Beziehung zwischen Pfeffer und Marija sollte mehr Platz gegeben werden und sie soll ausgebaut werden, da hier viel dramatisches Potential enthalten ist.

Im Roman informiert Dr. Sattler über die neuen Wunden von Princip und Čabrinović. Im Theaterstück macht er dies bereits in der siebenten Szene, bevor Marija hereinstürmt und Pfeffer von den Vandalen erzählt, die das Geschäft ihres Vaters zertrümmert haben. Durch diese Information ist Pfeffer anschließend in der achten Szene in der Lage, Iwasiuk auf die Brutalität der Verhöre anzusprechen und sich bei Chmielewski über ihn zu beschweren.

Beim erneuten Verhör von Čabrinović im Garnisonsgefängnis, sagt er einen Satz „Der politische Mord ist der Vorgänger der Revolution. Überall ist das so – in Italien, Polen, Rußland [...]“ (Dor 1989: 141), den Čabrinović bereits in der sechsten Szene sagt, als er über seine Motive für das geplante Attentat spricht.

5.5.2.6 Kapitel 6

Pfeffer findet sich in Chmielewskis Büro ein, um ihm einen Bericht über seine bisherigen Ergebnisse zu geben, aber der lässt ihn warten. Als er schließlich kommt, erzählt Pfeffer ihm, dass Princip und Čabrinović von Anfang an zugegeben haben, dass sie für das Attentat verantwortlich sind, allerdings will Chmielewski Beweise dafür, dass die serbische Regierung hinter dem Attentat steckt. Ihn interessiert das „nationale Gefasel nicht“, er will wissen, wer die „Hintermänner“ sind (Dor 1989: 145). Außerdem bittet er Pfeffer, das Protokoll der Obduktion der Hoheiten zu unterschreiben, obwohl Pfeffer gar nicht anwesend war.

Anschließend fährt Pfeffer nach Hause, wo ihm seine Frau ein Essen zubereitet und mit ihm über den Vandalismus auf den Straßen spricht. Außerdem fragt sie ihn, ob es Krieg geben wird.

Der Teil des Kapitels, in dem Pfeffer in Chmielewskis Büro ist, wurde im Theaterstück auf zwei Kapitel aufgeteilt. Chmielewskis Ansicht, dass die serbische Regierung für das Attentat verantwortlich ist und dass die Hintermänner in Belgrad

sitzen, kommt in der achten Szene vor, sowie die Aussage, dass ihn „das nationale Gefasel dieser Hitzköpfe“ (Dor & Lack 2014: 28) nicht interessiert.

Die Situation, dass Pfeffer auf Chmielewski wartet, um mit ihm über seinen Bericht zu sprechen, findet man in der 16. Szene. Darin stellt er Pfeffer auch in Aussicht, nach Wien übersiedeln zu können, wenn er die Ermittlungen zur Zufriedenheit aller abschließt. Außerdem spricht Pfeffer mit Chmielewski über Marijas Sohn.

Die Strategien, die hier angewendet wurden, sind also Veränderung, da Teile des Kapitels für mehrere Szenen verwendet wurden, Ergänzung, da das Gespräch über Marijas Sohn nicht im Roman vorkommt, Erweiterung, da das Gespräch über die Mitwirkung der serbischen Regierung am Attentat im Theaterstück ausgebaut wird und Auslassung, da natürlich wieder bildhafte Beschreibungen oder auch das Anbieten von Kaffee nicht im Theaterstück vorkommen.

Das Gespräch zwischen Pfeffer und seiner Ehefrau findet im Theaterstück zwischen Marija und Pfeffer in der siebenten Szene statt, als sie ihm erzählt, dass die Buchhandlung ihres Vaters demoliert wurde. Auch der Satz „So einen wilden Haß habe ich noch nie erlebt“ (Dor 1989: 147) wurde eins zu eins in die Szene übernommen.

Maras Frage „Wird es Krieg geben?“ (Dor 1989: 148) stellt Marija in der fünften Szene, als sie zuhause auf Pfeffer wartet.

5.5.2.7 Kapitel 7

In diesem Kapitel liest Pfeffer Protokolle und verhört anschließend erneut Ilić, wobei er bittet, mit ihm alleine gelassen zu werden. Hierbei erfährt er, dass Iwasiuk Ilić mildernde Umstände beim Prozess versprochen hat, wenn er das sagt, was er will. Pfeffer macht Ilić aber klar, dass das ein leeres Versprechen ist und dass nur ein Gericht das entscheiden kann und nicht Iwasiuk. Ilić argumentiert, dass er doch gegen das Attentat war und versucht hat, die anderen von dessen Sinnlosigkeit zu überzeugen.

Auch Čabrinović wird wieder verhört und erzählt dieses Mal von seiner und Princip's Vergangenheit, ihren Treffen, den Vorbereitungen für das Attentat und dem ehemaligen Komitadschi Ziganović, Zigo genannt, der sie mit Waffen und Zyankali versorgte. Seine Erzählungen reichen bis zum genauen Tathergang an jenem 28. Juni.

Im Theaterstück wurde dieses Kapitel auf mehrere Szenen aufgeteilt, wobei Auslassungen, Komprimierungen und Veränderungen vorgenommen wurden.

In der 13. Szene sieht man Ilić, Čabrinović und Princip vor Mikrofonen stehen und gemeinsam erzählen sie von den Vorbereitungen und der Durchführung des Attentats, allerdings kürzer als im Roman. Die wichtigsten Details, wie sie zueinander fanden, die Anschaffung und Weitergabe der Waffen, wie sie weitere Anhänger für ihren Plan suchten und auch Ilić' Versuch die Sache abzublasen, werden in dieser Szene kurz und prägnant erzählt.

In der darauffolgenden, sehr kurzen 14. Szene wird Ilić noch gefragt, ob er Major Tankosić, ein Mitglied der „Schwarzen Hand“ und somit eine direkte Verbindung nach Serbien, kennt, was dieser aber verneint.

Die Kürzung dieses umfassenden Geständnisses, sowie die textliche Aufteilung auf Princip, Čabrinović und Ilić leuchten ein, da dadurch Langatmigkeit vermieden wird und gleichzeitig mehr Abwechslung geboten wird, als wenn Čabrinović alleine einen Monolog halten würde.

Auch die Strategie der Komprimierung, die angewendet wurde, wenn ein Thema, wie zum Beispiel Zigo, nur am Rande erwähnt wird, ist logisch, da dadurch schnell eine Information vermittelt wird, die für den weiteren Verlauf der Handlung wichtig ist, aber an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden soll.

Das Gespräch zwischen Pfeffer und Ilić, in dem Pfeffer bittet, dass alle Anwesenden, auch Dr. Sutej, den Raum verlassen, ist Teil der 17. Szene, wobei das Thema einer möglichen milderen Strafe erweitert wurde. Im Prinzip ist das das beherrschende Thema der Szene. Die Strategie der Erweiterung und der Fokus auf die Strafe wurden wahrscheinlich deshalb gewählt, da somit dem Publikum bewusst wird, dass diese jungen Burschen tatsächlich verurteilt wurden. Im weiteren Verlauf des Stückes erfährt man nämlich nichts mehr über die Zukunft und das Schicksal der Attentäter.

Vor der 15. Szene gibt es erneut eine Projektion eines Textes. „Das beharrliche Ticken der Pendeluhr im Wohnzimmer, das in den leeren Räumen widerhallte, erinnerte ihn daran, daß die Zeit unaufhaltsam verging und er selbst sich nicht vom Fleck rührte“ (Dor 1989: 155). Durch diesen Text erkennt man, dass Pfeffer die Zeit wegläuft und er unter großen Druck steht. Zum einen muss er Ergebnisse in der Arbeit liefern; am

besten die Ergebnisse, die seine Vorgesetzten sehen wollen, nämlich einen eindeutigen Beweis, dass die serbische Regierung für das Attentat verantwortlich ist. Zum anderen muss er auch an Marija denken, der er ebenso verpflichtet ist. Er will sie und ihren Sohn natürlich schützen, aber er erkennt auch, dass die Kluft zwischen ihnen in dieser Angelegenheit sehr groß ist. Als dann auch noch Marija in dieser Szene in sein Zimmer stürzt und ihm erzählt, dass ihr Sohn verhaftet wurde, obwohl Pfeffer doch versprochen hat, ihn zu beschützen, ist er wie versteinert und kann sich, wie Dor im Roman schreibt, nicht vom Fleck rühren. Damit endet auch der erste Teil des Theaterstücks.

5.5.3 Dritter Teil

5.5.3.1 Kapitel 1

Pfeffer erfährt, als er erneut im Garnisonsgefängnis ist, dass sich die Gefangenen mittels Klopfzeichen unterhalten und sich so möglicherweise absprechen. Pfeffer tangiert diese Information wenig, stattdessen lässt er Princip kommen, um ihm die Galgen zu zeigen, die im Hof aufgestellt wurden. Dieser wirft nur einen kurzen, leidenden Blick darauf und erzählt, dass er in der Nacht das Stöhnen der Bauern gehört hat, die man geschlagen hat, nur weil sie Serben sind. Damit nicht weitere unschuldige Menschen leiden müssen, beschließt er, Pfeffer alles zu erzählen und alle Schuldigen zu nennen, stellt aber eine Bedingung. Er möchte zuvor noch mit Danilo Ilić und Trifko Grabež sprechen. Pfeffer verspricht, nach einer Möglichkeit für dieses Gespräch zu suchen.

Daraufhin fährt er in ein Restaurant, wo er sich wieder mit Dr. Sattler und Dr. Zistler trifft und spricht mit ihnen über die Erkenntnisse seiner bisherigen Untersuchung.

Im Theaterstück kommt das Gespräch mit Princip bereits in der 12. Szene vor, bevor das gemeinsame Geständnis von Čabrinović, Ilić und Princip stattfindet. Pfeffer zeigt auch im Stück Princip die Galgen und Princip spricht exakt jene Worte „Ich habe sie gesehen. [...] Von meiner Zelle aus sieht man in den Hof“ und „Ich habe auch das Stöhnen der Bauern gehört, [...] die man in der Nacht geschlagen hat. Nur weil sie Serben sind“ (Dor 1989: 180), die im Roman geschrieben stehen. Auch seine Bitte mit den anderen Gefangenen zu sprechen, ist im Theaterstück enthalten, allerdings möchte er hier mit Čabrinović und nicht mit Grabež sprechen. Im Theaterstück kommt die Figur des Grabež‘ gar nicht vor, da er keine tragende Rolle dabei spielte. Čabrinović warf die

Bombe, Princip erschoss den Thronfolger sowie dessen Gemahlin, und Ilić könnte man als den intellektuellen Drahtzieher bezeichnen. Alle anderen jungen Männer, die auch positioniert waren, um Erzherzog Franz Ferdinand zu ermorden, sind für die Handlung des Theaterstücks nebensächlich. Deshalb ist verständlich, dass diese Auslassungen und in Folge dessen diese Veränderungen vorgenommen wurden.

Die Tatsache, dass sich die Gefangenen mittels Klopfzeichen miteinander verständigen, war zuerst auch im Theaterstück enthalten, wurde allerdings während der Proben gestrichen, da der Regisseur Herbert Föttinger fand, dass diese Information zwar durchaus interessant und kurios, aber für den Handlungsablauf nicht passend war. Es stellte sich die Frage, wie man das Klopfen szenisch darstellen könnte. Wirklich durch Klopfen, das vielleicht nicht überall im Theater zu hören ist? Wird es mittels einer Tonaufnahme abgespielt? Spricht man nur darüber? Oder stellt man diese Absprache der Gefangenen untereinander anders dar, zum Beispiel durch Zeichen, die in eine Essenschüssel eingeritzt wurde? Um hier nicht ein zu großes Fass zu öffnen, wurde deshalb diese Information gänzlich gestrichen.

Die Szene im Restaurant zwischen Pfeffer, Sattler und Zistler gibt es in einer veränderten Form im Theaterstück. In der 19. Szene besucht Dr. Sattler Leo Pfeffer in seinem Büro, raucht mit ihm eine Zigarre, trinkt einen Schnaps und unterhält sich mit ihm über die Untersuchung und Marija. Diese veränderte Szene dient zum einen dazu, den Zwiespalt zu zeigen, in dem sich Pfeffer, nicht zuletzt wegen Marija, befindet, zum anderen wird aber auch deutlich gemacht, dass eine vertraute Freundschaft zwischen Pfeffer und Sattler besteht. Die Strategien, die hier angewendet wurden, sind Auslassung (Texte und Personen wurden ausgelassen), Ergänzung (neue Texte und ein neuer Handlungsstrang durch Marija wurden hinzugefügt), Komprimierung (manche Themen werden nur am Rande besprochen), Erweiterung (der Zwiespalt, in dem sich Pfeffer befindet, wird deutlich gemacht) und Veränderung (die Szene wurde in eine andere Umgebung transportiert und das Gespräch wurde abgeändert).

5.5.3.2 Kapitel 2

Nachdem Iwasiuk Grabež foltert, indem er ständig seinen Kopf in den Fluss taucht, um ein Geständnis von ihm zu erzwingen, wird er Pfeffer vorgeführt, der von dem jungen Mann wissen möchte, wo die Waffen, die er bei sich trug, versteckt sind. Pfeffer erfährt

alles, was er wissen muss und macht sich auf den Weg, um die Waffen sicherzustellen. Als er wieder ins Rathaus zurückkehrt, veranlasst er, dass Princip mit Grabež sprechen kann und anschließend legt Princip ein umfassendes Geständnis ab, das sich mit jenem von Čabrinović deckt.

Wie bereits zuvor geschrieben, kommt Grabež in der Dramatisierung des Werkes nicht vor, da er bloß Waffen besaß, aber nicht aktiv wurde.

Die wichtigen Teile des Geständnisses von Princip wurden in der Geständnisszene, also in der 13. Szene, mit Čabrinović und Ilić eingebaut. Auch hier kam es zu Auslassungen oder Komprimierungen, da nicht alle Fakten des Tathergangs dramaturgisch interessant sind.

5.5.3.3 Kapitel 3

In diesem Kapitel erfährt man viel über Princip's Vergangenheit, wobei hier abermals die Strategie der Auslassung zugunsten einer stringenten Handlung angewendet wurde. Am Schluss des Kapitels lernt Pfeffer Friedrich von Wiesner, einen Sonderbeauftragten des k. u. k. Außenministeriums kennen, der nach Sarajevo gekommen ist, um sich über den Fortgang der Untersuchungen zu erkundigen.

Im Theaterstück lernt Leo Pfeffer den Sonderbeauftragten in der 20. Szene kennen, allerdings wurden keine Textelemente aus dem dritten Kapitel übernommen, da hier lediglich erwähnt wird, dass Pfeffer Wiesner kennenlernt. Man kann also sagen, dass das dritte Kapitel fast gänzlich der Strategie der Auslassung zum Opfer fiel.

5.5.3.4 Kapitel 4

Es kommt zu einem zweiten Treffen zwischen Friedrich von Wiesner und Leo Pfeffer.

Anschließend liest Pfeffer erneut die Geständnisse der Attentäter, um seinen Bericht zu erstellen. Hier erfährt man, welche jungen Männer noch bereit waren, den Erzherzog zu töten und außerdem erhält man Informationen zu den Motiven der Attentäter. Darüber hinaus gelingt es Pfeffer, einen Drahtzieher in Belgrad zu ermitteln, den die Burschen bisher verschwiegen haben. Es handelt sich dabei um Major Tankosić, zu dem die Attentäter allerdings keinen direkten Kontakt hatten. Sie sprachen nur mit dem Bahnbeamten Ziganović, der ihnen auch die Waffen verschaffte.

Auch in diesem Kapitel wird das Gespräch zwischen Pfeffer und Wiesner nur kurz erwähnt und birgt kein dramatisches Potential für die Bühnenumfassung.

Die Geständnisse, die Pfeffer liest, enthalten wieder einige Elemente, die im Dreier-Verhör von Princip, Ilić und Čabrinović in der 13. Szene vorkommen. Natürlich gab es aber wieder etlichen Auslassungen, um den „Geschichtsunterricht“ auf das Wesentliche zu beschränken.

5.5.3.5 Kapitel 5

Zu Beginn des Kapitels geht Pfeffer in eine Konditorei, um in Ruhe nachdenken zu können, bemerkt dabei aber, dass der Besitzer sowie andere Gäste unruhig werden und macht sich auf den Weg zum Rathaus, wo er von Friedrich von Wiesner erwartet wird. Bei diesem Treffen, erklärt Pfeffer ihm eine Skizze, die die ursprünglich vorgesehene und die später geänderte Fahrtroute des Erzherzogs darstellt, ebenso wie die Positionen der Attentäter. Wiesner ist aber nicht so sehr am Tathergang interessiert, sondern mehr an den Teilnehmern der Verschwörung und den Verbindungen nach Serbien. Die beiden Männer unterhalten sich über eine mögliche Beteiligung der serbischen Regierung, die Pfeffer aber nach wie vor nicht sieht, für Wiesner aber durch die Mitwirkung von Major Tancosić klar ersichtlich ist.

Dieses Gespräch findet in der 20. Szene statt und es kam hierbei nur selten zu Auslassungen, die eher Beschreibungen betrafen, die aber teilweise wieder szenisch umgesetzt wurden. Zum Beispiel setzt sich Friedrich von Wiesner an den Schreibtisch und Pfeffer bleibt vor ihm stehen. Andere Auslassungen wurden getätigt, um einen guten Sprachrhythmus zu erhalten. Längere Sätze wurden etwas kürzer und prägnanter gemacht.

Es kam in dieser Szene kaum zur Auslassung von Informationen, was damit erklärt werden kann, dass das Gespräch zwischen Wiesner und Pfeffer sehr wichtig ist, weil es deutlich macht, dass Pfeffer Druck aus Wien gemacht wird, die Untersuchungen rasch abzuschließen und im Bericht zu erwähnen, dass Major Tancosić und Milan Ziganović in das Attentat verwickelt waren. „Somit ist eindeutig erwiesen, dass die Verschwörer in direktem Kontakt zur serbischen Regierung standen“ (Dor & Lack 2014: 54). Hin und wieder wurde die Strategie der Komprimierung verwendet, um ein Thema nicht zu langatmig zu erörtern.

Eine Ergänzung wurde am Schluss der Szene vorgenommen, als Wiesner, genervt von Pfeffers Widerwillen die serbische Regierung als Drahtzieher anzuerkennen, sagt: „Was glauben Sie, wer Sie sind! Glauben Sie, wir wissen nicht um Ihre Beziehung zu dieser serbischen Witwe? So impertinent kann nur eine Jude sein“ (Dor & Lack 2014: 55). Diese Ergänzung war wichtig, da dadurch eine Verbindung zu Marija hergestellt wird. Dieser Beziehung sollte, auch auf Wunsch des Theaters, mehr Gewichtung gegeben werden und durch so eine Bemerkung in Pfeffers Arbeitsumfeld, wird dies auch erreicht.

5.5.3.6 Kapitel 6

Das sechste Kapitel enthält durch ein erneutes Gespräch mit Čabrinović viele bekannte Informationen, die hier lediglich aus einer anderen Sichtweise wiedergegeben werden, aber keine neuen Erkenntnisse, die für die Handlung von großer Bedeutung wären. Deshalb wurde hier auch wieder die Strategie der Auslassung angewendet.

Am 23. Juli stellt Wien Serbien ein Ultimatum, das Serbien erfüllen muss, um Krieg zu vermeiden, aber als Pfeffer das Schriftstück liest, ist ihm klar, dass es Krieg geben wird. Im Kapitel wird das Ultimatum ausführlich erklärt.

Am Abend des Tages, an dem das Ultimatum abläuft findet sich Pfeffer in Chmielewskis Büro ein, wo ihm geraten wird, sich reisebereit zu halten, sollte Serbien das Ultimatum anerkennen und der Untersuchung aller Teilnehmer am Attentat durch ausländische Beamte zustimmen.

Die serbische Antwort auf das Ultimatum macht aber deutlich, dass es solche Untersuchungen nicht geben wird. Im Roman wird die Antwort Serbiens genau wiedergegeben.

Im Theaterstück werden das Ultimatum sowie die serbische Antwort darauf kurz in einem Gespräch zwischen Dr. Sattler und Pfeffer in der 23. Szene besprochen. Sattler bringt das Scheitern des Ultimatus mit wenigen Sätzen auf den Punkt: „War doch eh klar, dass Serbien das Ultimatum nicht unterschreiben kann, oder? Kein souveräner Staat kann zulassen, dass ausländische Beamte dort Untersuchungen leiten. Die anderen Punkte des Ultimatus haben sie eh akzeptiert“ (Dor & Lack 2014: 64).

Es wurde also abermals die Strategie der Auslassung angewendet, aber auch die Strategie der Komprimierung, da das Ultimatum und die serbische Antwort angesprochen werden, aber nicht lange ausgeführt werden.

5.5.3.7 Kapitel 7

Österreich-Ungarn erklärt Serbien den Krieg und Pfeffer geht inzwischen weiter seiner Arbeit nach. Er befragt nach wie vor die Attentäter und spricht mit ihnen über ihre politische und patriotische Motivation.

Letztendlich schließt Pfeffer seine Arbeit ab, aber niemand ist mehr an den Ergebnissen interessiert. Er besucht die Mutter von Danilo Ilić, die ihn fragt, ob ihr Sohn gehängt wird und ob es möglich wäre, seine Bücher wiederzubekommen.

Als Pfeffer eines Tages mit Dr. Sattler und Dr. Zistler beim Mittagessen zusammensitzt, erfährt er, dass er sich keine Hoffnungen mehr machen braucht, nach Wien versetzt zu werden. Da er seine Untersuchungen nicht zur Zufriedenheit aller geführt hat, hat er sich Feinde gemacht, die keiner Beförderung zustimmen werden. „Ich bin den meisten hohen Herren ein Dorn im Auge, weil ich ihnen nicht prompt genug den Beweis für die Beteiligung der serbischen Regierung am Attentat geliefert habe“ (Dor 1989: 287).

Das Kapitel endet damit, dass die drei Herren „auf den letzten Sonntag trinken“ (Dor 1989: 290).

In der vorliegenden Form gibt es dieses Kapitel nicht im Theaterstück, es kam also zu einer Auslassung, aber einige kleine Elemente wurden in verschiedenen Szenen verwendet, wenn auch in abgeänderter Form.

Zu Beginn der Proben gab es zum Beispiel eine Szene zwischen Ilić und Pfeffer, in der der junge Mann bat, dass seine Mutter seine Bücher bekommen soll, wenn er tot ist. Er betont, dass sie von dem Geschriebenen sowieso nichts versteht. Diese Szene wurde aber gestrichen, da sie eine Unterbrechung der dramatischen Handlung darstellte und den Fortlauf der Geschichte eher behinderte als förderte.

Dass aus seiner Beförderung nach Wien nichts wird, erfährt Pfeffer von Chmielewski am Ende der 22. Szene. Auch die Fragen nach der Unschuld der serbischen Regierung stellt Chmielewski und nicht, wie im Roman, Dr. Sattler. Pfeffers Antwort „Ich habe keine Beweise für ihre Schuld gefunden. Im juristischen Sinn ist sie

also nicht schuldig. Und das ist das einzige, was für mich zählt. Ich bin Jurist, kein Politiker [...]“ (Dor 1989: 287) wurde exakt ins Theaterstück übernommen.

Das Anstoßen „auf den letzten Sonntag“ ist eine Hommage an den Roman „Die Schüsse von Sarajevo“, der 1982 zuerst in Wien und München unter dem Titel „Der letzte Sonntag. Bericht über das Attentat von Sarajewo“ erschienen ist. Auch im Theaterstück gibt es diese Referenz, allerdings stößt hier Pfeffer mit Marija in der fünften Szene „auf den letzten Sonntag“ an. Mit dem letzten Sonntag ist jener Sonntag gemeint, als die Menschen noch frei waren und der Krieg noch in weiter Ferne lag.

5.5.4 Epilog

Am 26. September kommt es zur Verlesung der Anklageschrift, der Pfeffer beiwohnt, nachdem er noch mit seiner Frau gefrühstückt hat und dabei erfuhr, dass ihr Bruder in den Krieg einrücken muss.

In dem Saal, in dem auf der einen Seite die Vertreter des Staates und auf der anderen die Angeklagten stehen, fühlt Pfeffer sich plötzlich fehl am Platz. „Und er, Pfeffer, stand dazwischen, mit dem Rücken zur Wand, und wußte auf einmal nicht, warum er eigentlich da war. Er hatte sich noch nie so einsam und verloren gefühlt wie in diesem Augenblick“ (Dor 1989: 293). Damit endet der eigentliche Roman, wobei man auf der letzten Seite noch erfährt, was aus den Attentätern geworden ist.

Im Theaterstück kommt dieser Teil des Romans nicht vor, sondern wurde durch ein etwas anderes Ende ersetzt und man erfährt auch nicht explizit, was aus den Attentätern geworden ist.

5.5.5 Weitere Szenen

Cattrysse (1992: 57) schreibt, dass eine gängige Praxis bei der Adaption darin besteht, Szenen hinzuzufügen. Dies geschah auch bei „Die Schüsse von Sarajevo“. Der Prolog und Epilog, sowie die 18., 21., 22. und 24. Szene wurden für das Theaterstück neu geschrieben, wobei hier Themen und Personen eingeführt wurden, die es im Roman nicht gibt, beziehungsweise Treffen zwischen Personen, die sich im Roman nie begegnet sind.

5.5.5.1 Prolog

Zu Beginn des Stückes, wenn sich der eiserne Vorhang hebt, steht Leo Pfeffer alleine im Nebel auf der Bühne und man hört Grillen zirpen. Plötzlich ertönt ein lauter Knall und eine Tür fliegt aus den Angeln. Soldaten stürmen auf die Bühne, verschwinden in der Unterbühne, Schüsse fallen und die Soldaten kehren mit drei Gefangenen wieder auf die Bühne zurück und führen sie ab. Als alles still ist, beginnt Pfeffer zu sprechen. Er rezitiert einen Brief, den er an Marija verfasst hat und in dem klar wird, dass er sich an der Front im Krieg befindet. Sein Brief ist voller Liebe, er möchte ihrer Beziehung noch eine Chance geben und bittet Marija um Verzeihung.

Dieser Brief, der einen Blick in die Zukunft darstellt, lässt erahnen, dass es im Stück kein Happyend geben wird, weder für Pfeffer, der ganz persönlich von den Folgen des Krieges betroffen ist, noch für die Beziehung zwischen Marija und Pfeffer, die durch das Attentat auf den Thronfolger schwer in Mitleidenschaft gezogen wird.

Mit diesem Prolog schaffen es die Autoren, das Publikum neugierig auf das zu machen, was noch passieren wird, damit das Stück so einen Ausgang nimmt.

5.5.5.2 Szene 18

Diese Szene findet in Iwasiuks Büro statt und stellt eine Unterhaltung zwischen Iwasiuk und Marija dar. Marija ist verzweifelt, weil ihr Sohn verhaftet wurde und da sie das Vertrauen in Pfeffers Fähigkeiten verloren hat, wendet sie sich in ihrer Verzweiflung an Iwasiuk. Für ihn ist es ein willkommenes Fressen, dass ausgerechnet die Freundin seines Erzfeindes ihn um Hilfe bittet. Ganz nebenbei lässt er auch noch die Bemerkung fallen, dass Pfeffer ja bald nach Wien übersiedeln wird, wovon Pfeffer Marija noch nichts erzählt hat. Er sagt ihr seine Hilfe zu, wenn Marija ein Schriftstück von Pfeffer besorgt, in dem Danilo Ilić zugibt, dass Major Tancosić ein Drahtzieher des Attentats war.

Diese Szene verleiht der Figur der Marija mehr Tiefe, da hier deutlich zu sehen ist, was sie bereit ist, für ihr Kind zu tun. Sie ist eine starke Frau, die sogar einen Menschen wie Iwasiuk aufsucht, nur um ihren Sohn zu schützen.

Eine Szene dieser Art ist für das Stück notwendig, da die Rolle der Marija sonst zu linear und einfach gewirkt hätte. Ihre persönlichen und politischen Überzeugungen werden hier an den Tag gelegt und sind notwendig, damit sie letztendlich auch in

Konflikt zu Pfeffer gerät. Eben dieser Konflikt wurde, wie bereits erwähnt, vom Theater gewünscht.

5.5.5.3 Szene 21

In dieser Szene treffen Pfeffer und Marija das letzte Mal direkt im Theaterstück aufeinander. Pfeffer kehrt nach Hause und berichtet Marija, dass es ihrem Sohn gut geht, worauf sie ihm gesteht, dass sie bei Iwasiuk war. Pfeffer ist enttäuscht von ihr und bittet sie, ihm zu vertrauen, worauf sie ihm antwortet „Ich vertraue niemandem mehr“ (Dor & Lack 2014: 56). Marija spricht ihn auf seine Versetzung nach Wien an und fragt nach dem Schriftstück von Ilić. Pfeffer überreicht es ihr und als sie es liest, wird ihr klar, dass dieses Geständnis von Ilić Krieg bedeuten würde. Marija zerreißt das Papier und teilt Pfeffer mit, dass sie ihn nie wieder sehen will.

Diese Szene stellt den Höhepunkt im Konflikt zwischen Pfeffer und Marija dar. Es wird deutlich, dass ihre Beziehung nicht so gefestigt ist, wie die beiden bisher angenommen haben und dass ihnen eine ganz entscheidende Vertrauensbasis fehlt. Wie Lack im Interview gesagt hat, wäre bei einem verheirateten Paar die Beziehung auf einem soliden Fundament und Pfeffers Ehefrau hätte ihm wahrscheinlich vertraut und wäre nicht hinter seinem Rücken zu Iwasiuk gegangen. Deshalb ist hier auch die Entscheidung verständlich, warum im Theaterstück Pfeffer nicht verheiratet ist, sondern eine Geliebte hat.

5.5.5.4 Szene 22

Pfeffer, Chmielewski und Wiesner unterhalten sich über den Bericht der Untersuchungen, den Friedrich von Wiesner anhand von Pfeffers Unterlagen verfasst hat. Pfeffer stört aber, dass in diesem Bericht die Mitschuld der serbischen Regierung am Attentat explizit in Worte gefasst ist und bittet darum, einige Formulierungen zu ändern. Wiesner stimmt etwas genervt zu, ist aber sehr erstaunt, als Pfeffer ihn schließlich noch bittet, Marijas Sohn, der nach wie vor in Haft sitzt, zu entlassen, da er sonst den Bericht nicht unterschreiben wird. Marijas Sohn wird entlassen, aber für Pfeffer bedeutet das, dass seine Karrierechancen null und nichtig geworden sind.

Im Roman ist die Figur des Pfeffers sehr pflichtbewusst, erledigt ihre Arbeit, wenngleich auch nicht immer ohne schlechtes Gewissen oder Mitgefühl. Im

Theaterstück wird Pfeffer mit jeder Szene weniger systemtreu, was aber darauf zu führen ist, dass seine Figur sonst langweilig erscheinen würde. Er muss am Ende rebellischer sein, um das Theaterstück dramatischer und spannender zu machen. Das wird vor allem mit dieser Szene erreicht. Außerdem sieht man, dass Pfeffer Marija liebt und ihr helfen will und dadurch auch seine Karriere aufs Spiel setzt.

5.5.5.5 Szene 24

Nachdem Pfeffer, wie es scheint, alles verloren hat, geht er in eine Synagoge, in der er einen Rabbiner trifft und unterhält sich mit ihm über Frieden und die Suche nach der Wahrheit. Die Szene endet mit den Worten des Rabbiners: „Es gibt keine ganze Wahrheit, außer der des Todes“ (Dor & Lack 2014: 68).

Diese Szene macht in einer ruhigen Atmosphäre noch einmal die Zerrissenheit Pfeffers deutlich. Nach den Aufregungen der letzten Szenen hilft sie auch dem Publikum dabei, wieder ruhiger zu werden und verdeutlicht, dass das Stück zu einem Ende kommt.

5.5.5.6 Epilog

Das Stück endet, wie es begonnen hat und zwar mit einem Brief. Dieses Mal ist es aber ein Brief, den Marija an Pfeffer verfasst hat. Sie ist besorgt, weil Pfeffer ihr nicht auf ihre bisherigen Briefe geantwortet hat. Auch sie entschuldigt sich bei ihm und versichert ihm, dass sie sich für ihn entscheidet und mit ihm zusammen sein will. Außerdem braucht ihre gemeinsame Tochter ihn. „Es gibt so wenig, wofür es sich zu sterben lohnt und so vieles, wofür man leben muss“ (Dor & Lack 2014: 69).

Dieser Epilog bildet einen schönen Abschluss für das Theaterstück und schließt, durch den Brief, den Kreis. Man erfährt, dass Marija ein Kind von Pfeffer bekommen hat und dass es ihrem Sohn den Umständen entsprechend gut geht. Außerdem gibt der Brief Hoffnung, dass Pfeffer und Marija nach dem Krieg wieder vereint sein und in eine gemeinsame Zukunft gehen könnten.

5.5.6 Fazit

Der Roman „Die Schüsse von Sarajevo“ ist ein gut recherchiertes und informatives Werk, das sehr detailgetreu die Protokolle rund um das Attentat auf Erzherzog Franz Ferdinand und dessen Gemahlin in Sarajevo wiedergibt. Das Hauptaugenmerk des Buches liegt darauf, Informationen zu liefern, auch wenn dies in Romanform geschieht. Der Roman weist keine dramatischen Höhepunkte auf und die Figuren, allen voran jene des Leo Pfeffers, wirken linear. Durch die vielen Verhöre der Attentäter und umfangreichen Protokolle gibt es etliche redundante Informationen.

Somit war es bei der Adaption des Romans notwendig, verschiedene Strategien anzuwenden, um ein funktions- und skoposgerechtes Theaterstück zu erstellen. Es kommt also bei dieser Adaption zu einer unvermeidbaren Verschiebung der Akzentuierung und Fokussierung von Themen, Charakteren und Handlungssträngen (vgl. Hutcheon 2013: 39f.).

Aufgrund der mehrfach vorhandenen Abhandlungen zum Tathergang waren Auslassungen unumgänglich, um das Publikum nicht zu langweilen. Themen und Charaktere, die nicht zum Ablauf der Handlung beitragen, sowie Rückblicke, wurden gestrichen (vgl. Cattrysse 1992: 56f.). Aber auch die Auslassung von Informationen, die nicht der Handlung dienlich waren, wurde vorgenommen, um kein Erzähltheater zu veranstalten oder keine Geschichtsstunde abzuhalten. Dies war vor allem dem Regisseur des Stückes wichtig und wurde von den Autoren berücksichtigt. Sie haben hier also skoposkonform gearbeitet.

Die fehlende dramatische Handlung im Roman machte darüber hinaus Veränderungen notwendig. Dies betraf vor allem die fehlende Frauenrolle und Pfeffers Charakter. Pfeffer erledigt im Roman seine Arbeit und erlebt keinerlei Wandung. Es scheint fast so, als ließen ihn die Vorkommnisse rund um den 28. Juni und die darauf folgende Untersuchung vollkommen kalt. Für ein Theaterstück ist so eine Figur nicht geeignet. Pfeffer muss am Anfang systemtreu sein, damit er schließlich mit Marija in Konflikt treten kann und am Ende geläutert ist. Auch die Gespräche mit den Attentätern gehen im Theaterstück nicht spurlos an ihm vorüber. Außerdem steht er, im Gegensatz zum Roman, am Ende seiner Karriere und dadurch ist diese Rolle auch älter angelegt. Ein Grund für diese Änderung war aber auch der Wunsch, Erwin Steinhauer für diese Rolle zu besetzen, also haben auch hier die Autoren wieder den Skopos berücksichtigt.

Bezüglich der Frauenrolle wurde die Figur der Marija geschaffen, die Pfeffer Kontra geben soll. Sie ist eine starke, selbstständige, unabhängige Frau, die nicht davor zurückschreckt, um das zu kämpfen, was ihr wichtig ist. Dadurch kommt es aber auch zu einem Streit zwischen ihr Pfeffer.

In diesem Zusammenhang kam es dann auch zu Ergänzungen bei der Rolle der Marija. Die Konflikte die es zwischen den Charakteren gibt, müssen sichtbar gemacht werden. Deshalb wurden weitere Szenen ergänzt, zum Beispiel Szenen zwischen Marija und Pfeffer oder zwischen Pfeffer und seinen Widersachern, die dem Theaterstück die nötige dramatische Handlung verleihen.

Auch die Strategie der Erweiterungen wurde angewendet, wobei dies hauptsächlich bei Themen passierte, die im Roman kurz angesprochen werden, aber dramatisches Potential bieten. Zum Beispiel spricht Pfeffer mit seiner Frau kurz über die Attentäter; im Theaterstück wurde dieses Gespräch zwischen Pfeffer und Marija erweitert, da es dem Konflikt zwischen den beiden dienlich ist.

Die Strategie der Komprimierung ist eine gute Methode, um Themen anzusprechen, aber nicht näher darauf einzugehen und wurde vor allem dann angewendet, wenn eine Information grundsätzlich interessant, aber für den Fortlauf der Handlung nicht unbedingt notwendig war und somit im Stück nur am Rand erwähnt wurde.

Generell kann man sagen, dass versucht wurde, die Geschehnisse im Theaterstück zu verdichten und die Handlungsstränge auf das Notwendigste zu reduzieren, um keine Langeweile beim Publikum aufkommen zu lassen. Die Autoren haben den Ausgangstext interpretiert, die wichtigste Essenz, sei es die wichtigsten Charaktere oder Themen, genommen und einen neuen Text erschaffen. Hier kann man eindeutig sagen, dass sie den Ausgangstext als „Informationsangebot“ (Vermeer 1986: 33) genutzt haben. Außerdem haben sie auch auf den sozialen, kulturellen und zeitlichen Kontext geachtet. In einem Theater wie dem Theater in der Josefstadt, ist es aufgrund des Publikums nicht notwendig, das Stück an die heutige Zeit anzupassen. Das Sprachgefühl der damaligen Zeit wird durch die übernommenen Stellen aus den Protokollen vermittelt, die Kostüme erinnern an damals und lediglich die spartanische Bühne gibt einen Hauch von Modernität wieder.

Eines kann man aber auch sagen: auch wenn die Handlung im Jahr 1914 spielt, sind das Theaterstück und die darin besprochenen Themen hundert Jahre später noch immer aktuell.

5.6 Zusammenfassung

Nach einer kurzen Inhaltsangabe des Romans „Die Schüsse von Sarajevo“ und des Theaterstücks „Kissing Mister Christo“, sowie der Vorstellung des Theaters in der Josefstadt und des TAG, wurde auf die Interviews, die geführt wurden, um einen praktischen Einblick in die Arbeit von zwei Bearbeitern einer Adaption zu geben, eingegangen. Neben der Analyse der Interviews, wurde auch das Theaterstück „Die Schüsse von Sarajevo“ ausgehend vom gleichnamigen Roman anhand von fünf Kriterien (Auslassung, Ergänzung, Komprimierung, Erweiterung, Veränderung) untersucht.

Vergleicht man nun den Prozess der Adaption mit jenem der Übersetzung, so wird die Parallelität der beiden Bereiche sehr deutlich. Beide Prozesse beginnen ganz einfach damit, dass man den Ausgangstext zunächst liest und anschließend stellen sich Übersetzer/Übersetzerinnen und Bearbeiter/Bearbeiterinnen einer Adaption dieselben Fragen, auch bezüglich des Skopos. Wozu wird die Übersetzung/Adaption gebraucht und was ist das Ziel und der Zweck des Zieltextes? Hierbei werden die Adressaten/Adressatinnen der Übersetzung oder Adaption ebenso beachtet, wie die Kultur, für die der Text gedacht ist. Die viel zitierte Treue zum Ausgangstext spielt keine entscheidende Rolle, obwohl Lack davon sprach, dass er eine gewisse Demut vor dem Ausgangstext hatte, vor allem vor historischen Fakten, aber dass er sich zugleich bewusst war, dass der Roman „Die Schüsse von Sarajevo“ keine dramatische Handlung besitzt, weshalb es notwendig war, Änderungen vorzunehmen. Andernfalls hätte das Stück eine epische Form annehmen müssen und Erzähltheater wäre gemacht worden, was aber für das Publikum nur bedingt interessant gewesen wäre. Wo es möglich war, wurden der Sinn des Romans und der Geist der damaligen Zeit wiedergegeben, und wo Änderungen notwendig und sinnvoll waren, wurden sie vorgenommen. Ein Theaterstück, das spannend ist, dem Publikum gefällt, eine dramatische Handlung mit

einigen prekären Konflikten hat, steht hier also, was das Ziel anbelangt, an erster Stelle und war auch der Skopos, der vom Theater vorgegeben wurde.

Auch bei der Übersetzung werden solche Änderungen vorgenommen, wenn es der Skopos verlangt und ebenso kann es zu Auslassungen oder Ergänzungen kommen. Es werden jene Aspekte aus dem Original übernommen, die für das Zielpublikum relevant sind (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 139f.).

Es gibt sowohl beim Übersetzen als auch beim Adaptieren verschiedene Möglichkeiten und Strategien, um einen funktionsgerechten Zieltext zu erstellen und der Bereich der Übersetzung könnte mit all seinen wissenschaftlichen Theorien und Forschungsansätzen auch für die Tätigkeit der Adaption sehr hilfreich sein. In den Unterkapiteln 5.4.1 und 5.4.2 wurden zum Beispiel die Skopostheorie und die Fragen nach den textexternen Faktoren angewendet, um die grundlegenden Informationen, die für eine Übersetzung notwendig sind, aufzuzeigen. Aber auch bei der Adaption sind diese Informationen sehr wichtig und sollten deshalb auch bei dieser Tätigkeit durch geeignete Methoden analysiert werden.

6. Zusammenfassung und Schlusswort

In der vorliegenden Arbeit sollte zum einen anhand eines Überblicks über einen Teil der wissenschaftlichen Literatur zum Thema Übersetzen und Adaptieren, zum anderen mittels eines Beispiels aus der Praxis, gezeigt werden, dass die Tätigkeit des Adaptierens mit jener des Übersetzens in vielen Punkten ident ist und dass Adaption somit als Übersetzung angesehen werden kann.

Ausgehend von verschiedenen (ausgangs-)sprachlichen orientierten, modalen und medialen und funktionalen Definitionen, wurde in Kapitel eins der Bereich der Übersetzung vorgestellt. Es wurde dabei erkannt, dass auf der einen Seite die intermediale Übersetzung (vgl. Kaindl 2013) für die vorliegende Arbeit besonders interessant ist, da in diesen Bereich zum Beispiel auch die Übersetzung eines Romans in ein Theaterstück fällt. Auf der anderen Seite sind die funktionalen Definitionen und die damit einhergehende Theorie des translatorischen Handelns von Holz-Mänttäri (1986), sowie die Skopostheorie von Reiß und Vermeer (1984), für diese Masterarbeit von besonderem Nutzen.

Holz-Mänttäri ist zum Beispiel der Ansicht, dass Übersetzungen keine Kopie des Originals darstellen sollen, sondern dass Botschaftsträger produziert werden sollen, die aus verbalen und nonverbalen Komponenten bestehen können (vgl. Holz-Mänttäri 1984: 31).

Die Skopostheorie legt den Fokus auf die Produktion eines funktionsgerechten Zieltextes, was auch bei der Adaption eines Romans in ein Theaterstück eindeutig der Fall ist. Da bei der Skopostheorie die Frage nach den Adressaten/Adressatinnen, der Zielkultur und dem Ziel und Zweck einer Übersetzung wichtig ist, wurden die Begriffe Text, Funktion und Kultur anschließend erklärt.

Außerdem stellt auch das Verhältnis von Original und Übersetzung einen wichtigen Punkt dar. Hierbei spielt auch das Thema der Treue und Äquivalenz eine Rolle und es wurde gezeigt, dass Treue ein Maßstab ist, der kaum erfüllt werden kann, wenn man die Skopostheorie anwendet, bei der sehr wohl Änderungen vorkommen, um einen Text zu produzieren, der für das Zielpublikum adäquat und verständlich ist. Wobei hier auch angemerkt sei, dass der Skopos auch sein kann, eine wortwörtliche Übersetzung zu erstellen.

Bei der Erörterung des Übersetzungsprozesses wurde festgestellt, dass es verschiedene Handlungsrollen gibt, die von den am Prozess beteiligten Personen eingenommen werden. Hier lässt sich wieder eine Parallele zur Adaption erkennen, da es auch da Bedarfsträger/Bedarfsträgerinnen, Besteller/Bestellerinnen, Ausgangstext-Texter/Texterinnen, Translatoren/Translatorinnen, (Ziel-)Text-Applikatoren/Applikatorinnen und (Ziel-)Text-Rezipienten/Rezipientinnen gibt (vgl. Holz-Mänttari 1984: 109). Auf die Rolle von Übersetzern/Übersetzerinnen wurde anschließend das Augenmerk gelegt, wobei mithilfe von Theatermetaphern Licht auf diese Berufsgruppe gelegt werden sollte.

Das zweite Kapitel handelt von der Adaption, einer Tätigkeit, die in der heutigen Zeit häufig verrichtet wird. Tagtäglich ist man, ohne es mitunter zu wissen, von Adaptionen umgeben, sei es am Fernsehbildschirm, im Kino, wenn man ein Buch oder Comic liest oder auch im Theater. Zunächst wurde die Frage geklärt, was Adaption eigentlich ist. Hierbei sticht vor allem ins Auge, dass Adaption oft als Übersetzung definiert wird, da der Zieldtext besonders wichtig ist, was auch bei der Skopostheorie der Fall ist. Anschließend wurde untersucht, was bei einer Adaption adaptiert wird, wobei die wichtigsten Elemente sicher die Handlung und die Charaktere sind. Warum überhaupt adaptiert wird, stellt auch eine wichtige Frage dar und die vielfältigsten Gründe konnten für die Beantwortung dieser Frage herangezogen werden. Das Verhältnis von Original und Adaption spielte anschließend eine Rolle, wobei auch hier das Thema der Treue und Äquivalenz betrachtet wurde, ebenso wie der Status von Original und Adaption. Danach wurde der Adaptionsprozess beschrieben und die Bearbeiter/ Bearbeiterinnen von Adaptionen wurden in den Mittelpunkt der Untersuchung gestellt, da sie natürlich eine entscheidende Rolle beim Adaptionsprozess spielen.

Um zu zeigen, dass Adaption in der Tat eine Form der Übersetzung darstellt, wurden diese beiden Tätigkeiten in Kapitel drei miteinander verglichen und zahlreiche Parallelen konnten aufgedeckt werden.

Nachdem das Verhältnis zum Original, der Arbeitsprozess und die angewendeten Strategien verglichen wurden, könnte man die Adaption als Übersetzung betrachten, die einen kreativen Prozess, eine Interpretation des Ausgangstextes mit anschließender Umwandlung des Textes, ein Endprodukt und ein Zielpublikum

darstellt. Auch die Rolle der Textbearbeiter/Textbearbeiterinnen ähnelt einander in beiden Bereichen, da Übersetzer/Übersetzerinnen und Bearbeiter/Bearbeiterinnen einer Adaption oft mit ähnlichen Problemen konfrontiert sind. Ebenso sind beim Thema der Treue und Äquivalenz die beiden Tätigkeiten miteinander verwandt.

Im vierten Kapitel wurde die Romanadaption näher betrachtet, wobei hier ein Fokus auf die Adaption für die Bühne gelegt wurde. Die Vorgehensweise sowie die Herausforderungen des Adaptionsprozesses wurden beschrieben. Hierbei steht der Bearbeiter/die Bearbeiterin einer Adaption vor allem vor der Frage, welche Handlungsstränge, Charaktere und Informationen des Romans im Theaterstück verwendet werden sollen. Wichtig ist außerdem, dass ein Stück erstellt wird, das spielbar, sprechbar und verständlich ist. Des Weiteren stellte auch die Zusammenarbeit im Theater einen Punkt dar, da viele Personen, neben den Schauspielern/Schauspielerinnen zum Gelingen einer Aufführung beitragen und auch während der Proben einen wesentlichen Beitrag zur Adaption leisten, da oft etwas, das in einem Roman beschrieben wird, durch Geräusche, Töne, Musik, Licht, Kostüme, Requisiten, Bühnenbild und dergleichen dargestellt wird. Wie eine Adaption vom Publikum wahrgenommen wird, ist natürlich auch wichtig. Die Bearbeiter/Bearbeiterinnen einer Adaption sollten deshalb das Theaterpublikum nicht vergessen und auch auf die Unterschiede zwischen den verschiedenen Präsentationsmedien achten.

Anhand eines Beispiels aus der Praxis wurden der Adaptionsprozess und die Unterschiede zwischen Roman und Theaterstück in Kapitel fünf näher betrachtet. Dafür wurde jedes Kapitel des Romans mit den Szenen des Stücks „Die Schüsse von Sarajevo“ verglichen, wobei besonders Wert auf jene fünf Strategien gelegt wurde, die Hand (2010) beschreibt. Es konnte gezeigt werden, dass vor allem die Strategien der Auslassung und Veränderung angewendet wurden, aber auch die Erweiterung, Komprimierung und Ergänzung waren Methoden, um den Roman in ein spannendes und gut funktionierendes Theaterstück umzuwandeln.

Ähnliche Methoden werden mitunter beim Übersetzen verwendet, um einen funktionsgerechten Zieltext zu produzieren. Je nach Zielpublikum kann es zu Auslassungen oder Ergänzungen kommen und auch Veränderungen sind möglich.

Interviews mit den Autoren der Stücke „Die Schüsse von Sarajevo“ und „Kissing Mister Christo“ sollten unter anderem Klarheit bezüglich des Adaptionprozesses schaffen und einen Einblick in die Arbeit von Bearbeitern/Bearbeiterinnen von Adaptionen liefern. Hierbei lässt sich eine weitere Parallele zur Übersetzung feststellen. Die Autoren lasen zunächst den Text, erkannten, welche Stellen besonderes dramatisches Potential bergen und verfassten schließlich einen Zieltext, der dem gewünschten Skopos entsprach. Außerdem kam es während des Adaptionprozesses zu einer Zusammenarbeit mit anderen Personen, oder um es mit Holz-Mänttärís Worten zu sagen, „Handlungsträgern/Handlungsträgerinnen“ (vgl. Holz-Mänttári 1993: 303).

Es lässt sich mithilfe dieser Arbeit zeigen, dass Adaption eine Form der Übersetzung ist und dass Analysemethoden und funktionale Theorien der Translationswissenschaft auch bei der Tätigkeit der Adaption hilfreich wären. Da bei der Adaption auch der Fokus auf dem Zieltext liegt, ist hier vor allem die Skopostheorie sehr interessant. Für den Bearbeiter/die Bearbeiterin einer Adaption ist es hilfreich, zu wissen, für wen der Zieltext bestimmt ist, in welcher Kultur oder welchem sozialen Umfeld er rezipiert und verwendet wird und was mit dem Text erreicht oder ausgedrückt werden soll. Auch die Fragen nach den textexternen oder textinternen Faktoren nach Nord (2009) können weitere Informationen liefern und dadurch den Adaptionprozess erleichtern.

Adaption könnte somit ein möglicher Tätigkeitsbereich für Übersetzer/Übersetzerinnen sein, da diese nach einem abgeschlossenen Translationsstudium nicht nur Experten/Expertinnen für Sprachen sind, sondern ein fundiertes Wissen über verschiedene Kulturen und deren Besonderheiten besitzen. Außerdem verfügen sie über die nötige Sensibilität, mit diesen Unterschieden umzugehen und anhand verschiedener Strategien einen gut funktionierenden Text für das Zielpublikum zu erstellen. Auch das kreative Schreiben wird beim Übersetzungsstudium berücksichtigt. Allerdings ist es, wie bei anderen Fachbereichen auch, notwendig, sich die nötigen Konventionen und mitunter auch das Fachvokabular in Bezug auf das Theater im Allgemeinen und im Besonderen auf Theaterstücke anzueignen.

Bibliographie

Primärliteratur

Dor, Milan & Lack, Stephan (2014) *Die Schüsse von Sarajevo*. Bühnenmanuskript Theater in der Josefstadt.

Dor, Milo (1989) *Die Schüsse von Sarajewo*. München: dtv.

Oley, Dominic (2014) *Kissing Mister Christo*. Bühnenmanuskript TAG.

Sekundärliteratur

Aaltonen, Sirkku (2000) *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters.

Albrecht-Crane, Christa & Cutchins, Dennis (2010) *Adaptation Studies: New Approaches*. Madison: Farleigh Dickinson University Press.

Ammann, Margret & Vermeer, Hans J. (1991) Der andere Text. Ein Beitrag zur Übersetzungskritik. In: *TextConText* 6.4, 251-260.

Arrojo, Rosemary (1997a) Gedanken zur Translationstheorie und zur Dekonstruktion des Logozentrismus. In: Wolf, Michaela (Hg.) *Übersetzungswissenschaft in Brasilien. Beiträge zum Status von „Original“ und Übersetzung*. Tübingen: Stauffenburg, 63-70.

Arrojo, Rosemary (1997b) Die Endfassung der Übersetzung und die Sichtbarkeit des Übersetzers. In: Wolf, Michaela (Hg.) *Übersetzungswissenschaft in Brasilien. Beiträge zum Status von „Original“ und Übersetzung*. Tübingen: Stauffenburg, 117-132.

Azenha, João & Moreira, Marcelo (2013) Translation and Rewriting: Don't Translators 'Adapt' When They 'Translate'? In: Raw, Laurence (Hg.) *Translation, Adaptation and Transformation*. London: Bloomsbury, 61-80.

Babbage, Frances (2009) Heavy Bodies, Fragile Texts: Stage Adaptation and the Problem of Presence. In: Carroll, Rachel (Hg.) *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*. London: continuum, 11-22.

- Baker, Mona (Hg.) (1998) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London, New York: Routledge.
- Bakhtin, Mikhail M. (1981) *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail M. (1990) *Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press.
- Bartlett, Frank C. (1932) *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bayerdörfer, Hans-Peter, Leyko, Malgorzata, Deutsch-Schreiner, Evelyn (Hg.) (2007) *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Benjamin, Walter (1991) *Baudelaire Übertragungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ baudelaire-ubertragungen-6569/2> (zuletzt eingesehen am 20.08.2015).
- Birkenhauer, Theresia (2007) Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion. In: Bayerdörfer, Hans-Peter, Leyko, Malgorzata, Deutsch-Schreiner, Evelyn (Hg.) *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 15-23.
- Birkenhauer, Theresia (2008) Die Zeit des Textes im Theater. In: Tigges, Stefan (Hg.) (2008) *Dramatische Transformationen: Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: transcript, 247-261.
- Blaxland, Wendy (1984) On Being a Playwright/Director. In: Zuber-Skerritt, Ortrun (Hg.) *Page to Stage. Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, 42-54.
- Block, Haskell M. (1981) The Writer as Translator: Nerval, Baudelaire, Gide. In: Rose, Marilyn Gaddis (Hg.) *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press, 116-126.
- Brook, Peter (Hg.) (1987) *The Shifting Point: Theatre, Film, Opera, 1946-1987*. New York: Harper and Row.
- Brook, Peter (1987) Filming a Play. In: Brook, Peter (Hg.) *The Shifting Point: Theatre, Film, Opera, 1946-1987*. New York: Harper and Row, 189-192.

- Brooker, Peter (2007) Postmodern Adaptation: Pastiche, Intertextuality and Re-Functioning. In: Cartmell, Deborah, Whelehan, Imelda (Hg.) *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 107-120.
- Brower, Reuben. A (Hg.) (1959) *On Translation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bruhn, Jørgen (2013) Dialogizing Adaptation Studies From One-Way Transport to a dialogic Two-Way Process. In: Bruhn, Jørgen, Gjelsvik, Anne, Frisvold Hanssen, Eirik (Hg.) *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. London, New York: Bloomsbury Academic, 69- 88.
- Bruhn, Jørgen, Gjelsvik, Anne, Frisvold Hanssen, Eirik (Hg.) (2013) *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. London, New York: Bloomsbury Academic.
- Bruhn, Jørgen, Gjelsvik, Anne, Frisvold Hanssen, Eirik (2013) ,There and Back Again‘: New Challenges and New Directions in Adaptation Studies. In: Bruhn, Jørgen, Gjelsvik, Anne, Frisvold Hanssen, Eirik (Hg.) *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. London, New York: Bloomsbury Academic, 1-16.
- Bryant, John (2013) Textual Identity and Adaptive Revision: Editing Adaptation as a Fluid Text. In: Bruhn, Jørgen, Gjelsvik, Anne, Frisvold Hanssen, Eirik (Hg.) *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. London, New York: Bloomsbury Academic, 48-67.
- Buffagni, Claudia, Garzelli, Beatrice, Zanotti, Serenella (Hg.) (2011) *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*. Münster: LIT Verlag.
- Bühler, Karl (1934/1999) *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Fischer.
- Cahir, Linda Costanzo (2006) *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*. Jefferson: McFarland.
- Carroll, Rachel (Hg.) (2009) *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*. London: continuum.
- Carroll, Rachel (2009a) Introduction: Textual Infidelities. In: Carroll, Rachel (Hg.) *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*. London: continuum, 1-7.

- Carroll, Rachel (2009b) Affecting Fidelity: Adaptation, Fidelity and Affect in Todd Haynes's *Far From Heaven*. In: Carroll, Rachel (Hg.) *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*. London: Continuum, 34-45.
- Cartmell, Deborah & Whelehan, Imelda (Hg.) (2007) *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cattrysse, Patrick (1992) Film (Adaptation) as Translation. In: *Target 4:1 – International Journal of Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins B.V., 53-70.
- Coetzee, J.M. (2004) *Elizabeth Costello. Eight Lessons*. London: Vintage.
- Corrigan, Timothy (2007) Literature on Screen, a History, in the Gap. In: Cartmell, Deborah & Whelehan, Imelda (Hg.) *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 29-43.
- Cunningham, Michael (2003) *My Novel, the Movie: My Baby Reborn; 'The Hours' Brought Elation, But Also Doubt*.
<http://www.nytimes.com/2003/01/19/movies/my-novel-the-movie-my-baby-reborn-the-hours-brought-elation-but-also-doubt.html> (zuletzt eingesehen am 20.08.2015).
- Cutchins, Dennis (2014) Bakhtin, Translation and Adaptation. In: Krebs, Katja (Hg.) *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. London, New York: Routledge, 36-62.
- Cutchins, Dennis, Raw, Laurence, Welsh, James M. (Hg.) (2010) *Redefining Adaptation Studies*. Plymouth: Scarecrow Press.
- Derrida, Jacques (1997) Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege. In: Hirsch, Alfred (Hg.) *Übersetzung und Dekonstruktion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 119-165.
- Eaton, Kate (2013) Turnips or Sweet Potatoes...? In: Raw, Laurence (Hg.) *Translation, Adaptation and Transformation*. London: Bloomsbury, 171-187.
- Eco, Umberto (2006) *Quasi dasselbe mit anderen Worten*. München, Wien: Carl Hanser Verlag.
- Froschauer, Ulrike & Lueger, Manfred (2003) *Das qualitative Interview*. Wien: WUV.
- Genette, Gérard (1993) *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Goffman, Erving (1969/2003) *Wir alle spielen Theater: die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper.
- Gostand, Reba (1980) *Verbal and Non-Verbal Communication: Drama as Translation*. In: Zuber, Ortrun (Hg.) *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford: Pergamon Press, 1-9.
- Griesel, Yvonne (2000) *Translation im Theater. Die mündliche und schriftliche Übertragung französischsprachiger Inszenierungen ins Deutsche*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Hand, Richard J. (2010) "It Must All Change Now. Victor Hugo's Lucretia Borgia and Adaptation. In: Cutchins, Dennis, Raw, Laurence, Welsh, James M. (Hg.) *Redefining Adaptation Studies*. Plymouth: Scarecrow Press, 17-30.
- Hemming, Sarah (2013) *Adapting Novels for the Theatre*. <http://www.ft.com/cms/s/2/30392f4c-5130-11e3-b499-00144feabdc0.html#axzz3ApUgkkvW> (zuletzt eingesehen am 20.08.2015).
- Hirsch, Alfred (Hg.) (1997) *Übersetzung und Dekonstruktion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hönig, Hans (1995) *Konstruktives Übersetzen*. Tübingen: Stauffenburg.
- Hönig, Hans G. & Kußmaul, Paul (2003) *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Holz-Mänttari, Justa (1984) *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Holz-Mänttari, Justa (1986) *Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile*. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung: Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke Verlag, 348-374.
- Holz-Mänttari, Justa (1993) *Textdesign - verantwortlich und gehirngerecht*. In: Holz-Mänttari, Justa & Nord, Christiane (Hg.) *Traducere navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Tampereen Yliopisto, 301-320.
- Holz-Mänttari, Justa & Nord, Christiane (Hg.) (1993) *Traducere navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Tampereen Yliopisto.
- Hopton, Tricia, Atkinson, Adam, Stadler, Jane, Mitchell, Peta (Hg.) (2011) *Pockets of Change: Adaptation and Cultural Transition*. Maryland: Lexington Books.

- Huemer-Strobele, Christiane & Schuster, Katharina (2011) *Das Theater in der Josefstadt. Eine Reise durch die Geschichte eines der ältesten Theater Europas*. Wien: Picus Verlag.
- Hutcheon, Linda (2009) The Art of Repeating Stories. An Interview with Linda Hutcheon. In: MacArthur, Michelle, Wilkinson, Lydia, Zaiontz, Keren (Hg.) *Performing Adaptations: Essays & Conversations on the Theory and Practice of Adaptation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 1-9.
- Hutcheon, Linda (2013) *A Theory of Adaptation*. London, New York: Routledge.
- Ihwe, Jens (Hg.) (1971) *Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven 2. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft I*. Frankfurt am Main: Athenäum.
- Jakobson, Roman (1959) On Linguistic Aspects of Translation. In: Brower, Reuben. A (Hg.) *On Translation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 232-239.
- Jakobson, Roman (1971) Linguistik und Poetik. In: Ihwe, Jens (Hg.) *Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven 2. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft I*. Frankfurt am Main: Athenäum, 142-178.
- Kade, Otto (1968) *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Beihefte zur Zeitschrift Fremdsprachen 1. Leipzig.
- Kadric, Mira, Kaindl, Klaus, Kaiser-Cooke, Michèle (2005) *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.
- Kaindl, Klaus (1994) „Let's have a party“ – Übersetzungskritik ohne Original? Am Beispiel der Bühnenübersetzung. In: Snell-Hornby, Mary, Pöchhacker, Franz, Kaindl, Klaus (Hg.) *Translation Studies. An Interdiscipline*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 115-126.
- Kaindl, Klaus (2013) Multimodality and Translation. In: Millán, Carmen & Bartrina, Francesca (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London, New York: Routledge, 257-269.
- Kaiser-Cooke, Michèle (2007) *Wissenschaft – Translation – Kommunikation*. Wien: Facultas.

- Kelletat, Andreas F. & Tashinskiy, Aleksey (Hg.) (2014) *Übersetzer als Entdecker*. Berlin: Frank & Timme.
- Király, Hajnal (2013) The Medium Strikes Back – ‘Impossible Adaptation’ Revisited. In: Bruhn, Jørgen, Gjelsvik, Anne, Frisvold Hanssen, Eirik (Hg.) *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. London, New York: Bloomsbury Academic, 179-201.
- Kohlmeier, Astrid (2010) *Vom Roman zum Theatertext: Eine vergleichende Studie am Beispiel der „Leiden des jungen Werther“ von Johann Wolfgang Goethe*. Saarbrücken: VDM.
- Koller, Werner (2011) *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag.
- Krebs, Katja (2007) *Cultural Dissemination and Translational Communities: German Drama in English Translation 1900-1914*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Krebs, Katja (Hg.) (2014) *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. London, New York: Routledge.
- Krebs, Katja (2014) Introduction. Collisions, Diversions and Meeting Points. In: Krebs, Katja (Hg.) *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. London, New York: Routledge, 1-10.
- Lake, Diane (2010) Writing the Adaptation. Teaching an Upper-Division College Course for the Screenwriter. In: Cutchins, Dennis, Raw, Laurence, Welsh, James M. (Hg.) *Redefining Adaptation Studies*. Plymouth: Scarecrow Press, 85-93.
- Lasswell, Harold Dwight (1948) *Power and Personality*. New York: Norton.
- Leitch, Thomas (2007) *Film Adaptation and its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Levý, Jiří (1969) *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum Verlag.
- MacArthur, Michelle, Wilkinson, Lydia, Zaiontz, Keren (Hg.) (2009) *Performing Adaptations: Essays & Conversations on the Theory and Practice of Adaptation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- McFarlane, Brian (2007) Reading Film and Literature. In: Cartmell, Deborah, Whelehan, Imelda (Hg.) *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 15-28.

- Mayerhofer, Claudia (2009) *Szenische Transformation: Am Beispiel von Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“*. Saarbrücken: VDM.
- Millán, Carmen & Bartrina, Francesca (Hg.) (2013) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London, New York: Routledge.
- Miller, Jonathan (1986) *Subsequent Performances*. Leipzig: Faber & Faber.
- Nord, Christiane (2009) *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Julius Groos Verlag.
- Nowra, Louis (1984) Translating for the Australian Stage (A personal viewpoint). In: Zuber-Skerritt, Ortrun (Hg.) *Page to Stage. Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, 13-21.
- Oittinen, Riitta (2000) *Translating for Children*. New York: Garland Publishing.
- O’Thomas, Mark (2010a) Adaptation and Creative Writing. Brokeback Mountain on the London Underground. In: Cutchins, Dennis, Raw, Laurence, Welsh, James M. (Hg.) *Redefining Adaptation Studies*. Plymouth: Scarecrow Press, 45-53.
- O’Thomas, Mark (2010b) ‘Turning Japanese: Translation, Adaptation, and the Ethics of Trans-National Exchange’. In: Albrecht-Crane, Christa & Cutchins, Dennis (Hg.) *Adaptation Studies: New Approaches*. Madison: Farleigh Dickinson University Press, 46-61.
- Pavlovskis, Zoja (1981) Translation from the Classics. In: Rose, Marilyn Gaddis (Hg.) *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press, 99-107.
- Pym, Anthony (2011) The translator as non-author, and I am sorry about that. In: Buffagni, Claudia, Garzelli, Beatrice, Zanotti, Serenella (Hg.) *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*. Münster: LIT Verlag, 31-44.
- Raw, Laurence (Hg.) (2013) *Translation, Adaptation and Transformation*. London: Bloomsbury.
- Raw, Laurence (2013) Identifying Common Ground. In: Raw, Laurence (Hg.) *Translation, Adaptation and Transformation*. London: Bloomsbury, 1-20.
- Raw, Laurence & Gurr, Tony (2013) *Adaptation Studies and Learning: New Frontiers*. Plymouth: Scarecrow Press.

- Reiß, Katharina (1971) *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik – Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Huebner.
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. (1984) *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Reynolds, Peter (2013) *Novel Images: Literature in Performance*. New York: Routledge Chapman & Hall.
- Ritchie, David (1984) The ‘Authority’ of Performance. In: Zuber-Skerritt, Ortrun (Hg.) *Page to Stage. Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, 65-73.
- Rose, Marilyn Gaddis (Hg.) (1981) *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press.
- Rose, Marilyn Gaddis (1981) Introduction: Time and Space in the Translation Process. In: Rose, Marilyn Gaddis (Hg.) *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press, 1-7.
- Roselt, Jens (2008) Intermediale Transformationen zwischen Text und Bühne. In: Tigges, Stefan (Hg.) *Dramatische Transformationen: Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: transcript, 205-213.
- Sanders, Julie (2006) *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge Chapman & Hall.
- Sanders, Julie (2011) Preface. Dynamic Repairs: The Emerging Landscape of Adaptation Studies. In: Hopton, Tricia, Atkinson, Adam, Stadler, Jane, Mitchell, Peta (Hg.) *Pockets of Change: Adaptation and Cultural Transition*. Maryland: Lexington Books, ix-xiii.
- Schäffner, Christina (1998) Skopos theory. In: Baker, Mona (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London, New York: Routledge, 235-238.
- Schank, Roger & Abelson, Robert (1977) *Scripts, Plans, Goals and Understanding*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- Schober, Regina (2013) Adaptation as Connection – Transmediality Reconsidered. In: Bruhn, Jørgen, Gjelsvik, Anne, Frisvold Hanssen, Eirik (Hg.) *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. London, New York: Bloomsbury Academic, 89-112.

- Sebeok, Thomas A. (Hg.) (1986) *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Vol. 2 N-Z. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Shakespeare, William (2008) *As You Like It*. Oxford: Oxford University Press.
- Snell-Hornby, Mary (Hg.) (1986) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke Verlag.
- Snell-Hornby, Mary, Pöchhacker, Franz, Kaindl, Klaus (Hg.) (1994) *Translation Studies. An Interdiscipline*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Snell-Hornby, Mary, Hönig, Hans G., Kußmaul, Paul, Schmitt, Peter A. (Hg.) (2003) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg.
- Stam, Robert (2005) *Literature through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell.
- Stam, Robert & Raengo, Alessandra (Hg.) (2005) *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell.
- Stangl, Werner (2014) *[werner stangl]s arbeitsblätter – Das Interview*. <http://arbeitsblaetter.stangl-taller.at/FORSCHUNGSMETHODEN/Interview.shtml> (zuletzt eingesehen am 20.08.2015).
- Stolze, Radegundis (2011) *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Narr Verlag.
- Straight, H. Stephen (1981) Knowledge, Purpose, and Intuition: Three Dimensions in the Evaluation of Translation. In: Rose, Marilyn Gaddis (Hg.) *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press, 41-51.
- Stroud, Tom (2009) The Garden: Reinterpreting Hamlet as an Image-Based Creation. In: MacArthur, Michelle, Wilkinson, Lydia, Zaiontz, Keren (Hg.) *Performing Adaptations: Essays & Conversations on the Theory and Practice of Adaptation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 59-72.
- TAG (2014) *Über uns: Das TAG*. <http://dastag.at/ueberuns/geschichte/> (zuletzt eingesehen am 20.08.2015).
- Theater in der Josefstadt (2014) *Programmheft: Die Schüsse von Sarajevo*. Wien, Premiere: 3. April 2014.

- Tigges, Stefan (Hg.) (2008) *Dramatische Transformationen: Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: transcript.
- Tigges, Stefan (2008) Dramatische Transformationen. Zur Einführung. In: Tigges, Stefan (Hg.) *Dramatische Transformationen: Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: transcript, 9-27.
- Toury, Gideon (1986) A Cultural-Semiotic Perspective. In: Sebeok, Thomas A. (Hg.) *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Vol. 2 N-Z. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1111-1124.
- Toury, Gideon (2012) *Descriptive Translation Studies – and Beyond*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Tsui, Cynthia S. K. (2013) The Authenticity in ‘Adaptation’: A Theoretical Perspective from Translation Studies. In: Raw, Laurence (Hg.) *Translation, Adaptation and Transformation*. London: Bloomsbury, 54-60.
- Vandal-Sirois, Hugo & Bastin, Georges L. (2013) Adaptation and Appropriation: Is there a Limit? In: Raw, Laurence (Hg.) *Translation, Adaptation and Transformation*. London: Bloomsbury, 21-41.
- Venuti, Lawrence (1995) *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*. London, New York: Routledge.
- Vermeer, Hans J. (1986) Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke Verlag, 30-53.
- Vermeer, Hans J. (1994) Hermeneutik und Übersetzung(wissenschaft). In: *TextConText* 9.3, 163-182.
- Vermeer, Hans J. (2007) *Ausgewählte Vorträge zur Translation und anderen Themen - Selected Papers on Translation and other Subjects*. Berlin: Frank & Timme.
- Vermeer, Hans J. (2014) Naseweise Bemerkungen zum literarischen Übersetzen. In: Kelleter, Andreas F. & Tashinskiy, Aleksey (Hg.) *Übersetzer als Entdecker*. Berlin: Frank & Timme, 27-31.
- Wallerstein, Immanuel (1981) Concepts in the Social Sciences: Problems of Translation. In: Rose, Marilyn Gaddis (Hg.) *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press, 88-98.

- Wellwarth, George E. (1981) Special Considerations in Drama Translation. In: Rose, Marilyn Gaddis (Hg.) *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press, 140-146.
- Wolf, Michaela (Hg.) (1997) *Übersetzungswissenschaft in Brasilien. Beiträge zum Status von „Original“ und Übersetzung*. Tübingen: Stauffenburg.
- Wong, Jenny (2013) The Transadaptation of Shakespeare's Christian Dimension in China's Theatre – To Translate, or Not to Translate? In: Raw, Laurence (Hg.) *Translation, Adaptation and Transformation*. London: Bloomsbury, 99-111.
- Woodsworth, Judith (2003) Geschichte des Übersetzens. In: Snell-Hornby, Mary, Hönig, Hans G., Kußmaul, Paul, Schmitt, Peter A. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 39-43.
- Zatlin, Phyllis (2005) *Theatrical Translation and Film Adaptation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Zuber, Ortrun (Hg.) (1980) *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford: Pergamon Press.
- Zuber, Ortrun (1980) Problems of Propriety and Authenticity in Translating Modern Drama. In: Zuber, Ortrun (Hg.) *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford: Pergamon Press, 92-103.
- Zuber-Skerritt, Ortrun (Hg.) (1984) *Page to Stage. Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi.
- Zuber-Skerritt, Ortrun (1984) Translation Science and Drama Translation. In: Zuber-Skerritt, Ortrun (Hg.) *Page to Stage. Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, 3-11.

Weiterführende Literatur

- Beaugrande, Robert-Alain de & Dressler, Wolfgang Ulrich (1981) *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.
- Delisle, Jean & Woodsworth, Judith (Hg.) (2012) *Translators through History*. Amsterdam: Benjamins.

- Kade, Otto (1981) Kommunikationswissenschaftliche Probleme der Translation. In: Wills, Wolfram (Hg.) *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 199-218.
- Reiß, Katharina (1983) *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*. Heidelberg: Groos.
- Störig, Hans-Joachim (1973) *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Vermeer, Hans J. (1992) *Skizzen zu einer Geschichte der Translation*. Frankfurt am Main: Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- Wills, Wolfram (Hg.) (1981) *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Anhang

Interviews

Interviewleitfaden

- Warum wurde genau dieser Roman adaptiert?
- Welche Veränderungen wurden im Laufe der Zeit bei der Bühnenfassung vorgenommen?
- Gibt es eine gewisse Demut vor dem Ausgangstext?
- Wie schaut der Prozess der Adaption aus? Wie war die Vorgehensweise?
- Bei der Adaption an Zielpublikum, Theater gedacht?
- Mit wem zusammengearbeitet (Regisseur, Dramaturgin)?
- Was sind die größten Unterschiede zwischen Roman und Adaption?
- Wie viel darf ein Regisseur am Text ändern?
- Haben sich die Autoren in den Probenprozess involviert gefühlt?
- Wurden die Autoren explizit zu den Proben eingeladen, oder konnten sie kommen, wann sie wollen? Oder nur, wenn es etwas zum Umschreiben gab?
- Gab es Konflikte/ Meinungsverschiedenheiten zwischen Regisseur/ Autoren, wenn es große Textänderungen gab?
- Was ist das Ziel des Theaterstücks?
- Gelesen „Schauspieler sind Herzstück einer Adaption“. Während des Schreiben an Schauspieler gedacht? War da schon bekannt, wer wen spielt? Rolle auf Leib geschneidert?
- Nur an Roman gehalten oder auch geschichtliche Fakten recherchiert?
- Warum werden heutzutage so viele Romane adaptiert und auf die Bühne gebracht?
- Ist es spannender, der erste zu sein, der einen Stoff fürs Theater entdeckt?
- Hat man überhaupt noch Zeit, diese dicken Wälzer zu lesen und boomen deshalb Romanadaptionen, weil man in circa zwei Stunden den gesamten Inhalt auf dem Silbertablett präsentiert bekommt?
- Kann man Romane überhaupt durch Theaterstücke ersetzen?

Stephan Lack

Interview am 19.9.2014, Dauer 33 Minuten

- *Warum wurde genau dieser Roman adaptiert?*

Das war ursprünglich die Idee von Milan Dor, dem Sohn von Milo Dor, der immer das Gefühl hatte, dass dieser Roman in irgendeiner Weise dramatisiert gehört. Es gab auch bereits eine Verfilmung, die aber angeblich völlig an dem Stoff - ich habe sie nicht gesehen - vorbeigearbeitet war. Ursprünglich war es also ein Drehbuch, das Milo Dor und Milan Dor zusammen, anhand der Gerichtsakten, geschrieben haben und auf der Basis dieses Drehbuches ist eben auch der Film entstanden. Aber beide waren damit sehr unglücklich und Milo Dor hat daraufhin den ganzen Stoff zu einem Roman verarbeitet, weil er gesagt hat, er möchte damit noch etwas machen und er sieht das nicht als vollendet an. Für Milan war es, glaube ich, einfach wichtig, zu dieser Ursprungsidee zurückzukommen und diesen Stoff in irgendeiner Form zu dramatisieren. Natürlich war dann auch das Gedenkjahr ein wichtiger Faktor. Man arbeitet darauf hin und schaut, dass man diesen Roman einmal für die Bühne adaptiert und in Zusammenarbeit mit dem Sessler-Verlag und der Josefstadt ist das schließlich auch zustande gekommen.

- *Wie lange hat der ganze Adaptionprozess, der Schreibprozess, gedauert?*

Schwierig zu sagen. Ich glaube, ungefähr zweieinhalb Jahre. Zweieinhalb Jahre vor der Premiere hab ich eine erste Fassung geschrieben und die war noch sehr rudimentär und hat sich sehr am Roman entlangehangelt, aber es war trotzdem eine erste dramatische Fassung, in der Hinsicht, dass man ungefähr weiß, wie viele Figuren wahrscheinlich auftreten, und wenn wir uns jetzt strikt an den Roman halten, in welcher Länge das Ganze stattfindet.

- *Welche Veränderungen wurden im Laufe der Zeit bei der Bühnenfassung vorgenommen?*

Diese ersten Fassungen waren dem Roman ziemlich ähnlich, bis Milan und ich auf die Geschichte gekommen sind, dass wir eigentlich diese Beziehung Marija - Pfeffer anders

angehen wollen als im Roman. Da geht es ja eigentlich nicht um diese Beziehung. Daraufhin haben wir einen ersten Versuch gestartet und versucht, das zu skizzieren, haben das aber nur auf den ersten Akt bezogen, das heißt, die anderen Akte wurden gar nicht mehr weiter bearbeitet, weil wir einfach nur eine Basis haben wollten. Es gab Ideen für die anderen Akte, aber die wurden erst dann weiter bearbeitet, als der Auftrag der Josefstadt definitiv kam und dann haben wir versucht, auch die anderen Teile zu adaptieren. In den ersten Gesprächen mit Herrn Föttinger und Frau Zemme¹⁸ ist herausgekommen, dass da noch irgendetwas drinnen steckt, das noch nicht entwickelt ist. Die Geschichte war rudimentär da und wir haben schließlich versucht, mit den Tipps umzugehen. Ich glaube, dass am Anfang diese Originalfigur des Pfeffers, die ja im Roman sehr humanistisch gezeichnet ist, zu sehr im Roman verhaftet war. Wir wissen, dass er im wirklichen Leben wahrscheinlich alles andere als ein Humanist war, aber wir haben uns nicht getraut, uns von dieser Figur zu lösen. Erst durch den vehementen Eingriff von Herrn Föttinger und Frau Zemme ist es dann dazu gekommen und die Sache hat an Fahrt aufgenommen. Aber das war wirklich erst, nachdem die ersten Fassungen von Herrn Föttinger und Frau Zemme gelesen wurden.

- *Warum wurde aus der Ehefrau Mara die Freundin Marija?*

Es ist zu einem Wandel in der Figur von Pfeffer gekommen. Wir haben uns überlegt, wo er mehr zu verlieren hat, und mehr zu verlieren hat er auf jeden Fall, wenn diese Beziehung noch nicht gefestigt ist. Er war ja jetzt auch älter angelegt, also allein über die Karriere war es einfach nicht mehr möglich. Im Roman steht er am Anfang seiner Karriere und hier im Stück steht er am Ende seiner Karriere. Die Beziehung eines älteren Ehepaares war für uns zu stabil, in der Hinsicht, dass man sagt, man kann ihm ja gar nichts vorwerfen. Also in dieser Beziehung ist gar nichts skandalös und sie bietet für ihn gar keine Reibungsflächen. Aber wenn man sagt, sie kommen wirklich aus anderen Welten, dann gibt es eine Reibungsfläche, aber deshalb können sie noch nicht so lange verheiratet sein. Das war der Grund für diese Wandlung.

¹⁸ Herbert Föttinger ist der Regisseur und Ulrike Zemme die Dramaturgin des Stücks.

- *Gibt es eine gewisse Demut vor dem Ausgangstext und gibt es den Wunsch, dem Ausgangstext möglichst nahezu bleiben, vor allem wenn der Sohn des Autors auch adaptiert?*

Ich glaube, von mir mehr als von Milan Dor. Ich war mir auch bewusst, dass das Buch keine dramatische Handlung hat. Wir haben diesen Pfeffer, aber der ist kein Handlungsträger im Buch und er geht durch das Buch durch und erlebt alle diese Sachen und wir sehen sie als Leser durch seine Brille der Vernunft. Aber er greift nicht wirklich in das Geschehen ein. Wenn er im Buch eingreift, sind diese Entscheidungen, die er trifft, schon lange vorher gesetzt. Das war als Handlungsträger im Theaterstück aber nicht möglich. Sonst hätten wir uns einer epischen Form bedient und Erzähltheater gemacht, aber das wäre für niemanden interessant gewesen.

Von mir aus gab es eine Demut vor historischen Fakten oder vor Zeitabläufen und diese Grundverbindungen zum serbischen Geheimdienst sind hier das beste Beispiel. Also wie diese Konstellation war, ist im Stück historisch ungenau oder sagen wir, wir haben dahin gehend gearbeitet, dass grammatisch eine Möglichkeit besteht zu sagen, man ist sich nicht sicher, ob diese Verbindung besteht. In Wahrheit liegen diese Verbindungen offen und die Frage ist einfach nur, wie politisch damit umgegangen hätte werden können. Also anders, diplomatischer.

- *Also habt ihr auch wirklich geschichtliche Fakten recherchiert und in das Stück hineingebracht?*

Ja. Das Buch ist ja relativ korrekt auch historisch korrekt, und die größte Recherche ging Richtung „Haben sich neue Beweise Richtung Major Tankosić entwickelt, also in Bezug auf dieses Netzwerk in Belgrad. Aber ob das jetzt wirklich eins zu eins mit der serbischen Regierung stimmt, das mussten wir erst einmal annehmen.

- *Wie schaut der Prozess der Adaption aus? Wie war die Vorgehensweise? Man liest das Buch und dann?*

Man liest das Buch ein paar Mal. Und dann: Ich gehe immer sehr chronologisch vor. Aber ich habe als erstes für mich die Szenen fertig ausgeschrieben oder bearbeitet, die besonders lustvoll sind, die dramatisch lustvoll sind, die einfach einen Konflikt enthalten. Bei anderen Szenen wusste ich am Anfang nicht, wie ich damit umgehen soll.

Da haben wir auch lange diskutiert, und bald hat man auch gemerkt, dass es in diese private Handlung fällt, wo man sich Konflikte ausdenken kann. Dann gibt es diese Verhörszenen, die ein bisschen krimiartig sind und die am Anfang ein wenig nach Tatort geklungen haben. Aber da war auch erst der Zugang, der das ermöglicht hat, durch Herbert Föttinger gegeben, der gemeint hat, wir probieren das mal so und machen die Szene so und der gesagt hat „das interessiert mich nicht“ und „schmeißt die historischen Fakten raus“. Für mich war das die Möglichkeit, freier mit diesen Situationen umzugehen. Vorher war es einfach „ich brauche das und das, weil sich sonst niemand auskennt“. Wenn dir jemand sagt, dass du alles das weglassen kannst, dass das bereits alle wissen oder wissen sollten und wir keine Geschichtsstunde veranstalten, dann ist das, finde ich, ein sehr befreiender Zugang dazu.

- *Ihr habt also mit Herbert Föttinger und Ulrike Zemme zusammengearbeitet. War da sonst noch jemand?*

Vom Verlag. Maria Teuchmann hat alles gelesen. Eine Zusammenarbeit gab es aber hauptsächlich mit Lisa Kärcher, der jungen Lektorin im Verlag und Angela Schneider im Verlag, die inhaltlich dazu gearbeitet haben. Vor allem Lisa. Am Anfang gab es die Situation, dass Milan und ich eine gleiche Szene geschrieben haben. Lisa hat zwischen diesen Varianten vermittelt und hat gesagt „Eigentlich könnte man das hier verwenden und das hier nehmen und das fügt sich gut zusammen.“

- *Was sind die größten Unterschiede zwischen Roman und Adaption?*

Der größte Unterschied liegt natürlich in der Figur von Pfeffer, weil er ein Handlungsträger geworden ist und weil er Entscheidungen trifft oder anders als im Roman Entscheidungen treffen muss. Er muss eine andere Seite offenbaren und er muss eine Verwandlung erfahren. Dafür darf er am Anfang nicht der Humanist sein, der er am Ende vielleicht geläutert ist. Er muss ein bisschen mehr systemtreu sein und darf das Ganze nicht zu sehr hinterfragen, damit er in Kontakt, einerseits mit Marija und andererseits mit den Widersachern, also dem Gerichtspräsidenten und dem Polizeipräsidenten, ist. Dann muss er aber natürlich auch in Bezug auf die Attentäter eine Wandlung erfahren. Er hat etwas aus dem gelernt, auch wenn historisch gesehen,

die Gesellschaft, die Monarchie nichts gelernt hat. Aber er hat daraus etwas gelernt. Das war also die Grundthematik dieser Figur. Das ist die eine große Änderung.

Das zweite ist, dass es im Buch keine starke Frauenrolle gibt und wir haben versucht, diese Marija wirklich stark zu machen, selbstständig zu machen, mit einer ganz, ganz konsequenten politischen Haltung, die natürlich diesem laxen, oder sagen wir, durchlavierenden Pfeffer ein bisschen Widerstand gibt, woran er dann auch wieder wachsen kann, aber wo es auch Konflikte gibt.

- *Wie viel darf ein Regisseur am Text ändern? Hat er kompletten Handlungsspielraum?*

Das kommt immer ein bisschen auf die Form an. Die Form ist da sehr maßgeblich. Ich schreibe Stücke, wo ich möchte, dass der Regisseur sehr viel macht, dass die Regisseurin sehr eingreift, weil das ein Angebot ist und ich mir ganz bewusst bin, dass man sich einen eigenen theatralen Zugang zu dem Text suchen muss. Aber es gibt auch Stücke mit Handlungsabläufen, bei denen die Szenen nicht mehr funktionieren und das gesamte Stück letzten Endes darunter leidet, wenn man großartig eingreift. Auch in die Sprache. Wenn also die Sprache sehr knapp, sehr präzise ist und man eingreift. Ich glaube, das ist abhängig von der Form und für mich ist auch entscheidend, ob es ein Auftragswerk ist oder nicht. Ich denke, bei einem Auftragswerk gibt es eine andere Art von ursprünglichem Konsens. Man hat sich darauf geeinigt, zusammen an etwas zu arbeiten.

- *Habt ihr euch in den Probenprozess involviert gefühlt? Also konntet ihr kommen wann ihr wolltet oder wurdet ihr eingeladen?*

Ja, absolut. Wir hätten uns nicht aufgedrängt, aber wir waren sehr froh, dass wir immer wieder dabei sein konnten. Wir mussten ja auch dabei sein, da wir bis zum Schluss immer wieder Änderungen vorgenommen haben oder es wurden uns auch Änderungen vorgeschlagen, die wir dann angenommen haben oder auch wieder rückgängig gemacht haben. Milan hat relativ spät im Probenprozess die erste Szene maßgeblich verändert, was ich sehr gut fand. Ich war sehr froh, dass wir zwei Autoren waren, die dann stärker im Probenprozess agieren konnten. Also ich fand mich sehr gut eingebunden, beziehungsweise war auch die Notwendigkeit einfach da.

- *Also so wie du das sagst, gab es da keinen Konflikt, dass die erste Szene umgeschrieben wurde, also dass die am Anfang nicht funktioniert hat. Es war für euch in Ordnung, dass ihr die umschreiben musstet.*

Im ersten Moment ist es immer ein Schock, wenn eine Szene gar nicht funktioniert. Aber es ist ja de facto eigentlich keine Eitelkeit, wenn man sagt, nur weil ich denke, die erste Szene ist gut geschrieben, muss sie funktionieren. Wenn sie nicht funktioniert, dann funktioniert sie nicht, dann muss man daran arbeiten, das hat ja sonst keinen Sinn oder Zweck. Aber das ist ja auch keine Schande, als Autor/Autorin nicht gleich darauf zu kommen, weil das auch wieder etwas völlig anderes aufmacht. Eine Sichtweise macht etwas anderes auf.

- *Ich habe gelesen „Schauspieler sind Herzstück einer Adaption“¹⁹. Habt ihr während des Schreibens an die Schauspieler und Schauspielerinnen gedacht? War da schon bekannt, wer wen spielt? Also habt ihr gewusst, Erwin Steinhauer wird Leo Pfeffer und habt ihr ihm die Rolle quasi auf den Leib geschneidert?*

Ja, also in dieser, ich nenne sie jetzt einmal, zweiten Arbeitsphase, also in der Arbeitsphase mit der Josefstadt. Da haben wir dann schon relativ früh erfahren, dass es Herr Steinhauer wird und natürlich mussten wir erstens das Alter der Figur adaptieren, zweitens ist es natürlich angenehm einen Ton im Kopf zu haben, während man schreibt. Auch wenn man versucht, das nicht davon abhängig zu machen, aber man hört Sätze einfach anders. Wenn man sie von Herrn Steinhauer hört, der sehr präsent ist, ist es etwas anderes. Ich muss sagen, er hat mich dann noch hundertmal überrascht, wie er Sachen spricht, wie er Sachen anlegt usw. aber trotzdem war es für mich einfacher damit umzugehen, als wenn, sagen wir, Herr Xy, den ich nicht kenne, spielt. Bei Frau Stemberger dasselbe. Bei Frau Stemberger habe ich zum ersten Mal bei den Proben erkannt, was die Marija durch sie ist. Also die Figur ist durch sie stringenter geworden. Davor war sie in der einen Szene so und in der anderen so und jetzt ist sie insgesamt homogener geworden.

¹⁹ Babbage 2009: 14f.

- *Wenn du etwas schreibst, schaust du, ob das sprechbar und spielbar ist, machst du dir Gedanken darüber, liest du das Geschriebene laut, damit die Sätze leicht von der Zunge gehen?*

Ja, schon. Also laut lesen, das ist jetzt schon einen Schritt weiter, das beginnt beim Probenprozess. Ich bin immer bei den Leseproben dabei und ich finde Leseproben, auch wenn sie katastrophal sind, die besten Proben. Bei den Stücken, bei denen ich wirklich in den Probenprozess involviert war, hat man schon vorher einmal laut den Text gelesen, zum Beispiel mit dem halben Team oder mit der Regie, und das ist schon einfacher. Es hat zum Beispiel eine ganz andere Kraft, wenn man zu viert da sitzt, und Herr Föttinger liest diesen Text mit all den Wendungen, die drinnen stecken. Das ist natürlich toll. Aber prinzipiell, wenn ich Texte bei meinem Verlag abgebe, sind sie noch nicht in dieser Phase. Also für mich muss es schon stimmen, aber ich lege da keinen Wert darauf, dass das von den Schauspielern genauso angenommen wird. Da kann man noch immer sagen „Wie würdet ihr das sprechen wollen, oder wie kann man das sprechbar für euch machen.“ Das ist natürlich auch immer eine persönliche Sache.

- *Was ist das Ziel des Theaterstücks?*

Eigentlich diesen Irrsinn der Zufälligkeiten aufzuzeigen und dann natürlich auch diese, sagen wir, politischen Gewaltakte. Also nicht nur in diesem Krieg, das kann man auf alle Konflikte ausweiten. Wo immer Macht, Machterhaltung und Machtgewinn im Vordergrund stehen, vor humanitären Überlegungen oder friedensstiftenden Überlegungen. Wir haben natürlich während der Probenarbeit immer wieder Ähnlichkeiten gehabt, auch mit der Ukraine. Natürlich ist das ganze historische Drumherum nicht vergleichbar, aber diese ganzen politischen Intrigen bleiben alle gleich.

- *Denkst du bei der Adaption an das Zielpublikum und an das Theater? Das Publikum in der Josefstadt ist ja mitunter doch etwas älter als in anderen Theatern.*

Ja, für dieses Stück speziell, weil man viel mehr Wissen voraussetzen konnte, als wenn ich das jetzt für das Schauspielhaus geschrieben hätte. Ich glaube, das hat man auch ganz gut gesehen. Im Schauspielhaus gab es das Stück „Princip“ und das hat diese

ganzen historischen Gegebenheiten ausgeklammert und hat sich auf die privaten Gegebenheiten dieses Attentäters konzentriert und daraus eine Traumdichtung gemacht, die für das Schauspielhaus funktioniert hat. Aber ich glaube, diese beiden Stücke zu tauschen, wäre nicht möglich. „Princip“ in der Josefstadt oder „Die Schüsse von Sarajevo“ am Schauspielhaus, da würden sich die Leute unter- oder überfordert fühlen. Das funktioniert nicht.

- *Warum werden heutzutage so viele Romane adaptiert und auf die Bühne gebracht?*

Ich glaube, das hat zwei Gründe. Ein Grund ist ganz pragmatisch, dass es natürlich mehr in die Richtung geht, dass Theater Stoffe selber vorschlagen und adaptiert sehen wollen. Also diese Komponente Autor/Autorin wird oftmals in diesem Prozess übergangen. Es gibt natürlich die Idee, die herumgeistert, dass wir übersättigt mit jungen Autoren oder zeitgenössischen Autoren sind und können das nicht abdecken und wollen das nicht abdecken, weil wir auch denken, dass Stoffe nicht diese Qualität haben wie in Romanen. Der Roman ist insofern sehr dankbar als Form, weil man alles herausnehmen kann, was man will und sich auch auf eine Geschichte daraus konzentrieren kann und eigentlich ziemlich viel auch links liegen lassen kann. Also man kann eigentlich jeden Roman in eine gewisse Form pressen und das kann man bei einem Stück nicht machen. Ein Stück ist ein Stück. Wenn da Elemente drinnen sind, die nicht gefallen, dann kann man sie schwer weglassen. Aber ich glaube, diese Möglichkeit der Dramaturgien oder der Regisseurinnen und Regisseure selbst Stoffe vorzuschlagen, die sie schon haben, also die sie sich bereits angeeignet haben, ohne auf einen lebenden Autor zurückgehen zu müssen, ist sehr attraktiv. Klassiker weisen auch eine gewisse Verstaubtheit auf und sind auch schon etwas abgenudelt. Dem Theater wird sicher vorgeworfen, dass es verstaubt ist, wenn zu viel Shakespeare oder Schiller oder Goethe gespielt wird. Und da können die Theater schon aus dieser Misere herausgehen und sagen „Ja, aber wir machen diese Romanadaptation.“ Das Stück gab es noch nicht, und das hat natürlich auch Marketingwirkung. Oder man bietet dem Zuschauer eine Fassung an, die, wie auch immer, ein seichtes Theater ist oder eine hochkomplexe Abhandlung des Romans. Also da ist so viel Bandbreite möglich, und den Zugang zu dem Stoff kann man frei wählen.

- *Ist das schwierig zu entscheiden, welche Handlungen man wirklich aus dem Roman rausnimmt?*

Bei diesem Roman nicht, weil er ja eigentlich letzten Endes sehr chronologisch und sehr fokussiert ist. Bei anderen Romanen, bestimmt, ja. Ich denk jetzt zum Beispiel an die letzte Adaption von der Garage X „Unendlicher Spaß“. Der Roman ist über 1000 Seiten lang und enthält gut 300 Fußnoten. In vier Stunden kann man gerade mal 0,0004 Prozent des gesamten Romans zeigen und dabei kann man sich natürlich auch völlig verfahren. Das ist eine Mammutaufgabe. Aber ich denke mir, dass das eigentlich auch nur ein Anreiz sein kann, den Roman zu lesen oder zu sagen, man zeigt jetzt bestmöglich ein paar Kracherszenen daraus.

- *Glaubst du, dass solche Adaptionen dann auch wirklich vermehrt dazu führen, dass die Leute die Romane lesen?*

Ja. Ich glaube, es kommt immer auf den Adaptionstypen an. Wenn man diese, jetzt böse und überspitzt gesagt, Fassungen von Romanen macht, die knapp 300 Seiten lang sind - ich denke an „Die Vermessung der Welt“, die als Roman sicher ganz gut funktioniert – dann ist die Frage, warum man daraus überhaupt ein Theaterstück macht. Man hat sicher schneller diesen Roman gelesen, als zum Beispiel Buddenbrooks. Und im Verhältnis dazu ist es wirklich interessant, das theatral aufzubereiten? Geben die Figuren da etwas her? Ich glaube, bei „Die Vermessung der Welt“ liegt die Kunst im Konjunktiv der Sprache, der ganz gut kommt. Diese ironische Sprache. Aber das auf die Bühne zu bringen hat für mich keinen Wert. Wieder etwas anderes, die Adaptionen von „Gut gegen Nordwind“ oder „Alle sieben Wellen“. Das ist als Roman angelegt, aber das kann man fast eins zu eins für die Bühne übersetzen.

- *Ist es spannender, der erste zu sein, der einen Stoff fürs Theater entdeckt?*

Das kann ich so nicht beantworten. Da müsste mich schon der Ehrgeiz packen, wenn ich mehrere Dramatisierungen eines Werkes sehe, wo ich mir denke, das wird dem nicht gerecht. Spannend in der Hinsicht, das es natürlich immer eine andere Aufmerksamkeit hat, der erste zu sein, der einen Stoff bearbeitet. Aber eine künstlerische Befriedigung daraus ziehen, kann man nicht, oder nur schwer, glaube ich.

- *Kann man Romane durch Theaterstücke ersetzen?*

Ersetzen sicher nicht, aber ich denke mir, es ist wirklich legitim zu sagen, wir machen eine Fassung eines Romans, die dazu animiert das Buch zu lesen. Das finde ich wirklich legitim und ich glaube, das ist auch eine gute Sache von Theater. In einem Moment kann es eine gute und wichtige Unterhaltung sein, und im nächsten Moment geht man raus und hat etwas, das in einem arbeitet. In der Hinsicht funktioniert ja Theater perfekt. Und wenn es eben nicht arbeitet und nichts hängen bleibt, dann ist es auch kein gutes Theater. Aber wenn ich mir danach sage „Ich lese jetzt den Roman“, dann ist es schon legitim.

Dominic Oley

Interview am 14.9.2014, Dauer 45 Minuten.

- *Warum wurde genau dieser Roman adaptiert?*

Eine Vorgabe des Theaters war es, sich an Klassikern zu orientieren, die in Romanform, Bühnenform oder irgendeiner überlieferten Form vorhanden sind. In irgendeiner Weise, bin ich auf den Graf von Monte Christo gekommen, obwohl ich das Buch eigentlich gar nicht gelesen hatte. Mir war der landläufige Widerhall dieses Buches im Kopf, dass es da um Rache geht. Ich wusste das, was die meisten davon wissen, also eine ungefähre Storyline. Der eigentliche Grund war wahrscheinlich auch, dass ich in meinem Privatleben von jemandem verletzt worden bin und dass da wahrscheinlich in irgendeiner Weise das Rachethema mitgespielt hat.

- *Welche Veränderungen wurden im Laufe der Zeit bei der Bühnenfassung vorgenommen? Wie war der Adaptionsprozess? Wie bist du vorgegangen?*

Also ich habe als erstes den Roman gelesen und dann habe ich versucht ihn einzuteilen. Meine Arbeitsweise war anschließend, den Roman in eine dialogische Bühnenform zu übersetzen. Also den kompletten Roman mit all seinen Verzweigungen, Verästelungen, mit dem Großteil der Figuren und da bin ich zu einer Fassung gekommen, die relativ umfangreich war und die sich sehr, eins zu eins, an die Geschehnisse des Romans gehalten hat; lediglich mit einigen ironisierten Abweichungen, die meine Stilistik beschrieben haben. Ich habe dann in einer dramaturgischen Gegenarbeit mit dem Theater, also mit der Dramaturgie, festgestellt, dass das nicht der richtige Weg ist und dass der eigene Zugang, die eigene Textur, wichtiger ist als das pure Wiederholen der Geschehnisse aus dem Roman. Und da habe ich es in diese Fassung gebracht, die jetzt vorliegt. Die Endfassung hat darin bestanden, dass der Romanheld noch vorkommt, aber dass eigentlich die Geschichte eine andere ist.

- *Wie haben die Proben ausgesehen? Wie sind sie abgelaufen? Gab es da auch Vorschläge der Schauspieler, etwas dazuzufügen oder etwas wegzulassen?*

Man hat in der Probenarbeit und in der Überprüfung des Stückes ein paar Sachen gestrichen, weil wir nach ein paar Leseproben gemerkt haben, da und dort könnte es noch geraffter sein und schließlich wurden noch ein paar Passagen rausgenommen. In der Arbeit mit den Schauspielern kam dann auch noch etwas dazu. Der Text ist ein assoziatives Konzept, ist also sehr assoziativ um das Thema der Rache herum aufgebaut und der Roman wird als assoziatives Gut eingeflochten. Die Schauspieler haben dann auch dazu assoziiert, das heißt, im Bereich der Wortneuschöpfung gab es von ihnen auch Sachen, die sie addiert haben. Wenn es in einer Passage um Wortneuschöpfungen geht, die sich auf den Roman beziehen, dann haben die Schauspieler dazu auch spontan etwas gesagt. Einiger Content ist dann auch dazugekommen, was die Gags oder den Spaß angeht, die sich dann in den Text hinein addiert haben. Man hat also bei den Proben noch Gags erfunden.

- *Hattest du, als du das erste Mal an den Text herangegangen bist, eine Demut vor dem riesigen Roman?*

Nicht wirklich. Also Demut ist vielleicht das ungenaue Wort dafür, was mich angeht. Das Buch an sich, auch in seiner literaturgeschichtlichen Rezeption, ist, sagen wir einmal, ein Massenprodukt gewesen. Man könnte sagen, es ist die erste Soap-Opera, die in Kapitelform erschienen ist und die auch darauf abzielt, ein breites Publikum zu erreichen. Aber in seiner literarischen Dichte, in seiner literarischen Kunstfertigkeit ist der Roman nicht zu vergleichen mit anderen Werken, die wahrscheinlich rigoroser in ihrem Qualitätsanspruch waren. Aber nichtsdestotrotz ist er sehr blumig und unglaublich vielfältig und in seiner Erscheinungsform auch beachtlich ausufernd. Man kann vom Roman auch sagen, dass er, ich will es nicht wahllos nennen, aber vielleicht könnte man sagen, dass er phantasievoll ist. Oder man könnte es auch verwirrend nennen. An einigen Stellen ist der Roman in seiner Figurenauswahl, in seiner Fülle an Figuren, inkohärent, er verliert sich also ein wenig. Aber es ist eine sehr gut gestaltete Seriengeschichte.

- *Es gibt da ja so viele Handlungsstränge und in der Literatur liest man oft, dass Autoren gar nicht wissen, was sie bei der Adaption alles übernehmen müssen. Also, welche Handlungsstränge nehmen sie hinein, was lassen sie aus. Hast du auch das Problem gehabt, dass du dir gedacht hast, was lässt du aus?*

Also bei meiner ersten Fassung, die sich noch damit beschäftigt hat, den Roman eigentlich zu adaptieren, also in der Dramaturgie des Romans, in der zeitlichen Abfolge der Geschehnisse des Romans, bin ich von der Hauptfigur ausgegangen und habe versucht, die Figuren, die in direktem Kontakt zu ihm standen, in die Fassung zu übernehmen. Wir sind also beim Graf von Monte Christo und im Roman gibt es Themen dieser Figur, die nochmals wiedergespiegelt werden, durch andere Figuren, zum Beispiel durch den Sohn eines Reeders. Es gibt also verschiedene Motive, die der Graf eingeführt hat, die verkürzte Jugend, das Leben, das ihm gestohlen wurde, und das kommt in einer Reduplizierung, in einer anderen Figur im Roman, wieder vor. Diese Figur habe ich dann zum Beispiel weggelassen. Ich habe mich in dieser ersten Fassung eigentlich auf den Grafen konzentriert und das direkte Umfeld und dann in der Übersetzung in die theatrale Fassung noch ganz viele andere Sachen ausgespart.

- *Du warst ja sowohl Regisseur als auch Autor. Aber wie viel darf ein Regisseur, deiner Meinung nach, sonst am Text ändern? Hat ein Regisseur da freie Wahl, wie viel er streicht?*

Ich habe bisher alle Stücke selbst geschrieben und alle selbst inszeniert und da bin ich nicht sehr zimperlich, was das angeht, weil ich weiß, dass man nicht immer richtig liegt. Man hat nicht immer Recht, und das sowohl als Schauspieler, Regisseur, als auch Autor. Zu behaupten, man würde immer richtig liegen, das ist mir in irgendeiner Weise unsympathisch. Es widerspricht auch dem sehr momentanen Geschäft des Theaterspielens, wo man aus einer Situation heraus, sehr spontan, etwas abgleichen muss. Seine Realität und Phantasie und den Text muss man miteinander vermischen und deshalb muss es eine Flexibilität und einen Bewegungsspielraum geben für den Menschen. Deswegen bin ich auch, wenn ich schreibe, oft sehr genau in kleineren Abteilungen, aber ich würde nie sagen, dass ich auf dem Papier perfekt bin und dass man das auch so übernehmen muss. Also Eingriff ist möglich, finde ich, oder muss möglich sein. In Rücksprache ist das natürlich immer gut, denn da fühlen sich die

Autoren nicht übergangen. Wenn der Autor tot ist, finde ich, hat jeder, ohne das Andenken des Autors zu beschmutzen, das Recht, das auf seine Sichtweise hinzuvertikutieren. Irgendwie kann der Künstler, sei es der Regisseur oder Dramaturg, ein Thema ausfindig machen und daraufhin den Text in irgendeiner Weise hinstutzen, ihm eine Richtung geben, weil der Autor auch nur eine Meinung vertreten hat. Die mag er zwar über lange Zeit in seiner Studierstube gehabt haben, aber das macht das noch nicht zum Recht und das gibt ihm auch nicht recht. Nur weil er lange über etwas nachgedacht hat, muss er nicht immer recht gehabt haben. Es gibt auch Leute, die verirren und verlaufen sich in irgendetwas.

- *Was ist das Ziel des Theaterstücks? Was wolltest du damit ausdrücken?*

Also, die Message, würde ich sagen, ist die, dass man sich in einer ideologiefreien Zeit befindet. Die Postmoderne als eine der Ideologie subtrahierten Zeit, wo wir nicht mehr an großen gesellschaftlichen Projekten beteiligt sind, für die wir alles stehen und liegen lassen und unser Leben widmen würden. Genauso ist Religion abgedankt und wir halten uns in dem Marktgeschehen auf. Das, was wir als Revolution zur Verfügung haben, ist, ein bestimmtes Produkt nicht zu kaufen. Unsere ideologische Bewegungsfreiheit ist zurzeit sehr eingeschränkt. Man kann im Internet abstimmen, wenn man etwas nicht will oder man kann digitale Aufrufe zu Protesten starten, aber in irgendeiner Weise ist die wirkliche Revolution nicht mehr zeitgemäß und auch für keinen mehr leistbar. Denn das würde uns davon abhalten, effizient zu sein, das würde zu viel Zeit kosten. Vorherrschend zurzeit ist dieses sehr Rationalisierte, dieser neoliberale Gedanke der totalen Effizienz bis in die Persönlichkeit hinein, auch, dass wir unsere Beziehungen in irgendeiner Weise nach Effizienz ausleuchten. Wir haben die Schuld für unser Versagen am Markt übernommen, weil wir unsere eigenen Dienstleister sind und somit sind wir auch für unser Versagen selbst schuld. Wir kriegen die Depressionen und alles das, was an innerer seelischer Verschmutzung passiert. Das sind die Rückstände dieser nach innen gewendeten Marktpolitik, die mit der Deregulierung der Märkte, irgendwann Mitte der 80er, Anfang der 80er, angefangen hat, wodurch jeder am Markt teilhaben kann. Das haben wir jetzt davon. Wir sind nervöse, effiziente und doch in Sekundenschnelle verendende Subjekte, die ein bisschen die Orientierung verloren haben und denen auch eine ideologische Brücke fehlt. Diesen Subjekten wollte ich die

Figur des Monte Christo gegenüberstellen, der doch einen sehr klaren Plan hat und der auch mit einer interessanten Fuge der Ideologie ausgestattet ist. Er sagt, er kann vollends vertreten, dass er im Recht ist. Er stützt sich auf eine Gottesidee und sagt: „Gott ist mein Führer in diesem Feldzug, er hat mich auserwählt, um mich und sich und alle anderen auch an dem Bösen zu rächen.“ Das ist auch wieder das Interessante, das den Roman auch so erfolgreich gemacht hat. Dass zum ersten Mal eine Figur für alle in die Bresche gesprungen ist. Dass die Identifikation mit so einer Romanfigur relativ einfach passiert ist, weil jeder sein faules Süppchen am Kochen hat und man kann sagen, der Graf rächt auch das für mich, er rächt sich für uns alle. Diese Figur, diese ideologisch gut fundierte Figur unserer ideologiefremden Zeit gegenüberzustellen, das war das Spannungsfeld. Also dass er dann feststellen muss, dass er von uns gar nicht mehr verstanden wird. Dass man ihn aus heutiger Sicht nur mehr übel nachreden kann. Man kann das, was er tut, diese Art von Motivation, nicht mehr ernst nehmen. Man ist immer kritisch dem gegenüber, wenn jemand sagt, dass etwas aus ideologischen Gründen getan wird. Da sind wir sofort dabei und sagen, Moment, da kann doch etwas nicht stimmen. Also irgend so ein kapitaales Motiv muss doch da sein, das kann er doch nicht aus Selbstlosigkeit gemacht haben. Also heutzutage rümpft man die Nase darüber. Dieses Spannungsfeld, dass er mit seinen Motiven nicht mehr ankommt bei uns, das war die Message. Danach zu fragen, für was sind wir denn eigentlich noch bereit, unser Leben aufs Spiel zu setzen? Für was für eine Form von Idee?

- *Warum hast du genau dieses Setting ausgewählt? Also die Talkshow?*

Die Talkshow als Format der totalen Entblößung, also dass man sagt, der postmoderne Mensch ist in seinem Eigenunternemertum dazu aufgefordert, alles in sich verkaufbar zu machen. Seine Gefühle oder auch die Zurichtung seiner Gefühle als Ware zum Markte zu tragen. Sich mitsamt dem Stress und Burn-out und auch Familienplanung usw. einem Effizienzgedanken unterzuordnen. Quasi eine nach innen gerichtete Dressur der eigenen Bedürfnisse und Emotionen, mit dem Ziel, effizient zu sein. Die Talkshow als Ort einer Veräußerung zu nehmen, wo Leute sich die schlimmsten Sachen antun, um irgendeine Reise zu gewinnen. Wir beleidigen uns, wir massakrieren uns, um am Ende eine Reise zu gewinnen und das kann man als niedrigstes Niveau der menschlichen Interaktionen markieren. Man sagt in der Talkshow, man wurde verlassen und wünscht

dem anderen den Tod, aber eigentlich ist das nur ein kleinliches, selbstbefindliches Gefühl der Verletzung, was aber dort für ein ideologisches Motiv für eine Rache dient. Schließlich kommt der Graf und hat wirklich eine Rache, er hat einen Racheplot, der auf den ersten Blick fundiert wirkt, weil er in den Knast kommt für zwanzig Jahre, seine Frau wurde vom Altar weggezerrt, sein Vater ist tot, also alles viel fundierter, als „du hast mich verlassen und deswegen mache ich dich jetzt fertig“ oder „du hast mein Leben zerstört“. Die Talkshow als Ort einer befindlichen, kleinlichen Art von emotionaler Veräußerung.

- *Hast du daran gedacht, wie sich die Punkte, die du für das Stück ausgewählt hast, auf der Bühne umsetzen lassen? Und war das leichter, weil du alles in einer Person vereinst, also Regisseur und Autor und sonst auch Schauspieler?*

Im Endeffekt ist die Allianz nicht immer vorteilhaft, weil man als Autor in irgendeiner Weise, wenn man einen Satz, einen Absatz schreibt, immer mit einer inneren Kodierung versieht, also einem Verständnis, mit dem ich meinem eigenen Geschreibe gegenüberstehe. Ich weiß ungefähr, was das bedeutet. Es gibt psychologisch subsummierte Motive in der Schreibe, von denen ich besser nichts weiß, die sich auf irgendetwas beziehen, was ich besser vor der Welt verheimlichen möchte. Also warum schreibt jemand etwas? Aus bestimmten Motiven und man weiß nicht genau aus welchen. Aber in irgendeiner Weise weiß ich doch, warum ich etwas schreibe. Und das ist immer ein bisschen schwierig, weil man das dann auch voraussetzt in der Arbeit mit dem Schauspieler. Es ist etwas anderes, wenn ein Regisseur in der Arbeit mit einem Text etwas aufliest, und für sich selbst das verständlich macht. Dadurch kann er das manchmal jemand anderem leichter erklären, weil er es sich selbst erklärt hat. Also ich, der ich das schreibe, erkläre mir nicht ständig, warum ich das jetzt mache. Manchmal haben die Schauspieler schon gesagt „Ja, du erklärst es uns, indem du uns den Text nochmals sagst. Du erklärst uns den Oley, indem du ständig mit dem Oley argumentierst.“

Aber diese Rollen zu vereinen: Es macht unglaublich viel Spaß, weil es die totale Selbstverwirklichung ist. Du verwirklichst dich auf drei verschiedenen Ebenen. Das, was du unter schauspielerischer Ästhetik verstehst, siehst du repräsentiert, indem du alles als Regisseur mit den Schauspielern erarbeitest und du siehst auch quasi noch dich

selbst als Texter. Das ist eine sehr schöne Form des Ausdrucks. Aber es ist auch manchmal schwierig, das von sich zu abstrahieren. Man ist viel mit sich selbst beschäftigt. Wenn man dem nicht in irgendeiner Form den Riegel vorschiebt, wird man manchmal etwas zu blurry. Wenn du über Verletzungen sprichst, dann musst du in irgendeiner Form ausblenden, dass es um deine Verletzungen geht. Diese Form des Ausblendens macht dich dann manchmal auch für andere Sachen etwas blickdicht.

- *Was war der Grund für den Titel des Theaterstücks? War das bewusst Englisch, weil in unserer heutigen Zeit viel Englisch gesprochen wird?*

Es gibt dafür wahrscheinlich mehrere Motivationsstränge. Aus irgendeinem angloaffinen Grund habe ich diesen Titel auf English gewählt. „Kissing Mister Christo“ kommt daher, dass meine frohe Botschaft, also die leichte Aufforderung, sich doch wieder mit komplexeren, ideologischen Parametern zu beschäftigen, anstatt alles in Meinung zu übersetzen, dahinter steckt. Dass man nicht ständig auf kurzfristige Moden reagiert. Meinung ist auch Mode geworden. Was du heute denkst, ist gleich schon wieder nichtig. Auf längere Sicht an etwas festzuhalten, ist für mich eine positive Eigenschaft. Ich bin in einer Weise dem Konservatismus zugeneigt. Das, was man früher als Produkt gehabt hat, hat zwanzig Jahre gehalten, heute halten Produkte zwanzig Sekunden und diese Kurzlebigkeit der Geschehnisse, die spielt sich auch in uns ab. Unsere Stärken, unsere Höflichkeiten sind kurzfristig geworden. Wir sind dünnhäutiger und nervöser geworden, anstatt uns mit dem langen Atem zu beschäftigen. „Kissing Mister Christo“ ist die liebevolle Geste hin zu der Figur, die einen großen Plan hat, der über Jahre ausgeführt wird und daran sollte man sich ein Beispiel nehmen. Man verbeugt sich vor einer Figur, die einer Sache mehr als zwanzig Sekunden lang treu bleibt. Deswegen sagt man „Kissing Mister Christo“.

- *Ich habe gelesen „Das Theater konfrontiert die Texte mit seiner jeweils eigenen Gegenwart“²⁰. Stimmt das?*

Ja, das stimmt. In irgendeiner Weise kann man das sagen. „Das Theater konfrontiert die Texte mit seiner jeweils eigenen Gegenwart“. Es ist das, was momentan geschieht, die Psychologie oder die Subpsychologie des Schauspielers oder die ästhetische

²⁰ Birkenhauer 2008: 252.

Vereinbarung mit dem Regisseur und mit der Inszenierung. Das alles gerät in ein Spannungsfeld mit dem Text. So würde ich das verstehen. Somit kann man vielleicht auch sehen, was ein Text aushält. Oder inwieweit ein Text haltbar ist. Ich finde, ein Text ist dann haltbar, wenn ich darin als Schauspieler auch momentan noch vorkommen kann. Wenn ich die Freiheit habe, mich wohlwollend, intelligent und spielfreudig in den Text zu legen, mich am Text zu reiben und einen griffigen Kontakt mit dem Text zu suchen. Das sind besonders wertvolle Texte, die das auch aushalten. Verschiedene Texte haben verschiedene Qualitäten. Also Texte, die als reines Musikstück funktionieren, die sind auf einer gewissen Weise nicht so haltbar wie Texte, die wirklich auch auf verschiedenen Ebenen zur Dichte geraten. Die kann man auch mit einer schlechten Instrumentierung nicht kaputt machen. Man sagt ja, ein gutes Musikstück, ein fundiertes Musikstück, wo sich jemand in einer mehrstimmigen Ganzheit abgelegt hat, das können auch schlechte oder verstimmte Instrumente nicht kaputt machen. Wann ist ein Text über eine Gruppe Kosmetik erhaben? Wann bleibt etwas zurück und wann entfesselt sich etwas in einem Text, wenn es vielleicht ein nicht ganz so begabter Schauspieler spielt? Was scheint durch? Was bleibt von dem Text? Nicht nur Rhythmik, Musikalität, sondern Geschmack in einer tiefen Form.

- *Es war ja ein Auftragswerk. Aber hast du bei der Adaption an das Publikum gedacht, das dann das Stück sehen wird?*

In gewisser Weise ist immer diese Frage da. Es ist eine zweischneidige Klinge, vom Zuschauer auszugehen. Der Zuschauer X ist kein guter Verhandlungspartner, weil er dich stets von dem abhält, was du eigentlich tun willst. Weil du dich einem Bedürfnis öffnest, das in so einer Form nicht zu errechnen ist. Es gibt den Zuschauer X nicht. Es gibt Tendenzen, die man in einer realistischen Rezeption von Gesellschaft errechnen kann. Wir haben kulturell diese Texturen und wir gehen davon aus, diese Sachen sind lesbar für uns. Darin kann ich mich bewegen. Aber es ist nicht gut zu sagen, etwas nur für den Zuschauer zu machen, für den Zuschauer, der dann vielleicht kommen mag oder auch nicht. Man weiß ja nicht, welcher Zuschauer dann auch wirklich kommt und wie er drauf ist. Da gibt es so viele Faktoren, die eigentlich nicht zu berechnen sind, deswegen ist das nicht so ein gutes Unterfangen, sich dauernd damit zu beschäftigen, was jemand will, den es in der Form noch gar nicht gibt. Der erst geboren werden muss, um dorthin

zu kommen. Der erst in dein Leben tritt. Man weiß gar nicht, wie er sich verhält. Das ist quasi ein Lernprozess, dass man sich weiter darauf beruft, was man eigentlich selber in irgendeiner Weise von einer Beschäftigung möchte. Dass man das erhöhte Interesse, das man einem Gegenstand entgegen bringt, in dieser theatralen Arbeit, versucht auszufüllen. Das ist schon mal eine Art von Qualitätssicherung, die dann einem interessierten Publikum nicht verloren geht. Die Besucher werden das schon verstehen können. Wenn ich dauernd ein halbes Interesse auf einen Gegenstand richte, dann sieht das Produkt, das der Zuschauer dann sieht, auch irgendwie halb aus. Der Zuschauer wird darin auch eine weniger genüssliche Erfahrung machen, als wenn sich jemand konsequent mit etwas beschäftigt hat, seiner eigenen Meinung vertraut hat und eben nicht daran gedacht hat „Was denkt jemand dann darüber?“ Worüber ich aber nachgedacht habe - das schließt auch daran an, worüber wir eben gesprochen haben - dass ich quasi als Autor und Regisseur zusammenkomme und was man über mich selber denkt. Ich, der dann doch auf irgendeine Weise sein Innerstes in eine Form von Öffentlichkeit getragen hat. Also nicht nur in spielerischer Form, da kann man sich immer auf den Autor rausreden. Hier ist der Text ein direkter Verweis auf das Blueprint meines Bewusstseins und daran denkt man manchmal. Nicht, was würden die Leute jetzt darüber sagen, weil da kommt man nicht weiter, aber man schmunzelt schon darüber, was da alles zu Tage kommt.

- *Ich habe außerdem gelesen „Schauspieler sind das Herzstück einer Adaption“²¹. Hast du während des Schreibens an die Schauspieler gedacht? War da schon bekannt, wer wen spielt? Hast du ihnen die Rollen quasi auf Leib geschneidert?*

Ja. Das passiert im TAG so, weil es eine begrenzte Anzahl an Schauspielern gibt und man dann schon vorher mit den Leuten laboriert, mit denen man dann zu tun hat. Mit den Schauspielern persönlich oder mit den Erfahrungen, die man mit ihnen gemacht hat. Da versucht man dann schon, den Schauspielern Geschenke zu machen, die sie auspacken können. Das ist das, was einen Theaterabend in jeglicher Form, in jeglicher Textur von Persönlichkeit dann zu einem Gewinn macht, wenn die verschiedenen Departments bereit sind, sich Geschenke zu machen. Dass jemand etwas aufnehmen kann und etwas weiterentwickeln kann und das schließt auch zu dem an, was ich eben

²¹ Babbage 2009: 14f.

gesagt habe, dass man als Autor und Regisseur und Schauspieler nie recht hat. Es gibt immer eine Form der Differenzierung, eine differenziertere Betrachtung, als das, was ich von meinem Standpunkt aus als Recht betrachte oder als Wahrheit sehe. Dieser Moment, über sich selbst hinauszugehen und zu sagen, ich trete einen Schritt von mir zurück. Auch das Modul des Humors sollte eingeführt werden, weil das wichtig für eine Arbeit ist, finde ich.

Ich habe die Schauspieler vorher gekannt und wusste, was ihnen liegt und was eine Herausforderung wäre, was ihnen gut steht und wie ich sie ausstatten kann; wie ich sie geschickt mit meiner eigenen Phantasie, mit meiner eigenen Verwirklichung, beschenken kann.

- *Hast du die Texte selber ausprobiert, ob sie sprechbar sind? Du hast ja keine leichten Texte.*

Ja, genau. Das ist auch manchmal das, was ich den Schauspielern gar nicht hoch genug anrechne, dass die Leute diesen ganzen Text auswendig lernen. Ich versuche das zuhause, ich spiele es mir selbst vor, ich spreche es selbst oder lasse es befreundete Kollegen einmal „auspacken“. Die lesen das, um dann zu sehen, was funktioniert. Aber eigentlich habe ich schon, wenn ich schreibe, eine Form der Verlautlichung. Ich weiß, dass wenn man sich in eine gewisse innerliche Voraussetzung bringt, der Text dann sprechbar ist. Es ist nicht immer einfach. Ich gehe immer davon aus, dass es sehr einfach ist, aber diesen Weg zu finden, dass es einfach ist oder einfach aussieht, dass es leicht ist, das ist dann vielleicht auch die grundlegende Art von Theaterarbeit. Sich den Weg freizuschaukeln, um einfach zu sein, leicht und unverkrampft.

- *Jetzt sind wir schon wieder beim Publikum. Aber hast du nie die Sorge gehabt, dass es den Text nicht versteht, weil er kompliziert ist?*

Da gehe ich immer von meiner eigenen Referenz aus. Da glaube ich, dass ein theatrales Produkt oder Kunstprodukt - wenn es sich dann noch um ein Kunstprodukt handelt, da sind die Grenzen heutzutage ja leider auch schwimmend - also wenn theatrales Produkt nur mehr für die Auslastung bedient wird, dann ist auch das runtergelutscht zu einem allgemein verständlichen, ungenauen Objekt. Oder sagen wir, es ist eine Köstlichkeit, der man die Süße entzogen hat, also etwas Entkoffiniertes, das übrig bleibt, wenn man

sich denkt, alle müssen das verstehen. Ich verstehe den Text. Von der Referenz gehe ich aus. Das schließt dann vielleicht einige Leute aus, gerade was meinen Humor angeht. Die verstehen etwas nicht, aber in dem Moment ist mir das dann, nein, nicht egal, aber ich kann mich ja nicht für dumm verkaufen. Ich kann nur von meinem Status ausgehen, dass ich das verstehe. Manchmal sagen mir auch Leute, das versteht man nicht und ich versuche dann, mich dort ins Gebot zu nehmen und das zu verstehen. Da bin ich dann manchmal auch in meiner Eitelkeit gekränkt, das ist dann mein Problem, aber grundlegend glaube ich, dass eine erfrischende Überforderung den Zuschauer wach hält und auch das Interesse und auch die Rezeptionskonditionen eines Zuschauerkörpers fördert, belebt. Dass man mit einer gewissen Überforderung eine gesteigerte Aufmerksamkeit schaffen kann. Gewisse Teile des Textes, so wie jedes Gespräch, können nie komplett verstanden werden. Es gibt den perfekten Dialog, wo eine totale Auflösung in Verständnis stattfindet, nicht. Wir sind immer nur das, was unsere versteckten Motive von uns preisgeben. Es gibt immer etwas in uns, in unserem Sprechakt, das versteckt bleibt, das versteckt sein muss und so bleibt auch immer eine Art von Bedeutung in einem Text versteckt. So ist es für mich eine gute Herangehensweise zu sagen, auf einer Zeitreise gehen gewisse Arten von Informationen verloren. Es ist auch nicht wichtig, das man alles versteht, weil man manchmal auch nur einen Geruch von etwas begreifen kann. Also, alle können sich nicht immer auf alles einigen, das wäre dann Stillstand. Es muss eine Art von Reibung geben, Disharmonie, um dann an einigen Punkten vielleicht doch wieder verstehen zu können. Ich versuche da immer die Leistungsfähigkeit des Zuschauers zu drangsalieren, um ihm dann doch wieder etwas zu geben, was er verstehen kann.

- *Könnte man dein Stück in der Josefstadt aufführen?*

Nein, das wahrscheinlich nicht. Deshalb gibt es ja auch verschiedene Orte dafür. Oder eine gewisse Form von Tradition, die an gewissen Orten stattfindet. Also Tradition von Theater, die an einem bestimmten Ort stattfindet.

- *Hast du dem Stück durch die Adaption eine neue Bedeutung gegeben oder ist noch immer die Grundaussage da?*

Also das kann ich gar nicht so wirklich beantworten. Es gibt da keine Vereinheitlichung von Inhalt. Ich habe vielleicht etwas Substanzielles aus dem Buch filtern können, aber das waren zu verschiedene Motive, als dass ich jetzt sagen könnte, das war die Aussage des Buches. Das ist eine Vereinheitlichung, eine Vereinfachung, die ich jetzt auch nicht so unterschreiben kann. Es gibt nicht eine Aussage, sonst wäre es ein langer Satz, ein Organismus, der sich ohne Unterbruch sofort dem Leser hingibt. Wenn das totale Verständnis dafür da wäre, wenn es sozusagen die eine Aussage gibt, dann müsste sich die Sprache nicht in Buchstaben und Semantik und Satzzeichen unterteilen. Wenn es das Gottesteilchen der Wahrheit gäbe, dann würde es sich sofort entblößen. Dann wären alle Fragen auf einmal aufgedeckt. Ich habe mich auch auf Referenzliteratur bezogen und daraus ein Urteil über den Roman gefällt. Ich habe ein Substrat gefiltert aus dem Roman, aber das Stück hat einen ganz anderen Ausgangspunkt als der Roman. Verschiedene Bedeutungen. Also keine einheitlichen Bedeutungen, weder für den Roman und auch nicht für das Stück.

- *Warum werden heutzutage so viele Romane adaptiert und auf die Bühne gebracht?*

Also das hat vielleicht damit zu tun, dass das zeitgenössische oder postmoderne Drama in irgendeiner Weise auch einer Kurzfristigkeit unterworfen ist. Das ist nur meine Meinung, das kann genauso unhaltbar sein, wie alles andere auch. Aber das man sagt, die Autoren haben keine Halbwertszeit. Also die Halbwertszeit von postmodernen Autoren ist so gering, dass man sich immer wieder auf andere Vorlagen berufen will. Dass man sagt, die Klassiker haben ausgedient, weil man fälschlicherweise den Rückschluss getroffen hat, man müsste die Gegenwart, die postmoderne Gegenwart, in die Klassiker mithinein rechnen. Also die Klassiker mit unserer Gegenwart penetrieren, was ich aber für falsch halte. Klassiker, die Klassik an sich, das ist jetzt auch ungenau von mir, also ich meine einen Theatertext, der über 200 Jahre alt ist, der kann nur in der Differenz zu heute gelesen werden, glaube ich. Es geht immer darum, was der Unterschied zu uns ist, und nicht zu sagen, was kommt von uns darin vor. Es ist eine kleinliche, postmoderne, egomane Befindlichkeit, dass wir in allem vorkommen wollen,

aber die Geister der Vergangenheit wollen nichts mit uns zu tun haben. Wir kommen da nicht vor. Wir können uns auch einreden, dass „Die Räuber“ eine Terroristengeschichte ist, dass das mit dem heute Kapitalismus bedingten Islamismus zu tun hat, aber das stimmt nicht. Das ist eine andere Zeit. Da gibt es eine Differenz, die man über die Maßen hinaus beansprucht hat, dass man manchmal mit den Klassikern nicht zurechtkommt und dass man sagt, jetzt wollen wir uns dem Roman widmen, weil wir da auch eine Auswahl treffen können. Heutzutage ist ja das höchste Gut, eine Auswahl treffen zu können. Wie gestalte ich mein Leben, was für Klamotten ziehe ich an, was kaufe ich mir zusammen, was fotografiere ich, was stelle ich auf meine Facebook-Seite? Wir sind zum Auswähler unseres eigenen Lebens geworden. Vielleicht kann man sich bei einem Roman einfacher bedienen und eine Auswahl treffen.

- *Glaubst du, dass mehr Leute den Roman lesen, nachdem sie das Theaterstück gesehen haben?*

Nein, das glaube ich nicht.

- *Hat man überhaupt noch Zeit diese dicken Wälzer zu lesen? Monte Christo ist ja doch eine ziemliche Schwarte und sind deshalb Romanadaptionen so erfolgreich, weil man in zwei Stunden den Inhalt präsentiert bekommt?*

Ja, vielleicht. Das ist eine zeitökonomische Auslagerung von Arbeit. Man muss es nicht mehr selber lesen, sondern bekommt es serviert. Wie das Hörbuch. Vielleicht ist die Romanadaption der Reflex des Theaters, im Vergleich zum Hörbuch. Man hört es sich an. Man kuckt es sich sozusagen an. Ja, man hat ja eigentlich keine Zeit mehr. Man ist ständig beschäftigt nervös zu sein oder etwas hinterherzulaufen, wobei man gar nicht mehr weiß, was man eigentlich hinterherläuft. Vor was man eigentlich wegläuft.

Besetzung: Die Schüsse von Sarajevo

Die Besetzungsliste wurde wortwörtlich aus dem Programmheft von „Die Schüsse von Sarajevo“ übernommen.

Regie: Herbert Föttinger

Bühnenbild: Walter Vogelweider

Kostüme: Birgit Hutter

Musik: Christian Brandauer

Leo Pfeffer, Untersuchungsrichter: Erwin Steinhauer

Marija Begović, seine Geliebte, Serbin: Julia Stemberger

Viktor Iwasiuk, Polizeichef von Sarajevo: Toni Slama

Dr. Sattler, Arzt: Siegfried Walther

Dr. Sutej, Schriftführer bei Gericht: David Jakob

Chmielewski, Gerichtspräsident: Heribert Sasse

Gavrilo Princip, Student, Attentäter: Josef Ellers

Nedeljko Čabrinović, Student, Attentäter: Alexander Absenger

Danilo Ilić, Lehrer, Organisator des Attentats: Matthias Franz Stein

Wiesner, k. u. k. Beamter des k. u. k. Außenministeriums: Michael Schönborn

Jasna, Kellnerin: Eva Mayer

Franz Graf von Harrach, Adjutant des Thronfolgers: Alexander Strobele

Leopold Loyka, Chauffeur: Peter Scholz

Rabbiner: Gideon Singer

Soldaten: Michael Edlinger, Robert Hager, Gregor Kronthaler, Stefan Maschel, Manfred Passruggger, Markus Raunig, Borys Sokol, Manuel Waitz, Dominik Hell-Weltzl

(Quelle: Theater in der Josefstadt 2014, Programmheft)

Biographie

Stephan Lack

Die Biographie wurde wortwörtlich aus dem Programmheft von „Die Schüsse von Sarajevo“ übernommen.

Geboren 1981 in Wien, begann neben des Studiums der Theaterwissenschaft als Dramatiker zu arbeiten. 2004 und 2005 nahm er an der Schreibwerkstatt „Neues Schreiben“ des Burgtheaters teil. Er erhielt mehrere Stipendien und Auszeichnungen, u.a. den Dramatikerpreis des Landes Niederösterreich für sein Erstlingswerk *Verschüttet*.

2007 wurde er zu den Werkstatttagen des Wiener Burgtheaters eingeladen, 2008 zeigte das Festival für neue Dramatik in München sein Stück *Auf den zweiten Blick*. Im selben Jahr wurde das Stück *Lichtscheu* im Kasino am Schwarzenbergplatz uraufgeführt. Im Rahmen des Berliner Stückemarkts 2009 nahm er am Dramatikerworkshop von John von Düffel teil. Er schrieb mehrere Stücke für Kinder- und Jugendtheater. 2010 leitete er eine Schreibwerkstatt für Jugendliche im Dschungel Wien, im Rahmen der bundesweiten Initiative Macht/Schule/Theater des bmukk. Zudem arbeitete er mit der inklusiven Tanzgruppe *Ich bin O.K. Dance Company*.

2011 wurde er mit seinem Stück *Verfassung der Strände* zum Heidelberger Stückemarkt eingeladen, das 2012 als Eröffnungstück des Festivals gezeigt wurde.

Er übersetzte mehrere Stücke aus dem Niederländischen, die Bühnenadaption des Films *Das Interview* von Theo van Gogh (auch im Theater in der Josefstadt zu sehen) ist mehr als 30 Mal im gesamten deutschen Sprachraum inszeniert worden. Zuletzt hatte seine Goethe-Fortschreibung *Stella entscheidet sich (endlich)* am Landestheater Niederösterreich Premiere. Die Rechte an allen bisherigen Theaterstücken liegen bei dem Bühnenverlag Thomas Sessler.

***Die Schüsse von Sarajevo*, das er gemeinsam mit Milan Dor verfasste, ist ein Auftragswerk für das Theater in der Josefstadt.**

(Quelle: Theater in der Josefstadt 2014, Programmheft), (Hervorhebung im Original).

Dominic Oley

Die Biographie wurde wortwörtlich von der Homepage des Theaters in der Josefstadt übernommen.

Dominic Oley wurde 1980 in Meerbusch (Deutschland) geboren.

Seine Ausbildung absolvierte er am Max Reinhardt Seminar in Wien. Seit 2009 ist er als freier Autor, Regisseur, Schauspieler und Musiker in Wien tätig.

Ausbildung:

2010 Einladung zum internationalen Festival "New Plays from Europe" in Wiesbaden

Dramatikerworkshop bei Mark Ravenhill, Martin Heckmanns

Dramatikerstipendium der Literamechana

Seit 2011 Lehrauftrag am Max Reinhardt- Seminar Wien

Autor in Residence der Wiener Wortstätten

Regiearbeiten (Text/Regie):

Schauspiel Essen, TAG Wien, Schauspielhaus Wien (Regie), Landestheater Sankt Pölten, Wiener Wortstätten

Preise:

Gewinner des Newcomer- Wettbewerbes (Jury und Publikumspreis) Theater Drachengasse Wien

Auszeichnung zum besten Nachwuchsschauspieler NRW

Vontobelpreisträger für Rene Polleschs "Liebe mich..." (Text/Regie: Rene Pollesch)

Stipendium der Tokyo Foundation

Im Jahr 2013 wurde Dominic Oley in der Kategorie "Beste Nebenrolle" für den Nestroy nominiert.

Bisher an der Josefstadt in "Speed" und "Jägerstätter" zu sehen.

<http://www.dominicoley.de/>

(Quelle:

<http://www.josefstadt.org/theater/ensemble/schauspielerinnen/action/show/controller/Person/person/oley.html>; zuletzt eingesehen am 20.08.2015)

Abstracts

Abstract Deutsch

In den letzten Jahren wurde es immer mehr zur Praxis, dass Romane auf der Bühne zu finden sind und dass sie in der heutigen Theaterszene gefragter denn je sind. Dabei wird aber den Bearbeitern/Bearbeiterinnen von Adaptionen kaum Beachtung geschenkt und es wird auch nicht daran gedacht, wie viel Arbeit hinter einer Adaption steckt und vor welchen Herausforderungen die Autoren/Autorinnen stehen, um ein erfolgreiches und gut funktionierendes Theaterstück zu verfassen.

In dieser Masterarbeit soll die Adaption als eine Form der Übersetzung dargestellt werden. Zunächst wird deshalb der Bereich der Übersetzung definiert und anschließend wird die Skopostheorie vorgestellt, die eine nützliche Methode darstellt, um Zieltexte zu erstellen, die sowohl an das Zielpublikum als auch an die Zielkultur angepasst sind und die weder Ziel noch Zweck der Übersetzung außer Acht lassen. Außerdem wird die Frage gestellt, wie treu ein Text übersetzt werden muss, wobei hierbei gezeigt wird, dass absolute Treue nicht möglich ist und dass es wichtiger ist, den Skopos zu erfüllen und einen adäquaten Zieltext zu erstellen.

Des Weiteren werden Definitionen vorgestellt, um eine Begriffsbestimmung für den Bereich der Adaption zu geben. Es wird erläutert, wie der Adaptionsprozess aussieht, was adaptiert wird, warum adaptiert wird und wie mit dem Thema der Treue und Äquivalenz umgegangen wird.

Anschließend werden Adaption und Übersetzung miteinander verglichen, um die Gemeinsamkeiten und Unterschiede deutlich zu machen.

Das Hauptaugenmerk liegt bei dieser Arbeit auf der Romanadaption für das Theater, wobei hier anhand eines praktischen Beispiels - „Die Schüsse von Sarajevo“ - der Adaptionsprozess vorgestellt wird und die Herausforderungen und Probleme näher beleuchtet werden sollen, die bei der Umsetzung eines Romans auf der Bühne entstehen können. Zwei Praktiker erzählen außerdem von ihren Erfahrungen im Bereich der Adaption.

Abstract Englisch

In recent years, the practice of adapting novels for the stage has become increasingly popular and successful. Nearly every German-speaking theatre performs at least one adaptation. However, the audience tends to forget the challenges adaptors face in their work of writing an acclaimed, well-structured and successful play.

The aim of this master thesis is to demonstrate that adaptation is a form of translation, as for example similar skills and cultural knowledge are imperative in both areas. Therefore, the first chapter focuses on defining translation and presenting the value of the Skopos theory, which takes the target culture, target audience and the function of the text into consideration. The issue of the necessity of textual fidelity in translating a text adequately is brought into question.

The area of adaptation is then defined and the adaptation process presented. Textual fidelity is also an important issue when considering an adaptation and in this thesis emphasis is placed on the question of whether textual fidelity is necessary in order to create a successful adaptation.

Furthermore, adaptation and translation are analyzed in order to compare and contrast these two areas.

However, the focus of this thesis lies in stage adaptation. With the help of the play *Die Schüsse von Sarajevo*, challenges and problems which occur while adapting a novel for the stage are discussed and two adaptors talk about their experience.

Curriculum Vitae

P e r s ö n l i c h e A n g a b e n

Name: Ingrid Christina Winkler, Bakk.phil. MA

Geburtsdatum: 25. Februar 1986

Geburtsort: St. Veit an der Glan, Kärnten

Staatsbürgerschaft: österreichisch

A u s b i l d u n g

Übersetzungs- und Dolmetschstudium am Zentrum für Translationswissenschaft, Wien
Sprachkombination: Deutsch – Englisch - Italienisch

Master Dolmetschen mit ausgezeichnetem Erfolg 2008 – 2011

Master Übersetzen Seit 2008

Bakkalaureat Übersetzen und Dolmetschen 2004 – 2008

Ausbildung zur Gebärdensprachdolmetscherin Seit 2008

Maturaabschluss der AHS mit ausgezeichnetem Erfolg 2004/06

A u s l a n d s a u f e n t h a l t e

Macquarie University; Sydney, Australien 2009/07 – 2009/12

Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori; 2009/02 – 2009/06
Bologna, Italien

W e i t e r b i l d u n g

Seminar „Stimme & Co.“ für ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen 2011/02

Praxiskurs Konferenzdolmetschen; Europäische Akademie 2010/07
Otzenhausen

Gesangs- und Sprechunterricht 2000 – 2004

M i t g l i e d s c h a f t i n B e r u f s v e r b ä n d e n

Universitas Austria Berufsverband für Dolmetschen und Übersetzen Seit 2005

B e r u f l i c h e A k t i v i t ä t e n

Souffleuse im Theater in der Josefstadt	Seit 2011
Sprachtrainerin bei Equalizent – Qualitätszentrum für Gehörlosigkeit	2013
Übersetzerin bei BEST Vienna	2010
Übersetzerin und Korrekturleserin bei Flextronics Althofen; Kärnten	2006 – 2008
Englischlehrerin bei Flextronics Ponte di Piave; Italien	2006/08 – 2006/09
Mitarbeit bei der Erstellung wissenschaftlicher Publikationen	Seit 2005
z.B.: CNS Spectrums, NeuroGeriatric, The Journal of Clinical Psychiatry, International Journal of Neuropsychopharmacology, Medicographia	

W i s s e n s c h a f t l i c h e P u b l i k a t i o n e n

Das Zeichen – Zeitschrift für Sprache und Kultur Gehörloser	März 2012
(„Sprechende Hände in der Medizin – Gebärdensprachdolmetschen im Gesundheitswesen.“)	

B e s o n d e r e K e n n t n i s s e & N e i g u n g e n

Sprachkenntnisse	Deutsch (Muttersprache) Englisch (fließend in Wort und Schrift) Italienisch (fließend in Wort und Schrift) Österreichische Gebärdensprache (fließend) Französisch (Grundkenntnisse) Latein (Grundkenntnisse)
EDV-Kenntnisse	Europäischer Computerführerschein Betriebssysteme: Microsoft Windows Anwendungssoftware: MS-Office (Word, Excel, Powerpoint, Publisher, Access), Corel-Draw, etc Internet: Websiteprogrammierung und -design; Html Übersetzungssoftware: Across, AntConc, Trados
Führerschein	Klasse B
Hobbys	Theaterbesuche, Lesen, Tanzen (Gold-Star-Niveau), Gitarrespielen, Klavierspielen, Singen, Handarbeiten Sportliche Aktivitäten wie Klettern, Schwimmen, Pilates, Yoga, Radfahren, Eislaufen