



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Drehbuch und seine Rolle bei der
Literaturverfilmung

Verfasserin

Clara Stern, Bakk.art.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Ich danke meinen Eltern, Ursula und Johannes Stern: für ihre Unterstützung, für ihr Vertrauen und für die Möglichkeiten, die sie mir gegeben haben.

Ich danke meinen Geschwistern Julia, Joachim und Sophia dafür, dass sie immer für mich da sind.

Ich danke meinen Freundinnen und Freunden, die so geduldig zugehört und mich unermüdlich motiviert haben; allen voran Johannes und Marie-Thérèse.

Ich danke meiner Großmama, Gertrude Silter, für die schönen Gespräche und dafür, dass sie immer meinen Ehrgeiz anstachelt.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung.....	1
II. Das Drehbuch: Eine Einführung	4
III. Adaptation und Translation	6
III.1 Sprache.....	7
III.1.1 Übertragung von Inhalt.....	9
III.2 Text	11
III.3 Das Drehbuch als Textsorte.....	12
III.3.1 Exkurs: Textsorte und Filmgenre	14
III.4 Transtextualität	16
III.4.1 Prätext und Posttext	16
III.4.2 Intertextualität.....	17
III.4.3 Intermedialität.....	18
III.4.4 Hypertextualität	19
III.4.5 Hypermedialität	20
III.4.6 Fazit	20
III.4.7 Paratextualität	21
III.5 Original	22
III.5.1 Original und Aura	23
III.5.2 Originalität: Kunstwerk und Kreativität	24
III.5.2.1 Exkurs: Kreativität und Intertextualität.....	28
III.5.3 Original als Ursprung	28
III.5.3.1 Differenz.....	29
III.5.3.2 Äquivalenz.....	30
III.5.4 Fazit	33
III.6 Werktreue	34
III.7 Die übersetzbare Essenz	36
III.8 Die Verbindung von Form und Inhalt.....	37
IV. Autorschaft.....	41
IV.1 Autorschaft und Drehbuch	45
IV.2 Auteur-Theorie	45
IV.3 Auteur-Theorie und Adaptation	48
IV.4 Die Auteur-Theorie und das Drehbuch	49
V. Literatur und Drehbuch	51
V.1 Das Drehbuch als performativer Text.....	53

VI. Medienspezifität	60
VI.1 Spielfilm.....	61
VI.2 Roman.....	64
VI.3 Drehbuch	67
VI.3.1 Drehbuchsprache	68
VI.4 Adaptation und Medienspezifität.....	73
VII. Fallbeispiel: <i>Never Let Me Go</i>.....	75
VII.1 Die drei Autoren von <i>Never Let Me Go</i>	75
VII.1.1 Roman: Kazuo Ishiguro	75
VII.1.2 Drehbuch: Alex Garland	76
VII.1.3 Spielfilm: Mark Romanek.....	76
VII.2 Medienspezifität und <i>Never Let Me Go</i>	77
VII.2.1 <i>Never Let Me Go</i> : Roman	78
VII.2.1 <i>Never Let Me Go</i> : Drehbuch	79
VII.2.3 <i>Never Let Me Go</i> : Spielfilm.....	83
VII.3 Translation, Adaptation und <i>Never Let Me Go</i>	85
VIII. Conclusio	90
IX. Literaturverzeichnis	93
X. Anhang	103
X.1 Protokolle Never Let Me Go	103
X.1.1 Kapitelprotokoll Roman	103
X.1.2 Szenenprotokoll Drehbuch	118
X.1.3 Sequenzprotokoll Spielfilm	126
X.2 Zusammenfassung.....	131
X.3 Lebenslauf.....	132

I. Einleitung

Der für diese Arbeit gewählte Titel lautet: *Das Drehbuch und seine Rolle bei der Literaturverfilmung*. Die Rolle des Drehbuchs kann gleichgesetzt werden mit seiner Funktion. Als *Funktion* bezeichnet das Lexikon *Brockhaus* die „Aufgabe, Tätigkeit, Stellung (innerhalb eines größeren Ganzen)“ (Brockhaus 2006, Bd. 10: 88). Das Drehbuch hat eine Aufgabe in einem System, das größer ist als es selbst, und zwar ganz allgemein im System Spielfilm; in dem hier betrachteten Fall aber im System Literaturverfilmung. Das Drehbuch ist eine Station zwischen Roman und Spielfilm und in diesem Dazwischen findet sich auch seine Funktion. In der vorliegenden Arbeit wird diese Funktion aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet, wobei auch untersucht wird, ob das Drehbuch ein eigenständiges Kunstwerk ist, oder ob es, gerade im Kontext der Literaturverfilmung, eine Dienstleistung für die Herstellung eines Spielfilms ist.

Der einleitende Satz sollte ursprünglich beginnen mit: ‚Das Drehbuch ist‘. Doch hier wird es schwierig, den Satz zu vollenden. Denn was ist das Drehbuch? Der erste Schritt im Produktionsprozess eines Spielfilms? Ein kreatives Werk? Ein Gebrauchstext, dazu da, um im fertigen Film aufzugehen und zu verschwinden? Ist ein Drehbuch ein Original? Ist es Literatur? Auf all diese Fragen gibt es unterschiedliche Antworten, denn das Drehbuch bewegt sich zwischen diversen Gegenpolen und Betrachtungsweisen.

Ratgeber für das Schreiben des Drehbuchs behandeln es aus der Perspektive des Handwerks, des dramaturgischen Regelwerks, auch wenn es oft heißt, die Regeln nur deshalb kennen zu müssen, um sie brechen zu können. Drehbuchautoren und -autorinnen stellen den kreativen Akt, das Schöpferische in den Mittelpunkt. Die Autoren der *Cahiers du Cinéma* definierten die Position der Regie als eigentlichen Autor / eigentliche Autorin des Films und wollten auf das Drehbuch überhaupt verzichten.

Das Drehbuch eines Spielfilms hat eine umstrittene Position, was seine Wertschätzung vor allem als eigenständiges Kunstwerk betrifft. Noch umstrittener wird diese Position allerdings, wenn das Drehbuch eines Spielfilms auf einer Literaturvorlage basiert. Hier wird die Arbeit des Drehbuchautors / der Drehbuchautorin als nichtig angesehen, da das Drehbuch kein Originalstoff ist. Es wurde ja – sarkastisch gesagt –, gar nichts erfunden. Dass die Arbeit der Adaptation ein kreativer Prozess ist, ist vielen nicht klar.

Dieser Arbeit liegt folgende Forschungsfrage zugrunde: Welche Funktion nimmt das Drehbuch im System Literaturverfilmung ein; welche unterschiedlichen Positionen kann es innerhalb dieser Funktion einnehmen in Bezug auf den Roman und in Bezug auf den Spielfilm?

Betrachtet wird die Forschungsfrage aus Sicht der Adaptation als Translation. Welche Rolle spielt für das Drehbuch seine Funktion als Translation des Romans? Welche Rolle spielt für die Funktion des Drehbuchs der Spielfilm als Translation des Drehbuchs?

Anne Bohnenkamp beschäftigt sich in der Einleitung zu ihrem Buch *Literaturverfilmungen* damit, dass der Versuch gemacht wurde, Literaturverfilmungen in unterschiedliche Typen der Umsetzung zu kategorisieren. Sie führt Helmut Kreuzers Typologie von 1981 an,

„die zwischen der bloßen ‚Aneignung von literarischem Rohstoff‘, der ‚Illustration‘ (im Sinne einer ‚Bebilderung‘ von Literatur unter Vernachlässigung der Eigengesetzlichkeit der Medien), der ‚Dokumentation‘ (Abfilmung einer Theaterinszenierung o. Ä.) und der ‚Transformation‘ (also dem Versuch, ein analoges Werk zu gestalten, bei dem die medienspezifischen Bedingungen den Einsatz der Verfahren und die Veränderungen leiten) unterscheidet.“ (Bohnenkamp 2012: 37) [Hervorhebungen im Originalzitat]

Da diese Arbeit den Fokus auf die Funktion des Drehbuchs bei der Adaptation legt, kommt gemäß dieser Typologie vor allem die Transformation in Betracht. Das Drehbuch stellt eine Umformung des Romans, also ein sinngemäßes oder zumindest vergleichbares Werk, dar, dessen Form und Gestalt an seine Funktion – nämlich der Ausgangspunkt für einen Spielfilm zu sein – angepasst ist und sich so von der Form und vielleicht sogar auch vom Inhalt des Romans lösen muss.

Die Übersetzungstheorie eignet sich für eine Betrachtung des Drehbuchs als Literaturverfilmung, da in diesem Fall Übersetzung auf mehreren Ebenen stattfindet. In der Literaturverfilmungstheorie wird meist der Arbeitsschritt des Drehbuchschreibens außer Acht gelassen und deswegen auf eine Übersetzung von einer Sprache beziehungsweise einem semiotischen System in ein anderes, nämlich vom schriftlichen Text der Literaturvorlage in das audiovisuelle Medium des Films, verwiesen. (vgl. Bohnenkamp: 25) Hat ein Spielfilm aber ein Drehbuch, muss man die Literaturverfilmung als doppelte Übersetzung sehen: Von der Literaturvorlage zum Drehbuch, vom Drehbuch zum Film.

Um den Untersuchungsgegenstand einzugrenzen, konzentriert sich diese Arbeit auf Literaturverfilmungen, die auf Romanen basieren und deren finale Produkte Kinospielefilme sind.

Dies erfolgt mit Hinsicht darauf, dass sich Drehbücher für Spielfilme stark von Drehbüchern für Dokumentarfilme unterscheiden. Desweiteren unterscheiden sich Fernsehspielfilme auch in ihrer Dramaturgie stark von Kinospielefilmen. Die Gründe dafür näher zu erläutern, würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen.

Weiters ist zu bemerken, dass es in der vorliegenden Arbeit nicht um den Status, die Funktion des Drehbuchautors / der Drehbuchautorin innerhalb des Produktionsprozesses des Spielfilms geht. Es geht weder um die Arbeitssituation, noch um die urheberrechtlichen Bedingungen des Drehbuchautors / der Drehbuchautorin. Sondern es geht um den Autor / die Autorin in Relation zu seinem/ihrer Werk und die Betrachtung dieses Werks – des Drehbuchs – in Relation zu Roman und Spielfilm.

Als Fallbeispiel wurde *Never Let Me Go* (deutscher Titel *Alles, was wir geben mussten*) gewählt. Der Roman von Kazuo Ishiguro wurde von Alex Garland in ein Drehbuch transformiert und unter der Regie von Mark Romanek verfilmt.

Bei der Auswahl des Fallbeispiels war es ein Kriterium, dass das Drehbuch weder vom Romanautor / der Romanautorin noch vom Regisseur / von der Regisseurin geschrieben ist, sondern einen Autor / eine Autorin hat, der/die „nur“ den Schritt der Adaptation vom Roman zum Drehbuch vorgenommen hat.

II. Das Drehbuch: Eine Einführung

„Though films rarely exist without a script, cinema is largely seen as a director's medium, and the screenwriter is usually not awarded authorship status [...].“ (Batty/Waldeback 2008: 78)

Fast jeder Spielfilm hat ein Drehbuch. Das Drehbuch ist ausschlaggebend dafür, dass mit der Produktion des Spielfilms begonnen wird. Trotzdem ist sich kaum ein Zuseher / eine Zuseherin darüber bewusst, dass das Drehbuch existiert. (vgl. Boozer 2008: 200) Wenn ein Drehbuch dem Kinopublikum bekannt ist oder zumindest von manchen gelesen wird, handelt es sich meist um das explizit für das Kinopublikum publizierte Drehbuch. Diese Version des Drehbuchs ist aber oft nach Erscheinen des Films geschrieben. Es handelt sich also nicht um die Version, mit der der Regisseur / die Regisseurin seine/ihre Inszenierung erarbeitet, sondern um eine Fassung, in der die Szenenreihenfolge und Dialoge an den fertigen Film angepasst sind, damit kein Unterschied zwischen dem Spielfilm auf der Leinwand und dem Drehbuch in der Hand des Zusehers existiert. Dieses Drehbuch hat nicht viel zu tun mit der letzten Version vor dem Dreh, dem sogenannten Shooting Script. (vgl.: Ebenda)

Möchte man den fertigen Film also mit der Arbeit des Drehbuchautors / der Drehbuchautorin vergleichen, muss man auf eben genanntes Shooting Script zurückgreifen. Hier zeigt sich, warum das Drehbuch schwer zu fassen ist: Das Shooting Script wird selten publiziert, von manchen Filmen findet man das Drehbuch zwar im Internet, man kann sich aber nicht sicher sein, ob es sich tatsächlich um das finale Shooting Script handelt. Dies hat den Grund darin, dass es von einem Drehbuch in der Regel mehrere Fassungen gibt. Bei einem Roman ist das auch der Fall, „doch kommt der Tag, an dem der Autor ihn ‚druckreif‘ aus der Hand geben muß [sic!].“ (Carrière/Bonitzer 1999: 73) Da ein Roman publiziert wird, gibt es eine offizielle, nicht mehr veränderbare Fassung des Textes, sozusagen einen Original-Roman.

Das Drehbuch gilt als teleologischer Text. Unter dem Begriff *Teleologie* findet man im Lexikon *Brockhaus* folgenden Eintrag: „Bez. für das Konzept der Zielgerichtetheit und Zweckmäßigkeit von Naturereignissen, menschl. Handlungen und dem Verlauf der Geschichte. Die Ziele können das betreffende Geschehen als Zweckursache [...] erklären und ihm so zugleich einen Sinn oder Wert geben.“ (Brockhaus 2006, Bd. 27: 170-171)

Das Drehbuch ist ein zielgerichteter Text, ein Text, dessen Ziel es nicht wie für den Roman ist, als schriftlicher Text publiziert und rezipiert zu werden, sondern ein Text, der zum Ziel hat, ein Film zu werden. (vgl. Boozer 2008: 199) Das Drehbuch ist nicht das Endprodukt, sondern wird in Hinblick darauf geschrieben, in eine andere Kunstform übertragen zu werden. Das führt dazu, dass das Drehbuch laut Birgit Schmid „provisorischen Charakter“ (Schmid 2004: 23) hat. Das Schaffen des Textes selbst ist nicht das Ziel des Drehbuchautors / der

Drehbuchautorin. Das Ziel ist, ein Werk zu schaffen, das von jemandem anderen in einer anderen Form weitergeführt, weiter geschrieben wird. Das Drehbuch ist nicht der finale Text des Kunstwerks Film. „Die Funktion des Drehbuchs aber ist sein Verschwinden.“ (Ebd.: 24)

Auch Bonitzer und Carrière schreiben, dass das Drehbuch ein flüchtiges Objekt ist, „das Drehbuch ist nicht das Werk selbst, es ist das verbale Skelett eines möglichen Films.“ (Bonitzer, Carrière 1999: 80)

Doch das Drehbuch ist der finale Text des Kunstwerks Drehbuch. Denn Drehbuch und Film sind nicht äquivalent oder austauschbar. Laut Timothy Corrigan ist das Drehbuch nicht die verbale Version des audiovisuellen Filmes. (vgl.: Corrigan 2012: 442) Trotz seiner teleologischen Funktion, ersetzt der Film das Drehbuch nicht, sondern führt es weiter. Das Drehbuch ist der Weg zum Ziel, doch der Weg und das Ziel sind nicht ident, und ohne den Weg würde man das Ziel nicht erreichen. Außerdem beeinflusst es das Ziel, welchen Weg man genommen hat, welche Drehbuchfassung also die finale Fassung war, wer Autor/Autorin war, etc.

III. Adaptation und Translation

„Jede Adaptation ist zugleich ein Übersetzungsvorgang, geht es doch bei diesem Typus der intermedialen Transposition immer auch um die Übertragung eines Zeichensystems in ein anderes.“ (Hagen 2012: 108)

Betrachtet man das Drehbuch einer Adaptation, wie bereits in der Einleitung erwähnt, vom Blickpunkt der Übersetzung aus, kommt es zu einer Übersetzung in zweierlei Hinsicht. Der Roman wird übersetzt in ein Drehbuch; das Drehbuch wird übersetzt in einen Spielfilm. Aber wie manifestiert sich der Übersetzungsvorgang, wann spricht man von einer Translation? Und kann das Prinzip der Übersetzung von Sprachen auf die Adaptation angewendet werden?

Das *Metzler Lexikon Literatur* unterscheidet zwischen Übersetzung und Adaptation. Die Übersetzung ist der „hermeneutische Akt im kulturellen Prozess der Aneignung von fremden Kenntnissen und Vorstellungen, durch den ein *Ausgangstext* („Original“) in einem anderen sprachlichen System eine neue Konstitution erhält und somit zu einem neuen Text wird, unter der konventionellen Voraussetzung, dass seine Aussage gleich bleibt“ (Metzler Lexikon Literatur 2007: 789) [Hervorhebungen im Originalzitat] Eine Adaptation hingegen ist eine Umkodierung in ein nicht verbales Zeichensystem durch einen Gattungs- oder Medienwechsel. (vgl.: Ebenda: 5)

Was Übersetzung und Adaptation voneinander trennt, scheint also der Umgang mit dem Ausgangstext zu sein. Die Adaptation formt den Ausgangstext um, transferiert den Inhalt stärker. Katja Krebs schreibt, dass bei oberflächlicher Betrachtung, Adaptation mehr Freiheit bietet als die Übersetzung. „Popular, and some academic, western discourse tends to view adaptation as a creative version of, rewriting of or commentary on a source text, as opposed to translation which, it is assumed, offers sameness and strives for equivalence.“ (Krebs 2014: 3) Der Übersetzung haften dadurch wertende Prädikate, wie Verlässlichkeit und Äquivalenz, an, während die Adaptation nur auf eine lose Verknüpfung mit dem Ausgangsmaterial verweist. Doch Translation wird dazu genutzt, Adaptation zu definieren und vice versa.

Márta Minier argumentiert, dass Adaptations- und Translationswissenschaft mehr gemeinsam haben als die jeweilige Disziplin anerkennt. Minier nennt Methodik, Fachvokabular und Untersuchungsgegenstände, berücksichtigt aber, dass es aufgrund der unterschiedlichen Medienspezifitäten natürlich Differenzen gibt. (vgl.: Minier 2014:13, 15)

Eine weitere bedeutende Gemeinsamkeit von Adaptation und Translation betrifft den Kontext ihrer Transformation. „Even though it is important to stress that adaptation involves placing a work in ‚a new environment‘, the new cultural and linguistic context in which an interlingual

translation is embedded is likewise a key factor when we analyse translations“ (Ebenda: 22) [Hervorhebung im Originalzitat] Ähnlich wie bei Literaturverfilmungen, in denen sich die Transformation deutlich durch den Medienwechsel zeigt, wirkt sich auch bei der Translation die Zielsprache, die Zielkultur auf den zu übersetzenden Text aus.

Adaptationen und Translationen sind Texte, die einen anderen, vorher existenten Text in einen neuen Kontext setzen und ihm so neue Bedeutung geben können, ohne aber den Verweis auf den vormaligen Kontext verwischen zu wollen.

Die Grenze zwischen Übersetzung und Adaptation scheint ständig in Bewegung zu sein, ist je nach Betrachtungsweise an unterschiedlichen Eigenschaften festzumachen. Um sich in dieser Arbeit mit der Funktion des Drehbuchs bei der Literaturverfilmung auseinandersetzen zu können, ist es im Folgenden wichtiger, sich auf die gemeinsamen Berührungspunkte von Translations- und Adaptationswissenschaften zu konzentrieren.

Ursprünglich ist der Translationsbegriff ein Begriff der Linguistik. Der Ausgangspunkt für den Übersetzungsbegriff ist die sprachliche Übersetzung, also die Übersetzung von einer Sprache in eine andere, egal ob Schriftsprache oder wörtliche Rede. (vgl.: Meurer 2012: 14) Dieser Translationsbegriff hat zwei Prämissen: Eine klare Definition für Sprache ist notwendig, und die Übersetzbarkeit von Sprache wird vorausgesetzt.

III.1 Sprache

Sprache ist ein Medium, und zwar ein Medium „symbolisch vermittelter Interaktion“. (Burkart 2002: 77) Verständigung, die durch den Austausch von Symbolen erzielt wird, setzt voraus, dass es mindestens zwei Individuen geben muss, die sich auf die Bedeutung der Symbole geeinigt haben, dass also eine sogenannte Sprachgemeinschaft existiert.

Die Sprache ist laut *Metzler Lexikon Literatur* ein „System von Lauten und grafischen Zeichen, das der mündlichen und schriftlichen Äußerung oder Mitteilung von Vorstellungen und Gefühlen dient, ebenso der zwischenmenschlichen Kommunikation sowie der Orientierung in der Welt. Von den natürlichen Sp[rache]n unterscheidet man künstliche Sprachsysteme“. (Metzler Lexikon Literatur 2007: 723) Die Einteilung in natürliche und künstliche Sprachen ist vergleichbar mit James' Monacos Schlussfolgerung, dass jedes Kommunikationssystem eine Sprache ist, man jedoch zwischen ‚Sprachsystem‘ und ‚Sprache‘ unterscheiden muss: „Deutsch, Englisch oder Chinesisch sind ‚Sprachsysteme‘. Der Film kann daher in gewisser Weise eine Sprache sein, aber ist ganz sicher kein

Sprachsystem.“ (vgl.: Monaco 2009: 168) [Hervorhebung im Original] Die Sprache Film ist also eine künstliche Sprache, während Deutsch eine natürliche Sprache beziehungsweise ein Sprachsystem ist. Der große Unterschied aber zwischen einem Sprachsystem wie Deutsch und der Sprache Film ist, dass der Film über kein fixiertes Vokabular und keine Grammatik verfügt, also keine festen Regeln zu Verwendung seiner symbolischen Zeichen hat. (vgl.: Ebenda)

Die Semiotik hat den Versuch unternommen, die Kommunikationswege von Sprachsystemen mit den Kommunikationswegen von Film zu vergleichen. Semiotik oder auch Semiologie untersucht Sprache als Zeichensystem und versucht so, ein gemeinsames Vokabular zu finden. (vgl.: Lothe 2000: 12-13) „Für Semiotiker muss ein Zeichen aus zwei Teilen bestehen: dem Signifikant (Bezeichnendes) und dem Signifikat (Bezeichnetes). [...] Aber im Film (und in der Fotografie) sind Signifikant und Signifikat fast identisch: Das Zeichen im Film ist ein Kurzschluss-Zeichen. Das Bild eines Buchs ist viel näher am Buch als das Wort ‚Buch‘.“ (Monaco 2009: 168-169) [Hervorhebung im Originalzitat]

Typisch für das sprachlichen Zeichen des Wortes ist allerdings immer, dass es immer zwei Bedeutungen hat: „sowohl das konkrete Exemplar als auch seine Abstraktion in der Klassifizierung“ (Burkart 2002: 90) Sprache verallgemeinert, während sie gleichzeitig spezifiziert. Der Film kann die verallgemeinernde Funktion der natürlichen Sprache nicht übernehmen, ein Filmbild ist nie verallgemeinernd, es bedeutet immer das konkrete Exemplar.

Der Semiotiker Christian Metz hat festgestellt, dass es in der Filmsprache keine Entsprechung für so eine kleine sprachliche Einheit wie das Wort gibt. Die kleinste Einheit im Film ist nicht der Frame, sondern der Shot – also die Einstellung –, und laut Metz entspricht diese zumindest einem ganzen Satz und nicht nur einem Wort. „The minimal, indivisible unit in film is not ‘horse’ but ‘Over there is a horse’ – and then almost inevitably at the same time – ‘that is jumping’, ‘that is white’, ‘by the tree’, and so forth.“ (Lothe 2000: 12-13) [Hervorhebung im Originalzitat] Da Signifikant und Signifikat im Film zusammenfallen, wird jedes Einzelteil, das im Bild sichtbar ist, bis ins Detail beschrieben beziehungsweise gezeigt. Gegenstände, aber auch Personen oder Tiere sind, wenn auch nicht zeitlich, zumindest immer örtlich verankert.

Auf die genauen Unterschiede zwischen den zwei schriftlichen Sprachsystemen – das des Romans und das des Drehbuchs – und dem Sprachsystem des Films wird später im Kapitel *VI. Medienspezifität* noch näher eingegangen.

III.1.1 Übertragung von Inhalt

Die Verwendung von Sprache dient immer einer Absicht. „Sprache ist stets eine zu irgendetwas ‚benützte‘ Sprache“. (Burkart 2002: 79) [Hervorhebung im Originalzitat] Sprache wird immer mit dem Ziel verwendet, etwas mitzuteilen, meist einen Inhalt zu kommunizieren. Daher muss bei der Übertragung von Inhalten von einer Sprache in eine andere darauf geachtet werden, dass eben jener Inhalt erhalten bleibt. „Übersetzungstheorien, die einer grundlegend rationalistisch universalistischen Sprachauffassung folgen, gehen von der Vorstellung universaler Grundmuster aus und begreifen den Vorgang der Übertragung als einen Prozess von Dekodierung und Rekodierung.“ (Bohnenkamp 2012: 26) Die Bedeutung eines Wortes, eines Satzes wird in einer Sprache dekodiert, um in eine neue Sprache korrekt rekodiert zu werden.

Bohnenkamp stellt die Definition „grundlegend rationalistisch universalistisch“ (Ebenda) vor den Begriff *Sprachauffassung*, um die problematische Vorstellung zu verdeutlichen, Sprache sei eindeutig übersetzbar und verfüge in anderen Sprachen in jedem Fall über ein entsprechendes sprachliches Äquivalent. Dies lässt aber die Realität der Sprachsysteme außer Acht.

Der Übersetzungsbegriff kann aber auch anders verwendet werden, kann über eine simplifizierte Betrachtung als Vorgang von Dekodierung und Rekodierung hinaus gehen: Ulrich Meurer schreibt im Vorwort zu dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Übersetzung und Film*, dass die Translation Studies in den Neunzigerjahren des 20. Jahrhunderts den Übersetzungsbegriff geöffnet haben, und so auch „das *rewriting* von Texten aller Art durch Kritiker, Historiker, Akademiker, Journalisten, bildende Künstler, Komponisten oder Filmregisseure“ (Ebenda: 15) [Hervorhebung im Originalzitat] miteinbegriffen haben. Dies verändert den Übersetzungsbegriff, da sich die Übersetzung als ‚rewriting‘ als eine Art Neufassung definieren lässt. Die Übersetzung muss nicht streng an ihrem Ausgangstext bleiben, sie darf ihn umarbeiten und umschreiben, der Ausgangstext darf verändert werden. Meurer kritisiert allerdings, dass der Begriff der *Translation* trotzdem eng verbunden mit dem Textuellen bleibt. (vgl.: Ebenda)

Meurer führt die Unterscheidung der Translation von Roman Jakobsson an, der drei Arten definiert hat: intralinguale, interlinguale und intersemiotische Translation. (vgl.: Ebenda: 18) Intralinguale Translation bezeichnet die Übersetzung innerhalb eines Sprachsystems. Ist der Ausgangstext auf Deutsch und der Text, der ihn übersetzt, ebenfalls auf Deutsch, handelt es sich um eine intralinguale Übersetzung. Dies ist zum Beispiel der Fall, wenn aus einem auf Deutsch verfassten Roman ein auf Deutsch verfasstes Drehbuch wird.

Jochen Mecke bezeichnet die intralinguale Übersetzung auch als Paraphrase, als die „Wiedergabe eines fremden Gedankens [...] mit ›unseren eigenen‹ Worten“ (Mecke 2012: 129) Wenn wir etwas wiederholen, zusammenfassen, nacherzählen und dabei im Sprachsystem des Ausgangsmaterials bleiben, handelt es sich um eine Paraphrase. Das *Metzler Lexikon Literatur* definiert ‚Paraphrase‘ auch als „erweiternde oder erläuternde Wiedergabe eines Textes in derselben Sprache, v.a. zur Verdeutlichung des Sinnes, etwa bei einer Interpretation“. (Metzler Lexikon Literatur 2007: 571) Es handelt sich also bei der Paraphrase nicht nur um eine Umformung des Inhalts in andere Worte, sondern die Paraphrase fügt dem Ausgangstext etwas hinzu, nämlich die individuelle Auslegung des Textes. In der Formulierung einer Paraphrase findet ein Selektionsprozess statt, außerdem wird der Text passend zur Interpretation neu strukturiert.

Das Drehbuch ist also nicht nur die intralinguale Übersetzung eines Romans, es ist auch seine Paraphrase.

Das Lexikon *Brockhaus* bezeichnet die Paraphrase aber auch als „freie, nur sinngemäße Übertragung, Übersetzung in eine andere Sprache“ (Brockhaus 2006, Bd. 21: 14) Das bedeutet, wenn die interlinguale Translation, also die Übersetzung von einem Sprachsystem in ein anderes – zum Beispiel von Deutsch auf Englisch – nur sinngemäß übersetzt wird, spricht man auch hier von einer Paraphrase.

Das Drehbuch kann auch eine interlinguale Übersetzung sein, wenn zum Beispiel der Roman auf Deutsch, das Drehbuch aber auf Englisch verfasst wird.

Bei der Übersetzung vom Drehbuch zum Film handelt es sich um eine intersemiotische Übersetzung. Film wurde allerdings weiter oben als Sprachsystem definiert, warum handelt es sich dann nicht bei der Übersetzung des Drehbuchs in den Film um eine interlinguale Übersetzung? Da die Semiotik die Sprachsysteme anhand ihrer Kommunikation durch Zeichen untersucht, handelt es sich bei einer intersemiotischen Translation um eine Übersetzung nicht nur von einem Sprachsystem in ein anderes, sondern von einem Zeichensystem in ein anderes. Deshalb ist es geeigneter, den Übersetzungsprozess zwischen Drehbuch und Spielfilm als intersemiotische Translation zu betrachten.

Es handelt sich also bei der Adaptation um zwei einander folgende unterschiedliche Translationsprozesse, nämlich einer intra- oder interlingualen gefolgt von einer intersemiotischen Translation, und nicht wie oft fälschlich behauptet, um eine intersemiotische Übersetzung von Roman zu Film.

III.2 Text

Meurer kritisiert, wie bereits oben erwähnt, die enge Verbindung des Translationsbegriffs mit dem Textuellen. Bei der Adaptation handelt es sich nicht nur um Übersetzungen von Sprache, es geht um die Übersetzung von Sprache in Form von Texten. Deshalb wird der Textbegriff näher betrachtet und versucht, das Drehbuch innerhalb des Textbegriffs zu verorten.

Das *Metzler Lexikon Literatur* definiert Text als „über die Satzgrenze hinaus zusammenhängende Folge sprachlicher Einheiten, v.a. in schriftlicher Kommunikation.“ (Metzler Lexikon Literatur 2007 2007: 760) Diese Definition betont den schriftsprachlichen Charakter von Texten, das geschriebene Wort in seiner Struktur aus Syntax und Grammatik, als greifbarer und wiederholt rezipierbarer Gegenstand von sprachlicher Kommunikation.

Laut Gudrun Langer ist der Text, die „universale Form, in der jede sprachliche Kommunikation stattfindet“. (Langer 1995: 1) Text ist laut Langer als offener Begriff für menschliche, sprachliche Kommunikation zu verstehen: Als sinnstiftende Einheit, die meist mehr als ein Wort oder einen Satz enthält, manchmal aber auch weniger. Ein Text ist mit anderen Worten dann ein Text, wenn sein Inhalt Sinn ergibt, wenn sein Inhalt kommunikativ wertvoll ist, also von mindestens zwei Personen verstanden wird. (vgl: Ebenda) Doch schon die Sprache wurde als Transportmedium für Inhalt zwischen mindestens zwei Individuen, die sich auf die Bedeutung der sprachlichen Zeichen geeinigt haben, definiert. Sprache dient zwar der Kommunikation von Inhalten, sie ist aber auch dann noch Sprache, wenn sie keinen sinnstiftenden Inhalt transportiert. Einzelne, aneinandergereihte Worte, die keinen Zusammenhang haben, sind Sprache, aber kein Text. Ein Text ist zwar jede sprachliche Kommunikation, nicht nur schriftliche, aber die Sprache wird erst dann zu einem Text, wenn sie einen Inhalt und somit Bedeutung hat.

Michael Klemm schreibt gleich zu Beginn seines Essays *Ausgangspunkte: Jedem seinen Textbegriff? Textdefinitionen im Vergleich*, „[e]s wäre vermessen, bei der folgenden Zusammenstellung von Textdefinitionen und Begriffsumschreibungen auch nur annähernd Vollständigkeit anzustreben.“ (Klemm 2002: 18) Dies zeigt, dass der Textbegriff vielfach auslegbar und anwendbar ist, auch in seiner sprachlichen und wissenschaftlichen Verwendung Änderungen unterworfen war und immer noch ist.

Ausgangspunkt für eine Textdefinition ist die Verbindung von Text und Sprache, da Klemm den Text als „linguistische [...] Basiskategorie wie ‚Zeichen‘, ‚Wort‘ oder ‚Satz‘“ (Ebenda) bezeichnet. Um nur einige von Klemms Beispielen von Textdefinitionen herauszugreifen, wird Text beispielsweise als „Basiseinheit des Sprachgebrauchs“, als „lineare Verkettung von Zeichen“ oder als „abgeschlossene thematische Einheit“ definiert. (Ebenda: 19-20)

Georg Stanitzek wiederum verweist darauf, dass der Begriff *Text* mit dem älteren Begriff *Werk* verschmolzen ist und gleichbedeutend verwendet wird. Dies würde mit der Definition des Texts als „abgeschlossene thematische Einheit“ (Stanitzek 2004: 3) korrespondieren. Bei dem Begriff *Werk* allerdings schwingt immer auch eine Wertung mit, zumindest in der Anlehnung an das Wort *Kunstwerk*. (Vergleiche auch Kapitel III.5 *Werktreue*)

Auch Johannes Penninger weist darauf hin, dass sich der Textbegriff von seinem rein sprachlichen und vor allem schriftsprachlichen Kontext gelöst hat. Penninger stellt die Verbindung zu der ursprünglichen Bedeutung von Text in seinem lateinischen und griechischen Ursprung mit dem Begriff des *Handwerks*, des *Herstellens* her. Die Begriffe *Text* und *Technik* haben den gleichen Wortstamm. (vgl.: Penninger 2003: 65) Daraus ergibt sich, dass Text auch ursprünglich nicht zwingend mit Sprache in Zusammenhang steht. „Der Terminus Text bezeichnet im abstrakten Sinn die Kunst einen Inhalt zu weben, ein Geflecht aus Worten oder anderen Sinn stiftenden Zeichen zu bilden.“ (Ebenda) Dies kann als Erweiterung von Gudrun Langers Definition des Textbegriffs gesehen werden, wo „jede sprachliche Kommunikation“ (Langer 1995: 1) durch „jede Form der Kommunikation“ ersetzt werden müsste, um andere Formen der Vermittlung von Inhalten miteinzuschließen. Der Text wird also zur universalen Form, in der Kommunikation stattfindet.

Auch in der Semiotik wird der Begriff *Text* auf jedes semiotische System angewandt, „also mündliche, schriftliche, gestische und mimische, audiovisuelle u.a. Äußerungen“ (Metzler Lexikon Literatur 2007: 760) Der Begriff des Textes löst sich in dieser Definition vollkommen vom Schrift- oder Verbalsprachlichen. Auch Körpersprache, Geräusche, Fotos, Videos, Filme werden so unter dem Textbegriff zusammengefasst. Jegliche Art, Inhalt mit jemand anderem zu teilen, wird zu Text. So sind nicht nur der Roman und das Drehbuch Texte, auch der Spielfilm ist Text.

III.3 Das Drehbuch als Textsorte

Da *Text* ein so offen zu fassender Begriff ist, scheint es hilfreich, ihn zu kategorisieren, um das Drehbuch innerhalb der vorhandenen Textsorten einordnen zu können.

Eine Textsorte zu bestimmen, scheint auf den ersten Blick einfach, laut Lexikon ist der Begriff *Textsorte* eine „Bez.[zeichnung] für versch. Klassen von Texten, die sich in bestimmten Eigenschaften unterscheiden.“ (Brockhaus 2006, Bd.27: 274) Es scheint also ein Leichtes zu sein, zu sagen: Das hier ist ein Roman, dieser Text ist ein Gedicht, das ist eine Gebrauchsanleitung.

Textsorten werden dadurch bestimmt, dass es mehrere Texte ähnlicher Struktur gibt, die auf Grund ihrer Gemeinsamkeiten – objektivierbare Eigenschaften – zu einer Textsorte zusammengefasst werden, da sie sich durch diese Merkmale von anderen Texten unterscheiden. (vgl.: Metzler Lexikon Literatur 2007: 762) „Die deduktiv oder induktiv entwickelten Unterscheidungskriterien ergeben sich aus einer Hierarchisierung textinterner und -externer, d.h. formaler, semantischer, situativer und intentionaler Aspekte der Textstruktur.“ (Ebenda) Bei der Textsorte Gebrauchsanleitung kann ein intentionaler Aspekt beispielsweise sein, dass der Kunde / die Kundin nach Lektüre des Textes mit dem soeben gekauften Gerät umzugehen weiß. Auch beim Drehbuch kann eines der Unterscheidungskriterien sein intentionaler Aspekt sein, also seine Intention, ein Text zu sein, auf dem ein Spielfilm basieren wird. Ein situativer Aspekt des Drehbuchs sind die Umstände, in denen es entsteht: etwa im Auftrag einer Produktionsfirma oder für einen bestimmten Regisseur / eine bestimmte Regisseurin.

Da die Unterscheidungskriterien für eine Textsorte von außen zugeschrieben werden, kann sich durch die Veränderung von Rezeptionsgewohnheiten die Zuordnung der Merkmale ändern. Diese Änderung führt zu einer Änderung der gesamten Definition der Textsorte, was wiederum bedeutet, dass Texte aus der Textsorte ausgeschlossen oder neu hinzugeordnet werden müssen. Aber auch die textsorteninternen Merkmale der Texte einer Textsorte, wie Struktur, Form oder Inhalt, können sich ändern und beeinflussen so die Kriterien, einen Text dieser Textsorte zuzuordnen. Das bedeutet, eine Textsorte ist nicht starr, sie ist dynamisch und veränderlich.

Dies führt zu einer Vielzahl an Begriffen und Textsorten, um auch jeden Text einordnen zu können. (vgl.: Langer 1995: 2-3) „Angestrebt ist dabei eine erschöpfende Systematisierung mündlicher ebenso wie schriftlicher, fiktionaler und funktionaler Texte, deren Resultat zugleich Anspruch auf Evidenz erhebt.“ (Metzler Lexikon Literatur 2007: 762) Da der Textbegriff aber so offen definiert ist und sich daher laufend neue Textsorten bilden oder Textsorten sich wiederum in ihren Merkmalen verändern, bleibt es anzuzweifeln, ob eine erschöpfende Systematisierung überhaupt möglich ist.

Die „Art wie sich ein Text in seine übergeordnete Kategorie (Gattung, Genre) einordnet“ (Penninger 2003: 45) bezeichnet Gérard Genette als Architextualität. Die Zuordnung von Texten in Kategorien statt in Textsorten erleichtert, Johannes Penningers Meinung nach, die Analyse und Betrachtung eines Textes. (vgl.: Ebenda) Außerdem scheint es leichter, alle Texte in übergeordnete Kategorien einzuordnen, als alle Texte in die auf sie passende

Textsorte einzugliedern. Die Architextualität soll helfen, Orientierung im Umgang mit dem einzelnen Text zu geben.

In der Literaturwissenschaft wird das ‚Genre‘ mit der literarischen ‚Gattung‘ gleichgesetzt verwendet, obwohl die Bezeichnung Gattung „auf die Klassifizierung lit. Texte beschränkt ist“. (Metzler Lexikon Literatur 2007: 274) Die Gattung wird in diesem Sinne also als Qualitätsmerkmal benutzt, als Merkmal zur Bestimmung von Literatur und Nichtliteratur. Die Textsorte wiederum dient der Einteilung von sowohl literarischen als auch nichtliterarischen Texten.

Die Textsorte ‚Drehbuch‘ gibt es dann, wenn man Texte mit ähnlichen Merkmalen als Sorte „Drehbuch“ definiert und fortan alle Texte, die ähnliche Merkmale aufweisen, dieser Textsorte zuordnet. Dies sagt allerdings nichts über die literarische Qualität des einzelnen Drehbuchs aus. Es ist nur mit Texten ähnlicher Unterscheidungskriterien in einer Kategorie zusammengefasst.

Birgit Schmid bezieht sich in ihrem Buch *Die literarische Identität des Drehbuchs* auf Michael Schaudig, der die Textsorte *Filmtext* in drei Unterkategorien einteilt: „Texte *für* Filme, *zu* Filmen und *über* Filme.“ (Schmid 2004: 25) [Hervorhebungen im Originalzitat] Das Drehbuch gehört, wie alle Texte, die im Vorfeld der Produktion entstehen und darauf abzielen einen Stoff zu entwickeln, um einen Film drehen zu können, zu den Texten *für* Filme. Schmid nennt als Spezifikum dieser Texte ihren Anweisungs- und Hilfsfunktionscharakter, betont aber gleichzeitig, dass dies nichts über die Qualität und Literarizität des Drehbuchs aussagt. Als Hilfsfunktion wird offenbar angesehen, dass das Drehbuch dazu dient, fortgeführt zu werden. Es bietet die nötigen Informationen, damit ein Spielfilm geplant werden kann. Es bereitet die Geschichte in einer Form auf, die es dem Regisseur / der Regisseurin und dem restlichen Team erleichtert, das Casting abzuhalten, das Budget zu kalkulieren und so fort. Obwohl ein Text eine Hilfsfunktion erfüllt, kann er trotzdem ein eigenständiger Text sein, kann unabhängig sein. (vgl.: Ebenda)

III.3.1 Exkurs: Textsorte und Filmgenre

Das Genre beim Film entspricht nicht dem Begriff des Genres in der Literaturwissenschaft. Das Filmgenre ist ein Instrument, um jegliche Art von Filmen einteilbar und zuordenbar zu machen. Obwohl der Begriff *Genre* in der Literaturwissenschaft eher „die historische Dimension einer Textgruppe akzentuiert“ (Ebenda: 274), ist das Filmgenre eher mit der Textsorte vergleichbar, da sich das Filmgenre ebenso zirkulär wie die Textsorte verhält: Um

einen Film einem Filmgenre zuordnen zu können, muss es schon Filme geben, die dieser Textsorte zugeordnet wurden.

Werner Faulstich bezeichnet das Genre als „spezifisches Erzählmuster mit stofflich-motivlichen, dramaturgischen, formalstrategischen, stilistischen, ideologischen Konventionen und einem festen Figureninventar.“ (Faulstich 2002: 29) Eine Konvention ist eine Vereinbarung, der Film folgt also einem Regelwerk an Grundmustern, um Teil eines Genres zu werden.

Faulstich weist deshalb darauf hin, dass es zur Analyse eines einzelnen Films hilfreich sein kann, sein Genre zu bestimmen, um sich an bekannten Mustern und ihren Abweichungen zu orientieren und eine Grundlage für Vergleiche zu haben. Faulstich bezeichnet Genres auch als „kulturelle Stereotype, die [...] Kollektive gestaltungs-, wahrnehmungs-, erwartungs- und interpretationsrelevante Bedeutung haben (können).“ (Ebenda: 30) Das bedeutet, dass die Zuordnung zum Genre dem Zuschauer / der Zuschauerin auf Grund von Erfahrungen und Erwartungshaltungen beim Lesen des Filmes hilft.

Faulstich bezeichnet auch die Literaturverfilmung als Genre, allerdings mit dem Hinweis, dass die Literaturverfilmung ein Spezialfall ist, da „hier das Zuordnungskriterium in der Perspektive der Macher bzw. Filmwissenschaftler selbst“ liegt. (Ebenda: 60) Faulstich bezieht sich hier vor allem auf die Zuordnung zum Genre Literaturverfilmung zu Werbezwecken, um den Film mit dem Verweis auf das Buch besser vermarkten zu können.

Márta Minier spricht sich gegen die Bezeichnung der Adaptation als Genre aus, da es selten gemeinsame Merkmale von Verfilmungen gibt, die zu Zuordnungskriterien werden können. Außerdem gehört (fast) jede Verfilmung einem Genre an, beispielsweise kann *Never Let Me Go* dem Genre Science Fiction zugeordnet werden. „What makes such a film an adaptation is the intertextual relationship with pre-existing rather co-existing texts, yet those texts and the adaptations themselves may belong to various genres.“ (Minier 2014: 30) Was Literaturverfilmungen also gemeinsam haben, ist nicht ein gemeinsames Genre, sondern ihre ähnliche Beziehung zu anderen Texten.

Das Drehbuch unter dem Aspekt der Textsorte zu betrachten, führt dazu, seine Funktion zu beleuchten. Als Textsorte scheinen die intentionalen und situativen Aspekte des Drehbuchs in den Vordergrund zu treten, welche beide auf den Spielfilm verweisen, der auf Basis des Drehbuchs entsteht. Dies scheint die teleologische Funktion des Drehbuchs zu unterstreichen. Dadurch scheint der Vergleich des Drehbuchs mit einer Gebrauchstextsorte, wie einer Anleitung oder einem Kochrezept, naheliegend. Warum das Drehbuch aber trotzdem ein in

sich geschlossener Text ist und wie seine Funktion im Rahmen Adaptation in Bezug zum Roman steht, muss noch geklärt werden.

III.4 Transtextualität

Gerard Genette beschäftigte sich mit der Einteilung von Textsorten. Er entwickelte den Begriff der *Transtextualität*, um die Beziehungen von Texten zueinander kategorisieren zu können. (vgl.: Metzler Lexikon Literatur 2007: 571) Innerhalb der Transtextualität, definiert Genette fünf Typen von Texten, die in referenziellen Beziehungen miteinander stehen: Die Metatextualität, die Paratextualität, die Intertextualität, die Hypertextualität und die schon erwähnte Architextualität. (vgl. Penninger 2003: 40)

Bei der Metatextualität handelt es sich um die Beziehung zwischen zwei Texten, wenn einer den anderen kommentiert. (vgl.: Metzler Lexikon Literatur 2007: 358) Da weder das Drehbuch noch der Spielfilm als Kommentar gesehen werden können, da die Verbindung zu ihren Ausgangstexten zu eng ist, wird die Metatextualität in dieser Arbeit nicht weiter erläutert.

Die anderen Formen der Transtextualität, so sie nicht schon behandelt wurden (wie die Architextualität), werden im Folgenden nun untersucht, um das Drehbuch für einen adaptierten Spielfilm und den Spielfilm einordnen zu können.

III.4.1 Prätext und Posttext

Um definieren zu können, was Intertextualität ist, hilft es, zuerst zwei grundlegende Begriffe der Intertextualität einzuführen: den des *Prätextes* und des *Posttextes*.

Prätext und Posttext haben ihre Bezeichnungen durch ihre zeitliche Beziehung zueinander. Der Prätext ist der vorausgehende Text, der Text, auf den sich ein anderer, später entstandener Text – der sogenannte Posttext – bezieht. Die Beziehung zwischen Prätext und Posttext oder Bezugstext, wie er auch genannt wird, gleicht der einer losen Kopplung. Ein Bezugstext kann auch mehrere Prätexte haben, genauso kann der Prätext ein Prätext für mehrere Bezugstexte unterschiedlicher Art sein. (vgl.: Metzler Lexikon Literatur 2007: 606-607)

Statt des Begriffs des Prätextes wird auch oft der Begriff *Primärtext* benutzt, wobei hier die Vorsilbe ‚Primär-‘ eine hierarchische Wertung beinhaltet, während die Vorsilbe ‚Prae‘ auf Latein ‚vor‘ bedeutet, also – wie bereits erwähnt – die zeitliche Anordnung der Texte betont. (vgl.: Penninger 2003: 38)

Entfernt sich das Drehbuch in seiner Transformation des Romans weit von der Vorlage oder nimmt sogar mehrere Romane als Prätexte, dann entspricht das Drehbuch einem Posttext.

III.4.2 Intertextualität

Intertextualität definiert die Beziehung zwischen Prätext und Posttext, „den Bezug eines Textes auf andere Texte.“ (vgl.: Metzler Lexikon Literatur 2007: 357) Wichtig ist hier, wie bereits oben erwähnt, dass der Posttext den Prätext nicht kopiert, sondern ihn verändert, fortführt, weiterentwickelt. Ein Posttext entnimmt dem Prätext einzelne Elemente und führt diese, ohne ihre Herkunft auszuweisen, in einem neuen Zusammenhang weiter. Es handelt sich also hier keinesfalls um ein wörtliches Zitat, sondern um eine Referenz, die zu einem selbstständigen Teil eines neuen Textes wird. (vgl.: Penninger 2003:38) Robert Stam zitiert Gérard Genette, wenn er schreibt, dass es sich bei der Intertextualität um die Kopräsenz von mindestens zwei Texten handelt.

Julia Kristeva entdeckte den Begriff der Intertextualität für die Literaturwissenschaft als Fortführung von Michail Bakhtins Theorie der Dialogizität, die besagt, dass jede Aussage, vorhergegangene Aussagen miteinschließt. So werden Bedeutungen überlagert und jede Aussage macht gleichzeitig eine Vielzahl von Aussagen. (vgl.: Metzler Lexikon Literatur 2007: 153) „Kein neuer Text kann ohne Bezug auf bereits bestehende Texte verfasst werden.“ (Penninger 2003: 23) Alles, was ein Autor / eine Autorin bisher gelesen hat, fließt auf bewusste oder unbewusste Art in seinen/ihren Text ein. Kristeva nutzt hierfür auch den Begriff der *Absorption* sowie den Begriff der *Transformation*. Prätexte werden in neu entstehende Texte absorbiert, sie lösen sich in dem neuen Text auf. Das setzt allerdings auch voraus, dass sowohl zum Verständnis sowie zur Erzeugung eines Textes die Prätexte bekannt sein müssen. (vgl.: Ebenda: 37) „Der Autor wird zum Schnittpunkt überindividueller Diskurse, das intendierte Werk wandelt sich zum vieldeutigen Text, an die Stelle einer fixierbaren und intersubjektiv vermittelbaren Bedeutung treten intertextuelle Bezüge“. (Metzler Lexikon Literatur 2007: 357) Nichts ist neu erfunden, alles wurde bereits geschrieben oder gesagt und wird ohne Verweis auf seinen Ursprung rekombiniert. Durch diese Auslegungen der Intertextualität wurde sie zur Leitidee der Dekonstruktion und des Poststrukturalismus.

Trotzdem handelt es sich bei der Intertextualität aus Perspektive des Strukturalismus und der Hermeneutik nicht darum, Quellenforschung zu betreiben, sondern „vielmehr um Verweise auf Prätexte, in der Regel vom Autor beabsichtigt, im Text markiert und im Interesse eines

angemessenen Textverständnisses für den Leser erkennbar“ (Ebenda) gemacht. Der Autor / die Autorin vertraut auf die Kenntnis des Prätextes, damit der Posttext seine Bedeutung entfalten kann.

Dennis Cutchins bezeichnet Adaptation als eine spezifische Art der Intertextualität. Für Cutchins bedeutet Adaptation, dass „the influence of one word upon another, or one text upon another, is both intentional on the part of the speaker/performer/writer, and acknowledged by the listener/observer/reader“. (Cutchins 2014: 44) Cutchins Verwendung des Begriffs stellt die Adaptation in einen sehr breit verstandenen Kontext, fast synonym mit Intertextualität. Doch Cutchins führt auch fort, dass die Bedeutung und sogar der Anreiz der Adaptation gerade darin liegt, dass die Texte, auf die verwiesen wird, noch durch den neuen Text durchscheinen. Das Brisante an Cutchins Bemerkung ist, dass er dadurch Adaptationen ihre Stellung als eigenständiges Kunstwerk streitig macht, wenn sie ihre Bedeutung erst durch die Wechselwirkung mit ihrem Ausgangstext erlangen.

III.4.3 Intermedialität

Bei der Adaptation handelt es sich, wenn man den Übersetzungsschritt vom Drehbuch zum Spielfilm betrachtet, um einen Medienwechsel. Deswegen wird zusätzlich zur Intertextualität auch die Intermedialität in dieser Arbeit betrachtet.

Weiterentwickelt von Genettes Konzept der Intertextualität, findet Intermedialität dann statt, wenn der Posttext ein anderes Medium hat als der Prätext. Es handelt sich also um eine Verbindung und Verschmelzung von unterschiedlichen medialen Referenzen oder Formen in einem Medium. (vgl.: Hagen 2002: 10)

Der Tonfilm ist von vornherein intermedial, da er Ton und Bild kombiniert, meist aber auch Schriftzüge oder andere Medien zusätzlich integriert. Anne Bohnenkamp beruft sich auf Jürgen E Müller, wenn sie darauf hinweist, dass Intermedialität, die bewusste Verschmelzung zweier Medien ist, ein Medium beispielsweise ein anderes intentionell in sich aufnimmt. „Jürgen E Müller unterscheidet Konzepte produktiver intermedialer Interaktionsformen von einer lediglich ansammelnden, akkumulierenden Multimedialität.“ (Bohnenkamp 2012: 23) Dass jeder Film mehrere Medien, wie Bild, Ton, Schrift in sich vereint, macht ihn zu einem multimedialen Medium. Intermedial wird der Film erst dann, wenn er nicht nur die Spezifika eines anderen Mediums in sich integriert, sondern ein vorher eigenständiges Medium in sich aufnimmt.

„Zu unterscheiden sind intermediale *Transformations-* und *Kombinationsprozesse*. Im ersten Fall werden Inhalte oder Formen entweder vom einen ins andere Medium übertragen oder dort thematisiert, im zweiten erfolgen Medienmischungen auf phänomenaler Ebene.“ (Metzler Lexikon Literatur 2007: 355) Das *Metzler Lexikon Literatur* nennt sowohl das Drehbuch als auch die Verfilmung als transformative Formen der Intermedialität, da der Prätext – der Roman beziehungsweise das Drehbuch – übertragen, verändert wird. Wird in einem Film jedoch ein literarischer Text ganz oder auszugsweise integriert, handelt es sich um eine kombinatorische Form. Ein Beispiel dafür wäre ein Spielfilm, in dem ein Teil aus einem Theaterstück aufgeführt wird. (vgl.: Ebenda)

Bohnenkamp benutzt die zwei Klassifikationen der ‚primären‘ und der ‚sekundären‘ Intermedialität. Sekundäre Intermedialität bezeichnet Bohnenkamp auch als klassischen Medienwechsel, und dieser findet laut Bohnenkamp dann statt, wenn „ein vorliegendes Werk in eine neue mediale Gestalt gebracht wird“. (Bohnenkamp 2012: 21-22) Primäre Intermedialität kommt dann vor, wenn beim Entstehen eines intermedialen Werks „von Beginn an mindestens zwei verschiedene Medien beteiligt sind“. (Ebenda) Bohnenkamp bezeichnet die Literaturverfilmung als primäre Intermedialität, ausgehend von dem Gedanken, dass sowohl das literarische Werk, als auch das audiovisuelle Medium, von Beginn an miteinander kooperieren, um den Film herzustellen. Auf den ersten Blick allerdings wirkt die Literaturverfilmung wie ein Prototyp der sekundären Intermedialität, da das vorliegende Werk des Romans mit Hilfe des Drehbuchs für einen Medienwechsel in das Medium Film aufbereitet wird.

Intermedialität unterscheidet sich also von einer reinen Multimedialität, doch auch hier werden wieder Kategorien gebildet, sei es klassifiziert aus Entstehungsprozessen heraus oder aus einer hierarchischen Sicht. Für die Adaptation sind diese Klassifikationen dahingehend interessant, als sie die Entstehung und Transformierung des Ausgangsmaterials einteilen und so helfen, den Arbeitsprozess bei der Erstellung des Drehbuchs zu verdeutlichen.

Um weitere Klarheit zu schaffen, hilft es, sich Genettes Begriff der *Hypertextualität* und der daraus abgeleiteten *Hypermedialität* näher anzuschauen.

III.4.4 Hypertextualität

Genette prägte zur Bestimmung der Beziehung zwischen Texten die Begriffe *Hypotext* und *Hypertext* als Fortführung der Begriffe *Prätext* und *Posttext*. „Als ‚Hypertext‘ bezeichnet Genette jeden Text, der in seiner Gesamtheit oder in großen Teilen durch Transformation aus

einem vorhergehenden Text („Hypotext“) abgeleitet ist.“ (Metzler Lexikon Literatur 2007: 336) Wie Jochen Mecke schreibt, ist der Unterschied zwischen Hypertextualität und Intertextualität, dass sich die Intertextualität auf die Transformation von Textteilen und -elementen beschränkt, während bei der Hypertextualität die Transformation den gesamten Text betrifft. „Intertextualität kann punktuell sein, Hypertextualität bestimmt den Text kontinuierlich.“ (Mecke 2012: 130)

Die völlige Umwandlung des Hypotextes kann auf zwei Arten geschehen: als Transformation oder als Imitation. Bei der Transformation bleibt das Thema des Hypotextes erhalten und wird in eine neue Form, einen neuen Stil überführt. Die Imitation bleibt ihrer Form treu, wendet den bekannten Stil aber auf ein neues Thema an. (vgl.: Penninger 2003: 45) Die Imitation bezieht sich also immer auf Textgruppen beziehungsweise Textsorten, während die Transformation sich aus einem einzelnen Hypotext ergibt. Wichtig ist jedoch, dass der Hypotext nicht vollständig im Hypertext verschwindet, sondern in ihm sichtbar bleibt: „eine Lektüre, die diese Präsenz ausblendet oder nicht wahrnimmt, ist unvollständig.“ (Metzler Lexikon Literatur 2007: 336)

Wie Jochen Mecke schreibt, definierte Genette die Übersetzung als „ernsthafte Transformation (= Transposition) eines Hypotextes in einen Hypertext.“ (Mecke 2012: 131) Daraus folgend ist das Drehbuch einer Literaturverfilmung ein Hypertext und zwar die Transformation des Hypotextes Roman.

III.4.5 Hypermedialität

Das Prinzip der Hypertextualität lässt sich auch auf Medien übertragen und wird so zur Hypermedialität. Laut Jochen Mecke „meint Hypermedialität den Bezug zwischen Medien als Ganzen, wie sie etwa bei der Imitation und/oder Transformation eines Hypomediums durch ein Hypermedium vorliegen.“ (Ebenda) Der Spielfilm ist das transformative Hypermedium des Hypomediums Drehbuch.

III.4.6 Fazit

Zusammenfassend kann man sagen: Übernimmt das Drehbuch nur einzelne Elemente seines Prätextes – des Romans – und transformiert sie, ist das Drehbuch ein intertextueller Posttext. Eignet sich das Drehbuch aber das gesamte Thema des Romans an, wird es zum Hypertext. Das gleiche gilt auf inter- und hypermedialer Ebene für die Beziehung zwischen Drehbuch und Spielfilm. Da das Drehbuch schon mit dem Ziel geschrieben wird, ein Hypotext zu sein,

also als Ganzes transformiert zu werden, ist der Spielfilm ein Hypertext, außer er basiert nur lose auf dem Drehbuch.

III.4.7 Paratextualität

Gérard Genette widmet sich der fünften Form der Transtextualität – der Paratextualität – in seinem Buch *Paratexte – Das Buch zum Beiwerk des Buches*. Paratexte sind Texte, die einen Text – in Genettes Sinn einen literarischen Text – begleiten. Nicht nur Name des Autors / der Autorin und Titel, sondern auch vorangestellte Zitate, Vorworte oder auch Illustrationen sind sogenannte Paratexte. Genette stellt die Paratexte aber auch in Hinblick auf die Veröffentlichung eines Textes in den Kontext der Öffentlichkeit. Paratexte sind Vermittler des Textes an die Öffentlichkeit, helfen beispielsweise dem Leser / der Leserin durch den Titel und den Namen des Autors / der Autorin, den Text zuzuordnen, ihm also einen Kontext zu geben. (vgl.: Genette 1992: 9-10) Durch Paratexte gewinnt der Leser / die Leserin Zusatzinformationen, die im Text selbst nicht zu finden sind und so dazu beitragen, den Text besser zu verstehen. Gleichzeitig wird dadurch aber die Wahrnehmung des Textes gelenkt, vielleicht sogar eine Wertung hinzugefügt. (vgl. Penninger 2003: 43) Steht beispielsweise ‚Kazuo Ishiguro‘ am Titelblatt eines Buches, wird das Wissen, das der Leser / die Leserin bereits über Ishiguro hat, in die Rezeption des Buches miteingebunden.

Es gibt zwei unterschiedliche Arten von Paratexten: den Peritext und den Epitext. Der Peritext ist physisch mit dem Text, auf den er sich bezieht, verbunden, wie zum Beispiel der Titel oder die Widmung. „Epitexte können selbstständig rezipiert werden, ihre eigentliche inhaltliche Absicht erfüllen sie erst im Zusammenhang mit ihrem Referenztext.“ (Ebenda: 44) Ein Interview über einen soeben veröffentlichten Roman zum Beispiel kann man unabhängig von der Lektüre des Romans lesen. Es kann aber sein, dass man erst nach der Lektüre des Romans das Interview vollständig begreift. Genette unterteilt die Epitexte nochmals in vier zeitliche Kategorien: vorhergehend, original, nachträglich und spät. (vgl. Genette 1992: 329)

Aus dieser Perspektive kann das Drehbuch als vorhergehender Epitext betrachtet werden, allerdings nur, wenn der fertige Spielfilm als Referenztext gesehen wird, auf den sich der Paratext Drehbuch bezieht. Wichtig daran ist allerdings, dass das Drehbuch niemals Peritext sein kann, da es für sich alleine stehen kann und nicht mit dem Film rezipiert werden muss, also ein eigenständiger Text ist. Genette definiert den vorhergehenden Epitext als „private oder öffentliche Zeugnisse über die Pläne eines Autors und die Entstehung seines Werks“

(Ebenda). In seiner teleologischen Funktion legt das Drehbuch eindeutig Zeugnis darüber ab, dass geplant wird, einen Spielfilm zu realisieren.

Trotzdem bleibt zu bezweifeln, ob das Drehbuch ein Epitext ist: Einerseits wird ein Drehbuch zwar immer in der Absicht geschrieben, dass es ein Spielfilm wird, es wird also in der Idee geschrieben, zum Epitext zu werden. Andererseits erschließt sich aber der Inhalt des Drehbuchs auch ohne, dass man den Film gesehen hat, was gegen eine Definition als Epitext sprechen würde.

Betrachtet man das Verhältnis Drehbuch – Spielfilm anders herum, wenn also das Drehbuch der Referenztext ist, wird der Spielfilm zum Paratext und zwar zu einem nachträglichen oder späten Epitext. Auch hier spricht aber gegen die Beziehung von Film und Drehbuch, dass sie beide eigenständige Texte sind. Der Film wäre missglückt, würde sein Inhalt erst nach der Lektüre des Drehbuchs verständlich werden.

In der Beziehung des Drehbuchs mit seiner literarischen Vorlage, dem Roman, kann das Drehbuch nicht als Paratext beziehungsweise als Epitext gesehen werden. Denn ein Drehbuch für eine Adaptation, das erst durch die Lektüre des Romans verständlich wird, hat seine Aufgabe nicht erfüllt. Denn die Aufgabe des Drehbuchs bei der Adaptation ist es, den Roman in ein selbstständiges, wenn auch referenzielles Werk zu übersetzen, das dazu verwendet werden kann, einen Spielfilm zu drehen.

Der Paratext beziehungsweise der Epitext sind für die Bestimmung der Funktion des Drehbuchs bei der Literaturverfilmung insofern hilfreich, als sie die Beziehungen zwischen Roman, Drehbuch und Spielfilm verdeutlichen. Gleichzeitig kann der Begriff des *Epitextes* nicht vollständig angewandt werden, da das Drehbuch ein eigenständiger Text ist, dessen Inhalt sich auch ohne Referenztext erschließen muss.

III.5 Original

Im Folgenden wird der Begriff des *Originals* untersucht, da er einerseits für die Adaptations- und Translationstheorie, als auch andererseits für die Wertung eines Drehbuchs nach außen hin eine bedeutende Rolle spielt. Denn wie auch Lawrence Venuti schreibt: „Yet if an adaptation is by definition a second-order creation, if it consists of numerous intertextual and intersemiotic relations to prior materials, not just the literary text it adapts, in what sense can it be called ‚original’?“ (Venuti 2012: 91) [Hervorhebung im Originalzitat] Was ist ein Original, und wann ist das Drehbuch ein Original?

III.5.1 Original und Aura

Walter Benjamin schlussfolgert in seinem Essay *Die Aufgabe des Übersetzers*, dass die Möglichkeit einer Übersetzung nur dann gegeben ist, wenn die wesentliche Übersetzbarkeit des Originals festgestellt wurde. (vgl.: Meurer 2012: 21) Das bedeutet, dass die Auseinandersetzung mit der Übersetzung immer die Beschäftigung mit dem Begriff *Original* voraussetzt.

Das Lexikon *Brockhaus* definiert das Original als „das ursprüngl., echte Exemplar; vom Urheber (Künstler) stammende Fassung eines literar. oder künstler. Werks, im Unterschied zur Reproduktion, Kopie oder Fälschung“ (Brockhaus 2006, Bd. 20: 462). Das *Metzler Lexikon Literatur* fügt hinzu „authentische Fassung eines Textes in der Ausgangssprache als Vorlage einer Übers.“ (Metzler Lexikon Literatur 2007: 559). Das Original wird also mit zwei Begriffen in Verbindung gebracht: in Zusammenhang mit dem Kunstwerk und in Zusammenhang mit der Übersetzung.

Walter Benjamin diskutiert in seinem Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* den Begriff des Originals im Kontext der Reproduktion desselbigen. Benjamin sucht nach einem Begriff, der das Original, das Kunstwerk von seiner Reproduktion unterscheidet. „The here and now of the original underlies the concept of its authenticity and on the latter in turn is founded the idea of a tradition which has passed the object down as the same, identical thing to the present day.“ (Benjamin 2012: 148)

Authentizität ist also das Schlagwort, das dem Original anhaftet, es zum Original macht. Das Original erhält eine ihm ganz eigene Identität.

Benjamin setzt Authentizität in Kontext des Kunstwerks mit dem Begriff der *Aura* in Zusammenhang, die er als „strange tissue of space and time“ (Ebenda: 149) beschreibt. Kunstwerke sind laut Benjamin deshalb auratisch, weil sie die Fortführung von rituellen Kultgegenständen oder religiösen Objekten in der verweltlichten Gesellschaft sind. Aura macht Dinge einzigartig, beziehungsweise haben Dinge eine Aura, weil sie einzigartig sind. Die Aura eines berühmten Gemäldes ist, laut Benjamin, in ihrem Abdruck in einer Zeitschrift nicht enthalten. Die Reproduzierbarkeit eines Kunstwerkes löst laut Benjamin die Distanz zu dem Kunstwerk und so zugleich dessen Aura auf. (vgl.: Metzler Lexikon Literatur 2007: 56) Benjamin geht bei dieser Definition aber immer von einem Original, einem Kunstwerk, aus, das reproduziert, also auf eine andere Art wiedergegeben wird. Ein Film, obwohl er vielleicht tausende Kopien hat, bleibt immer das Original, selbst wenn er als Kinokopie, auf DVD, im Datenformat anschaut wird, vorausgesetzt der Film bleibt unverändert. Obwohl sich auch hier mit der Rezeptionssituation die Distanz ändert, bleibt der Film das auratische Original, da er

so zu sehen ist, wie es die Künstler / die Künstlerinnen, also die Filmproduktionsfirma intendiert haben. Eine Ausnahme sind Raubkopien, die in ihrer Qualität – sei es auf der Bild- oder der Tonebene – einiges eingebüßt haben, da sie nicht mehr die gleiche Atmosphäre, das gleiche Seh- und Hörerlebnis liefern können wie das Original.

Da der Begriff *Original* eng mit der Bedeutung des Kunstwerks und der Kreativität verbunden ist, wird im Folgenden auf diese zwei Begriffe eingegangen. Vor allem im Kontext eines kreativen Schaffungsprozesses, wie dem Schreiben eines Drehbuchs, ist es spannend zu definieren, was ein Kunstwerk zu einem Kunstwerk beziehungsweise zu einem Original macht.

III.5.2 Originalität: Kunstwerk und Kreativität

Originalität wird im Lexikon *Brockhaus* als „Ursprünglichkeit, Echtheit, Eigentümlichkeit“ (Brockhaus 2006,: 462) definiert. Das *Metzler Lexikon Literatur* definiert Originalität in dreierlei Hinsicht: als „Echtheit eines Dokuments, Textes oder Kunstwerks“, als „mit einem Kunstwerk verbundene ästhetische Innovation“ und als „die schöpferische Qualität eines Künstlers oder Dichters“ (Metzler Lexikon Literatur 2007: 559). Hiermit wird deutlich, dass Originalität immer mit einer Wertung verbunden ist.

Eveline Egger bezeichnet in ihrem Buch *Kreativität in Kunst und Werbung* Originalität „als zentrale[n] Parameter für die Beurteilung eines Kunstwerkes“ (Egger 2010: 135), allerdings mit dem Hinweis darauf, dass dies in der „konventionellen Kunstauffassung“ (Ebenda) gilt.

Originalität wird insgesamt positiv aufgefasst, ist somit ein Qualitätsmerkmal eines Textes, Kunstwerks oder einer Künstlerin / eines Künstlers. Dabei wird außer Acht gelassen, dass Innovation, zwar neu, deshalb aber noch lange nicht besser (als das Alte) ist. Das Neue wird mit Hilfe der Bezeichnung Originalität als positive Eigenschaft des Kunstwerks definiert.

Im Umkehrschluss bedeutet das, dass Wiederholung, Reproduktion, Repräsentation Eigenschaften sind, die einem Werk den positiven Status des Kunstwerks absprechen. Der Künstler / die Künstlerin muss sein/ihr Kunstwerk also innovativ erschaffen; der schöpferische Akt ist Teil der Originalität, die dem Kunstwerk seinen Status verleiht.

„Der Begriff Kreativität leitet sich von dem lateinischen Wort *creare* ab, das *schaffen, erzeugen, gestalten* bedeutet, und ist eng verwandt mit *crescere*, das mit *werden, gedeihen, wachsen lassen* übersetzt wird.“ (Egger 2010: 30) [Hervorhebungen im Originalzitat] Etwas Neues wird hervorgebracht, geformt und weiterentwickelt. Laut Simone Mahrenholz ist Kreativität Teil „der menschlichen Vernunft und Rationalität. Kreativität ist demnach also

keineswegs das der Reflexivität, Vernunft oder Ratio *Andere*.“ (Mahrenholz 2011: 18) [Hervorhebungen im Originalzitat] Kreativität ist dieser Definition nach das Resultat von Überlegungen, Abwägungen und Entscheidungen, logischen Schlussfolgerungen und Ausschließungsverfahren.

Um diese Entscheidungen treffen zu können, muss der Gegenstand des kreativen Schaffens grundlegend bekannt sein. Das bereits Existente, das Vorangegangene und bekannte Lösungsvorschläge müssen abgewogen und neu kombiniert werden. Egger bezeichnet mit Verweis auf Barron Kreativität in diesem Sinne als die „Fähigkeit, aus gegebenen Materialien etwas Neues zu schaffen“ (Egger 2010: 40). Kreativität ist also das Können, ein Ding zu betrachten und die Möglichkeiten zu sehen, die in ihm stecken. Sich demnach nicht damit abzufinden, was etwas ist oder darstellt, sondern auszuprobieren, was noch damit machbar ist. Den Roman etwa nicht nur als Roman sehen, sondern als potentielles Material für eine Adaptation.

Die Voraussetzung für Kreativität ist also die genaue Kenntnis des Problembereichs, in dem man operiert. Nur wer das Material und die Gesetze des Materials kennt, ist ein Experte und kann so kreativ handeln. (vgl.: Mahrenholz 2011: 21) Denn „das Neue ist einerseits *präzedenzlos* [...], andererseits *nie voraussetzungslos*“ (Ebenda) [Hervorhebungen im Originalzitat] Das Neue baut auf etwas bereits Existentem auf, ist selbst aber das Erste seiner Art, ein Vorbild für das Nachfolgende.

Angewandt auf den Übersetzungsvorgang heißt das, dass es eine Vorlage geben muss. Diese Vorlage, das Original, ist die Voraussetzung, dass eine Translation vorgenommen werden kann. Die Übersetzung hat als Voraussetzung außerdem die Erfahrungen und Methoden, die vorher bei anderen Übersetzungsvorgängen gewonnen wurden und die in die Übersetzung mit einfließen. Gleichzeitig macht die Übersetzung aus ihrer Vorlage etwas Neues, Erstmaliges.

Kreativität bedeutet etwas so zu Re-Kombinieren, wie es vor einem niemand getan hat. Dies beinhaltet auch, offensichtlich gegensätzliche oder inkompatibel scheinende Dinge auf ihre Kombinationsmöglichkeiten hin zu untersuchen. So können entweder einzelne Elemente durch den Einfluss des ihm Anderen verändert werden, oder es kann das gesamte System, in dem sich der Untersuchungsgegenstand befindet, verschoben werden, sodass es eine neue Bedeutung erhält. (vgl.: Ebenda: 268)

Eveline Egger beschreibt in ihrem Buch ein Modell von Irvin A. Taylor, der Kreativität in fünf Ebenen einteilt. Laut Taylor gibt es Expressive, Produktive, Erfinderische, Erneuernde und Emergente Kreativität. (vgl.: Egger 2010: 54 -57) Für die Untersuchung der Kreativität in Zusammenhang mit der Übersetzung werden zwei der Ebenen hier hervorgehoben:

Erneuernde und Emergente Kreativität. Emergenz ist in der Wissenschaftstheorie laut dem Lexikon *Brockhaus* „das Auftreten neuer, nicht voraussagbarer Qualitäten beim Zusammenwirken mehrere Faktoren“ (Brockhaus 2006, Bd.: 8: 10) Kombiniert man also Faktoren, die vorher noch nicht in Zusammenhang gestanden sind, können sich daraus neue Eigenschaften des Untersuchungsgegenstands ergeben.

Sowohl Erneuernde Kreativität als auch Emergente Kreativität setzen „ein weitreichendes Verständnis für den ganzen Problembereich“ (Egger 2010: 55) voraus. Der Unterschied ist aber, dass Erneuernde Kreativität zu „bedeutenden Veränderungen grundsätzlicher Art“ (Ebenda) führt, während Emergente Kreativität „eine totale Umstrukturierung eines großen Wissens- oder Erfahrungsbereiches, das Schaffen neuer Systeme oder revolutionierender Theorien“ beinhaltet. Erneuernde Kreativität bringt also innerhalb eines Systems etwas Neues hervor, verändert das System selbst aber nicht. Emergente Kreativität greift die Eckpfeiler seines Systems an und verändert den gesamten Wissensbereich, also die Qualitäten und Eigenschaften des Systems.

Angewandt auf das Schreiben des Drehbuchs einer Literaturverfilmung bedeutet das: Der Drehbuchautor / die Drehbuchautorin muss, ausgehend von der genauen Kenntnis des Problembereichs – dem Roman –, den Roman re-kombinieren. Dies kann auf zwei Arten geschehen: erneuernd und emergentiv. Wird der Roman in Form des Drehbuchs ‚erneuert‘, bleibt die Grundstruktur des Romans erhalten, und es werden nur Veränderungen innerhalb der bereits existenten Elemente vorgenommen, wie Neuordnung der Handlung, Streichen von Szenen oder ganzen Handlungssträngen oder das Zusammenfassen von mehreren Nebenfiguren zu einer Figur. Ist das Drehbuch das Resultat eines emergentiven kreativen Akts, bleiben Thema, Konflikt, Figurenkonstellation oder andere wichtige Elemente erhalten, doch der Handlungsrahmen und die Grundstruktur des Romans werden verlassen, etwa wenn beispielsweise die Handlung in eine andere Epoche verlegt wird.

Aber auch das Schreiben eines Drehbuchs ohne Literaturvorlage ist ein kreativer Akt, da in diesem Fall entweder persönliche Erfahrungen des Autors / der Autorin, Recherchematerial, wahre Begebenheiten, Beobachtungen und so fort als Vorlage dienen. Auch hier kommt es zu einer Re-Kombination, zu einem Akt Erneuernder oder Emergentiver Kreativität.

Ein kreativer Akt wird in Bezug auf die kreativ handelnde Person dann vollbracht, wenn „jemand anders operiert als erwartet“. (Ebenda: 20) Wenn die kreativ handelnde Person also vorgegebene und bereits gegangene Wege verlässt, wider Erwarten Schlüsse zieht, die andere nicht gezogen haben. Daraus zu schlussfolgern, dass jeder neuartige Regelverstoß eine kreative Leistung ist, wäre aber zu einfach. Dies führt zu der Frage, wie ein kreativer Akt (als

kreativer Akt) in der Gesellschaft bewertet wird. Eigenschaften wie ‚Nutzen‘ oder ‚Brauchbarkeit‘ sind oft angewandte, aber umstrittene Kriterien zur Beurteilung eines kreativen Schaffens.

Egger verweist darauf, dass die Neuwertigkeit einer Re-Kombination oder einer kreativen Leistung, auch von außen, also nicht nur von dem/der kreativ Schaffenden selbst, als solche beurteilt werden muss: „Ohne soziale Akzeptanz gibt es niemanden, der das Prädikat kreativ erteilen könnte.“ (Egger 2010: 57) Egger bezieht sich auf Siegfried Preiser und seinen Artikel *Kreativitätsdiagnostik*, wenn sie das grundlegende Problem der sozialen Akzeptanz in Zusammenhang mit Kreativität anspricht: Auf Grund von standardisierten Vorgängen und anerkannten Abläufen können kreative Akte zunächst als Fehler wahrgenommen und ignoriert oder sogar bekämpft werden. Das Schicksal vieler Künstler/Künstlerinnen oder Wissenschaftler/Wissenschaftlerinnen ist, dass zu ihren Lebzeiten ihre Erkenntnisse und Arbeitsmethoden oder -stile nicht anerkannt werden und ihnen entweder spät oder erst posthum der ihnen gebührende Ruhm zuteil wird. (vgl.: Ebenda: 57-58) „Paradigmenwechsel in Kunst, Wissenschaft oder Politik werden zunächst ignoriert oder als Unsinn bekämpft.“ (Ebenda) Das Aufheben einer bereits bestehenden und anerkannten Ordnung einer neuen Ordnung zu liebe, stößt selten auf Begeisterung, da es den meisten Menschen schwer fällt, zuzugeben, dass jemand anderer Recht und man selbst Unrecht hat. (vgl.: Mahrenholz 2010: 268)

(In Zusammenhang mit der Akzeptanz von Neuerungen und Änderungen in Bezug auf Literaturverfilmungen wird später im Kapitel *III.5 Werktreue* eingegangen.)

Simone Mahrenholz betont, dass es bei der Kreativitätsdebatte wichtig ist zu begreifen, dass nicht das Kunstwerk oder die Theorie an sich kreativ sind, sondern „sie sind Ergebnisse eines als kreativ qualifizierten Akts“ (Mahrenholz 2011: 22). Die menschliche Leistung ist also der kreative Akt; Kreativität ist eine Eigenschaft des Menschen, nicht des Objekts.

Das Werk selbst kann nicht bewertet und gemessen werden, bewertet und gemessen werden müssen die menschlichen Denkprozesse. Da menschliche Denkprozesse jedoch schwer zu systematisieren oder zu prognostizieren sind, wird stellvertretend nach Möglichkeiten gesucht, das kreative Produkt zu bewerten. Doch die Produkte kreativen Schaffens sind nur schwer miteinander vergleichbar, und jede beliebige Eigenschaft könnte als Maßstab verwendet werden. (vgl.: Spiel 2003: 125) Es soll hiermit verdeutlicht werden, dass etwa der Vergleich unterschiedlicher Adaptationen oder unterschiedlicher Übersetzungen keinerlei Aussagen über den kreativen Wert des einzelnen Produkts und vor allem keinerlei Aussage

über den Wert des Schaffensprozesses trifft, da es keinen objektiven Maßstab für einen solchen Vergleich gibt.

Ein Kunstwerk ist, ohne dass bekannt ist, wer sein Künstler / seine Künstlerin ist, trotzdem als kreatives Produkt erkennbar, wenn es das Abbild des kreativen Schaffensprozesses ist. Beispielsweise kann man während der Lektüre eines Drehbuchs die kreative Leistung, die Ideen des Autors / der Autorin erkennen und würdigen, ohne den Autor / die Autorin zu kennen. Ein Produkt ist zwar an sich nicht kreativ, es repräsentiert aber den kreativen Schaffensprozess seines Erzeugers / seiner Erzeugerin.

Die Originalität, also die Kreativität des Künstlers / der Künstlerin während des Schaffensprozesses, verleiht dem Kunstwerk seine Aura, macht es zu einem originären Werk. Somit kann man sagen, dass ein Kunstwerk, in der Bedeutung als Produkt eines kreativen Denkprozesses, ein Original ist.

In Hinblick auf die Definition von Erneuernder und Emergentiver Kreativität, lässt sich schlussfolgernd sagen, dass das Schreiben eines Drehbuchs sowohl für eine Literaturverfilmung als auch als Originalstoff als kreativer Akt angesehen werden kann und dass so das Drehbuch den Status eines kreativen Werks, also eines Kunstwerks, erhält.

Durch diesen Status verweist das Drehbuch immer sowohl auf seinen Autor / seine Autorin, als auch auf sein Ausgangsmaterial.

III.5.2.1 Exkurs: Kreativität und Intertextualität

Wie schon oben erläutert, ist ein kreativer Akt die Fähigkeit, bestehendes Material neu zu ordnen und innovative Rekombinationen zu erzeugen, Lösungs- und Kombinationsvorschläge zu machen, die vorher noch niemand entwickelt hat. Wie im Kapitel über Intertextualität festgehalten, ist jeder Text die Summe aller vor ihm existenten Texte, ist jeder Text das Resultat einer Rekombination von Prätexten. Dies würde bedeuten, dass die Intertextualität dem hier angewandten Prinzip der Kreativität entspricht und zwar nicht der Emergentiven, sondern der Erneuernden Kreativität.

III.5.3 Original als Ursprung

Das Drehbuch einer Literaturverfilmung hat den Status eines Kunstwerks, also eines Originals, trotzdem verweist es hierarchisch auf ein anderes Original. Innerhalb der Kette von zusammengehörenden, aufeinander basierenden Kunstwerken – Roman, Drehbuch, Spielfilm – lässt sich zeigen, dass es unterschiedliche Bedeutungen des Begriffs *Original* gibt. Der

Begriff des *Originals* muss nicht immer mit dem Begriff der *Originalität* korrelieren, er kann auch aus der Perspektive des Prinzips des Anfangs betrachtet werden.

Anne Bohnenkamp definiert den Begriff *Original* in der Einleitung zu ihrem Buch *Literaturverfilmungen* „im Sinne des *einen* Ursprungs“. (Bohnenkamp 2012: 12) [Hervorhebung im Originalzitat] Das Original ist also der Ausgangspunkt, beinhaltet zeitgleich, dass es eine Fortführung des Originals geben muss. Wenn es aber nichts gibt, was das Original, den Text weiterführt, ist es dann noch ein Original?

Jochen Mecke formuliert in seinem Aufsatz *Figuren der Drittheit*, dass das Original erst durch die Übersetzung zum Original wird. (vgl.: Mecke 2012: 150) Bevor es die Transposition des Ausgangstextes gibt, musste der Ausgangstext nicht als Original deklariert werden. „[E]rst die Vermittlung macht das Original zum Original [...]“. (Ebenda) Wenn ein Text klar als Übersetzung ausgewiesen ist, verweist er im gleichen Moment auch auf die Existenz eines ihm zugeordneten Originals. Der Posttext verweist sozusagen auf den Prätext. Der Roman ist das Original des auf ihm basierenden Drehbuchs, und das Drehbuch ist das Original des Spielfilms. Der Spielfilm wird nach dieser Definition erst dann zu einem Original, wenn ein Remake des Films gemacht wird oder ein auf ihm basierendes Theaterstück geschrieben wird, wenn also eine Übersetzung des Films gemacht wird. Das bedeutet, dass das Original den Vergleich braucht, um ein Original zu sein.

Walter Benjamin betont in seinem bereits erwähnten Essay *Die Aufgabe des Übersetzers*, dass die Übersetzung in Zusammenhang mit dem Original immer „eine grundsätzlich sekundäre oder abhängige Erscheinung“ (Meurer 2012: 21) ist. Keine Übersetzung ohne Original, kein Original ohne Übersetzung. Obwohl die Abhängigkeit der beiden Texte voneinander gegeben ist, sind sie nicht gleichberechtigt abhängig voneinander. Die Übersetzung ist laut Benjamin eine sekundäre Erscheinung. Dies verweist auf eine Hierarchie, die die Übersetzung in eine untergeordnete Position einordnen will, sie wertloser machen will, obwohl Jochen Mecke schreibt, dass „der Originaltext [...] von der Übersetzung nachgängig“ (Mecke 2012: 150) ist. Macke versucht also, der Übersetzung den besseren Status zu verleihen. Trotzdem befindet sich die Übersetzung in der abhängigeren Position, da die Übersetzung zwar dem Original seinen Status als Original gibt, aber trotzdem ohne Original nicht existieren würde.

III.5.3.1 Differenz

Um Original und Übersetzung jeweils definieren zu können, müssen sie sich voneinander unterscheiden. Damit kommen wir zu einem wichtigen Begriff bei der Beschreibung des Verhältnisses von Original und Übersetzung: Der *Differenz*.

Für Bohnenkamp kann die Übersetzung nicht ident mit dem Original sein und sollte es auch nicht anstreben, im Gegenteil soll sie „als Antwort, Echo oder Fortsetzung, die das Original nicht ersetzen, sondern ergänzen, weiterführen und weiter,spielen“ (Bohnenkamp 2012: 28-29) [Hervorhebung im Originalzitat] existieren. Der Ausgangstext verändert sich nicht, bleibt durch den Translationsprozess unangetastet, nur sein Status ändert sich, er wird zum Original. Doch die Übersetzung wiederum reagiert auf das Original. Als Reaktion muss sie sich vom Ausgangstext unterscheiden. Die Übersetzung ist keine Reproduktion, keine Kopie, sie hat eine eigene Identität und legitimiert ihren Status als Übersetzung durch den Abstand, den Unterschied zum Original.

„Vielmehr: das Bedeutsame oder der Sinn der Übersetzung liegt gerade – und im ganz konkreten räumlichen Sinn – im Dazwischen.“ (Meurer 2012: 24) Als Dazwischen bezeichnet Meurer, dass die Übersetzung nicht nur die Möglichkeit der Übersetzbarkeit aufzeigt, sie zeigt, dass sie eine Variante ist, dass sie also nur eine von vielen möglichen Übersetzungen ist. Das Dazwischen macht den Arbeitsprozess, den Transformationsprozess, der sonst mit der Fertigstellung der Arbeit verschwinden würde, sichtbar. Die Differenz macht deutlich, dass die Übersetzung in der Variante, in der sie vorliegt, eine Entscheidung des Übersetzers / der Übersetzerin ist.

Hier kommen wir zurück auf den Begriff der *Originalität* und der *Kreativität*. Das Dazwischen zeigt den Schaffungsprozess, die Innovation der Übersetzung auf. So wie das Kunstwerk sowohl auf die Kreativität des Künstlers / der Künstlerin als auch auf das Ausgangsmaterial verweist, verweist die Übersetzung auf die kreative Leistung des Übersetzers / der Übersetzerin als auch auf das Original. Im Dazwischen, in der Differenz zwischen Original und Übersetzung wird der kreative Akt sichtbar.

III.5.3.2 Äquivalenz

Doch nicht jedes Konzept, das die Beziehung zwischen Original und Übersetzung untersucht, betont den Unterschied zwischen den beiden. Das Prinzip der Äquivalenz sucht nach dem Maß an Gleichwertigkeit der beiden Texte.

Das *Metzler Lexikon Literatur* schreibt, dass jede Übersetzung, „nach einer Äquivalenz der Aussagen in der *Ausgangs-* und *Zielsprache*“ strebt (Metzler Lexikon Literatur 2007: 789) [Hervorhebungen im Originalzitat] Doch nach welchen objektiven Kriterien kann die Aussage eines Textes bestimmt werden?

Das bereits erwähnte und veraltete Verständnis der Übersetzung als einfache Dekodierung und Rekodierung von Sprache vergleicht Anne Bohnenkamp mit der ‚Behältertheorie‘, die

besagt, dass der Inhalt ohne Veränderungen übertragbar sei. Als könnte die Bedeutung eines Textes sozusagen von einem Behälter – also einer Sprache – in einen anderen Behälter – eine andere Sprache – ohne Verluste umgefüllt werden. (vgl.: Bohnenkamp 2012: 26) Dies würde voraussetzen, dass der Text auch wieder zurückgefüllt, also zurückübersetzt werden kann, ohne sich zu verändern. Das wäre nur möglich, wenn jedes Wort in einer Sprache nur exakt einem Wort in einer anderen Sprache entsprechen würde.

Ein Beispiel: Das englische Wort *chair* kann man laut *Langenscheidts Enzyklopädischen Wörterbuchs* auf Deutsch unter anderem mit Stuhl, Sessel, Amts- oder Ehrensitz, Vorsitz, Lehrstuhl, Sänfte, Richterstuhl übersetzen. (vgl.: Langenscheidts Enzyklopädisches Wörterbuch, Teil I, Bd. 1: 230) Wie bereits oben erläutert, impliziert also jede Übersetzung eine Entscheidung für eine Übersetzungsvariante, in diesem Fall für eines der vom Wörterbuch vorgeschlagenen Worte. Wird der Text also zurückübersetzt, muss wieder eine Entscheidung getroffen werden. Wenn man bei dem eben gewählten Beispiel bleibt, kann sich der Übersetzer / die Übersetzerin für das deutsche Wort *Stuhl* entschieden haben. Übersetzt man das Wort *Stuhl* aber wieder zurück auf Englisch, hat man unter anderem die Übersetzungsoptionen: *chair*, *seat* oder *stool* (vgl.: Langenscheidts Enzyklopädisches Wörterbuch, Teil II, Bd. 2: 1492) Das bedeutet, das Originalwort *chair* kann in der Übersetzung zu *Stuhl* werden und bei der Rückübersetzung zu *seat*. Sprache ist also nicht ohne Veränderungen von einem Behälter in den andere und wieder zurück zu füllen.

Betrachtet man die Behältertheorie aber nicht unter dem Gesichtspunkt von Sprache, sondern von Medien, wird der Anspruch auf Dekodierung und Rekodierung eines Textes, ohne eine Veränderung des Ausgangstextes durchzuführen, noch schwieriger einzuhalten sein. Die Vorstellung, dass man einen Spielfilm zurück in sein Original, also zurück in sein Drehbuch, übersetzen kann, mag noch eventuell funktionieren, obwohl die Szenen mit Sicherheit mit anderen Worten beschrieben wären. Doch dass man das Drehbuch wieder zurück in den Roman übersetzt, ist nicht möglich, zu groß sind die Differenz und die Bandbreite an Varianten der Übersetzung, obwohl es sich um eine intralinguale Übersetzung handelt. Da die intralinguale Übersetzung, wie oben erläutert, eine Paraphrase ist, kann beim Übersetzungsvorgang freier mit der Form des Inhalts umgegangen werden. Die Paraphrase gibt keinerlei Rückschlüsse auf die ursprüngliche Form des Originals.

Reinhold Schmücker bezeichnet die Übersetzung trotzdem als Äquivalent und zwar „als ein entstehungsgeschichtlich verwandtes Äquivalent“ (Schmücker 1998: 248). Für Schmücker ist das Original der Ursprung, von dem die Übersetzung ausgeht, und deswegen haben Übersetzung und Original eine gemeinsame Entstehungsgeschichte und werden so äquivalent.

Obwohl Schmücker die Entstehungsgeschichte als Parameter für die Äquivalenz nimmt, weist er darauf hin, dass es auch Übersetzungen gibt, die nicht die Bezeichnung Äquivalent verdienen, etwa Übersetzungen, die zu weit von ihrem Original entfernt sind, wenn man also in der Übersetzung das Original nicht erkennt. Denn ein Äquivalent ist eine Übersetzung für Schmücker nur dann, „wenn die ästhetische Erfahrung das eine Objekt als Stellvertreter des anderen akzeptieren könnte (und umgekehrt)“. (Ebenda) Die deutsche Übersetzung des Romans *Never Let Me Go* kann als Stellvertreter für die deutsche Übersetzung mit dem Titel *Alles, was wir geben mussten* fungieren, da sie nahe am Original ist. Doch das Drehbuch, basierend auf dem Roman *Never Let Me Go*, ist kein Äquivalent, da es sich im Übersetzungsprozess durch den Wechsel der Textsorte weiter vom Original distanziert hat, als das die deutschsprachige Version des Romans getan hat. Diese Distanzierung erklärt sich dadurch, dass das Drehbuch und der Roman auf unterschiedliche ästhetische Erfahrung des Lesers / der Leserin abzielen. Deshalb ist die Aufgabe, die der jeweilige Translationsvorgang an den Übersetzer / die Übersetzerin stellt, eine völlig unterschiedliche. Dies wird im Kapitel VI. *Medienspezifität* näher erläutert.

Schmücker führt als alternativen Begriff für eine Beziehung zwischen Original und Übersetzung, die nicht der Äquivalenz entspricht, die „*relative Werkidentität*“ (Ebenda: 249) [Hervorhebung im Originalzitat] ein. Ein weiterer Begriff fügt sich also in die Reihe der möglichen Merkmale des Verhältnisses von Original und Übersetzung: die *Identität*.

Das Lexikon *Brockhaus* definiert Identität als „die völlige Übereinstimmung einer Person oder Sache mit dem, was sie ist oder als was sie bezeichnet wird“ (Brockhaus 2006, Bd. 13: 94). Der Begriff *Identität* geht also noch weiter als es der Begriff *Äquivalent* tut: Nicht nur der vollwertige Ersatz ist hier gefragt, sondern die absolute Gleichheit von Original und Übersetzung. Oder mit den Begriffen der Semiotik erklärt: Signifikant und Signifikat fallen zusammen.

Wie bereits in Zusammenhang mit der Behältertheorie erläutert, ist diese Form der völligen Übereinstimmung der Identität bei der Übersetzung oder der Adaptation nicht möglich. Würden sich die beiden Werke, Übersetzung und Original, eine absolute Werkidentität teilen, wären sie nicht Original und Übersetzung, sondern Original und Kopie. Da die Übersetzung aber in jedem Fall vom Original different ist, handelt es sich um eine relative Werkidentität. Die relative Werkidentität definiert sie als einander zugehörig. Andererseits aber verweist das Prädikat ‚relativ‘ auch darauf, dass Original und Übersetzung nur in manchen Bereichen oder

Eigenschaften übereinstimmen. Die Identität selbst ist nicht vollständig, sondern nur eingeschränkt vorhanden.

Schmückers Begriff der relativen Werkidentität ist deshalb nützlich, da die Übersetzung aus ihrem Abhängigkeitsverhältnis zu dem Original herausgelöst wird. Die relative Werkidentität schafft die Vorstellung einer dem Ausgangstext gegenüber untergeordneten Übersetzung. Die Übersetzung oder Adaptation wird in der Wertehierarchie mit dem Original auf eine gemeinsame Stufe gestellt, sie sind zwei unterschiedliche Versionen einer Bedeutung.

Die Abhängigkeit der Übersetzung von ihrem Original, wie sie weiter oben von Benjamin definiert wurde, wurde lange Zeit als Werturteil angesehen. „Solchen universalistisch geprägten Modellen, die das Verhältnis von Ausgangs- und Zieltext unter die Vorgabe eines anzustrebenden ‚Äquivalenz‘-Verhältnisses stellen, entspricht die auch in der Übersetzungsforschung lange dominierende Tendenz, Übersetzungsanalysen als wertende Übersetzungskritiken anzulegen“. (Bohnenkamp 2012: 26-27) [Hervorhebung im Originalzitat] Da die Übersetzung insofern abhängig von ihrem Original ist, da ohne den Ausgangstext keine Übersetzung entstehen kann, scheint die Übersetzung dem Original untergeordnet, hat dadurch weniger ‚Wert‘ als das Original. Die Übersetzung wird geringgeschätzt. Der Begriff der relativen Werkidentität gibt der Übersetzung aber die Chance ihrem Ausgangstext zugeordnet, aber trotzdem gleichwertig zu sein. Die Übersetzung muss dem Original nicht entsprechen, sie kann ohne Wertung different sein, erhält aber trotzdem durch das Original ihre Verankerung, ihre kulturelle Zugehörigkeit.

III.5.4 Fazit

In diesem Kapitel wurden mehrere Bedeutungen des Begriffs *Original* erläutert, die unterschiedlich gebraucht werden können.

Einerseits kann das Original synonym mit Kunstwerk verwendet werden, da – in Verbindung gebracht mit dem Begriff der *Originalität* – das Original das Zeugnis eines kreativen Schaffensprozesses ist. So existieren im Adaptationsprozess, der aus Roman, Drehbuch und Spielfilm besteht, drei Originale. Das Original wird zum Original, weil es eine kreative Rekombination ist, also auf etwas anderem basiert.

Andererseits kann das Original in Verbindung mit der Übersetzung betrachtet werden, ein Werk wird also erst zu einem Original, wenn es eine Übersetzung oder Adaptation gibt, wenn es also erst notwendig wird, zu definieren, welcher Text, welches Kunstwerk zuerst da war. Aus dieser Perspektive gibt es im Adaptationsprozess nur zwei Originale: den Roman und das

Drehbuch. Dies kommt daher, dass das Original nur zum Original wird, wenn etwas anderes auf ihm basiert, es Vorlage für ein nachfolgendes Kunstwerk wird.

Bei beiden Begriffsdefinitionen ist das Drehbuch ein Original. Entweder weil es das Ergebnis des kreativen Translationsprozesses ist, oder weil es Vorlage für die Adaptation in einen Spielfilm ist. Dies verdeutlicht, dass der Begriff des *Originals* innerhalb des Adaptions- und Übersetzungsprozesses eine doppelte Bedeutung hat. Das Original wird zwar immer als Ursprung gesehen, als Ausgangspunkt für eine zeitlich nachfolgende Übersetzung. Es verweist aber auch immer auf seinen eigenen Entstehungsprozess; darauf, dass es ebenfalls auf Vorlagen beruht. Auch der Roman ist, wenn er adaptiert wird, wie das Drehbuch ein Original im doppelten Sinn. Es verweist auf sein Ausgangsmaterial und den Arbeitsprozess seines Autors / seiner Autorin, aber auch auf seine übersetzte Form, das Drehbuch. Wird ein Roman aber nicht adaptiert, ist er ein Original in der Bedeutung Originalität.

Das Drehbuch hält als doppeltes Original innerhalb des Adaptationsprozesses immer die Verbindung zu beiden Enden: Es ist Ergebnis, und es ist Ursprung in einem. Das macht seine Flüchtigkeit aus, da es kaum als kreatives Original entstanden, schon wieder zum Original, zum Ausgangspunkt wird. Genau deswegen scheint das Drehbuch im Adaptationsprozess zu verschwinden und bleibt für das Publikum unbemerkt.

III.6 Werktreue

Aus dem Blickwinkel der Übersetzungstheorie ist die Werktreue – oder wie sie auf Englisch genannt wird: *fidelity* oder *faithfulness* – deshalb interessant, weil sie nicht nur der Literaturverfilmung anhaftet, sondern bereits in dem soeben behandelten Prinzip der Hierarchie zwischen Original und Übersetzung verankert ist.

Das wertende Kriterium der Werktreue war so lange Bestandteil der Debatte über Literaturverfilmung, dass immer noch fast jeder Artikel, der sich mit dem Thema der Adaptation auseinandersetzt, auf dieses Werturteil verweist, wenn auch oft in Hinblick darauf, dass die Werktreue heute ein längst überholter Qualitätsmaßstab für Literaturverfilmungen ist.

„[I]n academic circles the ritual slaying of fidelity criticism at the outset of a work has ossified into a habitual gesture, devoid of any real intellectual challenge.“ (Murray 2012: 368)

Simone Murray kritisiert weiters, dass die wissenschaftliche Debatte den Begriff der *Fidelity* zwar stets als veraltet deklariert, der Maßstab der Werktreue im täglichen Leben außerhalb der wissenschaftlichen Analyse aber noch immer verwendet wird, sei es von den Zuschauern/Zuschauerinnen oder auch Journalisten/Journalistinnen.

Márta Minier weist darauf hin, dass besonders bei Fallstudien Werktreue immer noch ein sich hartnäckig haltender Bestandteil der Analysen ausmacht. (vgl.: Minier 2014: 31) Dies kann darauf zurückzuführen sein, dass es – wie bereits oben erwähnt – schwer ist Vergleichskriterien für Roman, Drehbuch und Spielfilm zu finden, wenn jedes Werk als eigenständiges Kunstwerk, als Original betrachtet wird. Werktreue bietet ein einfaches Vergleichskriterium: Das Drehbuch, der Spielfilm wird auf seine Übereinstimmung mit der Romanvorlage überprüft, Abweichungen werden erklärt und negativ gewertet.

Das Prinzip der Werktreue polarisiert und macht es einfach, eine Meinung zum soeben gesehenen Film zu haben. „The language of criticism dealing with the film adaptation of novels has often been profoundly moralistic, awash in terms such as *infidelity*, *betrayal*, *deformation*, *violation*, *vulgarization*, and *deseccration*, each accusation carrying its specific charge of outraged negativity.“ (Stam 2012: 74) [Hervorhebung im Originalzitat] Die Wörter, die Stam in Zusammenhang mit der Kritik an Adaptationen nennt, zeugen von einer starken negativen Emotionalität. Die Verfilmung ist ein Täter, jemand der betrügt, deformiert, entweiht, verletzt.

Das Bedürfnis, in diesen Kategorien zu denken, kommt daher, dass der Leser / die Leserin eines Romans aus den geschriebenen Worten in seiner/ihrer Vorstellung Bilder entstehen lässt, die aus eigenen Erfahrungen, Wünschen, Vorbildern zusammengesetzt werden. Die Umsetzung des Romans im fertigen Spielfilm zeigt uns die Fantasie von jemand anderem und zwar die des Regisseurs / der Regisseurin. Ein Beispiel: Die Vorstellung von Kathys Schlafsaal in Hailsham, die im Kopf des Lesers / der Leserin bei der Lektüre des Romans entstanden ist, ähnelt vielleicht in keiner Weise dem Schlafsaal, den Mark Romanek gemeinsam mit seinem Production Designer und seinen beiden Art Directors entworfen und realisiert hat.

Wie weiter oben beschrieben, fallen im Film der Signifikant und das Signifikat zusammen. Wenn im Roman das Wort ‚Ball‘ steht, wird ein Ball bezeichnet. Wie dieser Ball genau aussieht, bleibt dem Zuschauer überlassen. Im Film ist das Signifikat gleichzeitig der Signifikant. Der Signifikat wird im Film also festgelegt, es wird nur dieser eine Ball bezeichnet. Das Signifikat aus der Vorstellung des Zuschauers entspricht vielleicht nicht dem Signifikat aus der Vorstellung des Regisseurs / der Regisseurin.

„When we are confronted with someone else’s phantasy, as Christian Metz pointed out long ago, we feel the loss of our own phantasmatic relation to the novel, with the result that the adaptation itself becomes a kind of ’bad object’.“ (Ebenda: 75) [Hervorhebung im

Originalität] Wir fühlen uns in unserer Rolle als Zuschauer/Zuschauerin persönlich kritisiert und übertragen dieses negative Gefühl auf den Film.

Hier herrscht dasselbe Prinzip wie bei einem Paradigmenwechsel, also bei einem Wechsel der grundsätzlichen Strukturen eines Systems oder Begriffs. Die Übersetzung eines Romans in ein Drehbuch und schließlich in einen Film verlangt die Akzeptanz, dass das Ausgangsmaterial im Translationsprozess Änderungen unterworfen ist, die sich einerseits aus der jeweiligen Medienspezifität erschließen, andererseits aber aus dem kreativen Akt der Innovation. Änderungen der Struktur, der Erzählperspektive und so weiter setzen beim Zuschauer / der Zuschauerin voraus, dass er/sie bereit ist, andere Meinungen, andere Vorstellungen neben der eigenen zu akzeptieren. Man kann also die Forderung nach Werktreue mit der Forderung nach dem Erhalt eines Paradigmas vergleichen. Das Paradigma des erzählten Narrativs des Romans soll in Drehbuch und Spielfilm erhalten bleiben.

III.7 Die übersetzbare Essenz

In Bezug auf die Übersetzbarkeit eines Textes ist die Werktreue deshalb wichtig, weil sie darauf aufbaut, dass ein Roman eine herauslösbare und übersetzbare Essenz enthält. (vgl.: Ebenda: 76) Als Essenz kann „the fundamental narrative, thematic, and aesthetic features“ (Ebenda: 75) des Romans gesehen werden. Diane Lake nennt es den „spirit“ (Lake 2010: 89) einer literarischen Vorlage, André Bazin bezeichnet es als „the voltage of the novel“ (Bazin 2012: 62), für Radegundis Stolze ist es in Bezug auf den von Jacques Derrida und Paul de Man begründeten Dekonstruktivismus „der ,unübersetzbare Rest““. (Stolze 1997: 36) [Hervorhebung im Originalzitat].

Diese Sammlung an Definitionen für die Essenz, die es herauszuschälen und zu übersetzen gilt, zeigt, dass es dem Begriff an Klarheit fehlt. Rhythmus, Geist und Ästhetik, aber auch die Handlung und die Themen eines Romans sind individuell wahrnehmbare, veränderliche Größen. Die Essenz ist also der Interpretation überlassen, sei es der Interpretation des Drehbuchautors / der Drehbuchautorin oder später der Interpretation des Regisseurs / der Regisseurin. Cutchins nennt diese Interpretation persönliche Lesart und schreibt, dass jede Essenz nur das Ergebnis einer individuell beeinflussten Auslegung ist. (vgl.: Cutchins 2014: 42) „The necessity of multiple readings is one of the most basic and useful ideas Bakhtin offers to the concept of literature and to Adaptation Studies. It is the result of the assumption that the meaning of literary texts is always relative to other texts. Another way of saying this is that any literary text contains a plenitude of meanings.“ (Ebenda: 44) Die persönliche

Lesart wird von individuellen Erfahrungen, bereits gelesenen Texten und anderem Wissen gefiltert und komponiert. Deshalb kann es – so Cutchins – keine objektive Essenz eines Textes geben.

Dudley Andrew schreibt, dass es schwieriger sei, bei der Übersetzung eines Romans in eine Literaturverfilmung treu der Essenz als treu der Handlung zu sein. „More difficult is fidelity to the spirit, to the original’s tone, values, imagery, and rhythm, since finding stylistic equivalents in film for these intangible aspects is the opposite of a mechanical process.“ (Andrew 2012: 68) Andrew setzt also voraus, dass die Übertragung der Handlung eines Romans auf ein Drehbuch rein mechanische Arbeit ist, während die Transposition des Geists, der Essenz mehr als Handwerk erfordert.

Stolze verweist in ihrem Buch *Übersetzungstheorien* darauf, dass es wichtig sei, bei der Übersetzung darauf zu achten, dass der „Sinn übertragen“ (Stolze 1997: 224) wird. „Der Übersetzungsprozeß [sic!], der beim Dolmetschen quasi automatisch eben ‚simultan‘ und damit in Sinnerfassen und Wiedergeben spontan abläuft, wird nun auf das schriftliche Übersetzen übertragen.“ (Ebenda: 225) [Hervorhebung im Originalzitat] Nicht genauer Wortlaut, sondern Thema und Substanz sollen übertragen werden. Stolze nennt diesen Prozess „Deverbalisierung“ (Ebenda: 224), also die Lösung vom Wort. Den Sinn zu übertragen, bedeutet also, dass der Übersetzer / die Übersetzerin für sich interpretieren muss, was der Inhalt der Kommunikation ist. Wie weiter oben schon erwähnt, dient Sprache der Kommunikation von Inhalten. Der Inhalt muss also von seiner sprachlichen Form gelöst werden, so kann die übersetzbare Essenz, die Bedeutung des Gesprochenen bestimmt werden, die dann wiederum erst übersetzbar wird. Dabei stellt sich jedoch die Frage, wie weit der Inhalt und die Form miteinander verschmolzen sind und inwiefern sie sich voneinander trennen lassen.

III.8 Die Verbindung von Form und Inhalt

Jochen Mecke beschäftigt sich damit, dass beim Translationsprozess durch die Differenz zwischen Übersetzung und Original die Form des Mediums sichtbar wird. „Die Übersetzung lässt insofern die mediale Dimension des Originals, d. h. seine Sprache, als Form erscheinen, als sie dessen Sprache in ein anderes Medium überträgt und damit – allerdings erst im Vergleich – durch seine divergente Perspektive die Form des Originals als kontingente und damit lose Kopplung sichtbar macht.“ (Mecke 2012: S.150) Mecke schlussfolgert, dass durch den Vergleich zwischen Original und Übersetzung die Materialität, die vorher nicht als etwas

Selbstständiges beschreibbar war, da sie zu eng mit dem Inhalt verknüpft war, erkennbar wird. Diese Betonung der Form als Nebenprodukt der Übersetzung stellt allerdings indirekt die Frage nach der Verbindung beziehungsweise Trennung von Inhalt und Form.

Für Arndt et al ist Sprache keine „bloße Hülle oder ein zufälliges dekoratives Element des Inhalts, sondern seine notwendige Existenz- und Strukturform.“ (Arndt et al. 1978: 11) Die Form, also die Sprache, macht den Inhalt erst rezipierbar. Ohne Form kein Inhalt. Doch wenn der Inhalt nur durch seine Form existieren kann, kann er dann nur in einer Form existieren? Ist es dann überhaupt möglich, ihn zu übersetzen? Kann der Inhalt dasselbe bedeuten, ohne seine ihn bestimmende und formende Sprache?

Tilman Köppe und Jörn Gottschalk schreiben in der Einleitung zu dem von ihnen herausgegebenen Sammelband *Was ist Literatur?*, dass sich ein sprachliches Kunstwerk, durch seine „Einheit‘ von ‚Sinn‘ und sprachlicher Gestalt“ (Köppe/Gottschalk 2006: 12) [Hervorhebungen im Originalzitat] auszeichnet. Sie folgern, dass bei einem literarischen Kunstwerk die Sprache nicht nur Kommunikationsmittel, sondern ästhetisches Mittel ist. Die Sprache fügt dem Inhalt durch die Auswahl der sprachlichen Elemente auf einer Metaebene etwas hinzu, das im reinen Inhalt nicht enthalten ist.

„Die sprachliche Erscheinung ist nicht bloß Vehikel einer kommunikativen Absicht, sie ist wesentlicher Bestandteil eines literarischen Kunstwerks, das als solches seine Funktion nicht schon erfüllt hat, sobald man seinen Inhalt aufgefaßt [sic!] hat: Es ist auch weiterhin der ‚Auslegung‘ bedürftig und tritt in einen stets erneuerbaren Dialog mit dem Auslegenden.“ (Ebenda) [Hervorhebung im Originalzitat] Die Form beeinflusst also die Interpretation des Inhalts. Die Auswahl der Wörter sowie die Anordnung der Wörter, mit der dem Inhalt seine Existenz gegeben wird, beeinflusst die Rezeption der Aussage, die der Text trifft.

Peter Lehman bezieht die Einheit von Form und Inhalt allerdings vor allem auf künstlerische Texte: „Aesthetic texts [...] are, rather, self-focusing texts where how something is said uniquely becomes part of what is said.“ (Lehman 2008: 165) Lehman bringt hier den Begriff des *selbstbezogenen Textes* mit ein. Der künstlerische Text fordert eine Einheit von Sprache und Bedeutung, da er über seinen reinen Informations- und Kommunikationscharakter hinausgeht. Denn hier ist die Sprache nicht nur in ihrer eigentlichen Funktion als Träger von Inhalten vorhanden. Bei einem ästhetischen Text wird die Sprache, also die Form des Textes selbst Teil der Bedeutung, Teil des Kunstwerks. Man könnte also meinen, der Text stehe ganz im Sinne von *l'art pour l'art*, das Walter Benjamin als Kunst beschreibt, „which rejects not only any social function but any definition in terms of a representational content.“ (Benjamin 2012: 150) Die Form steht über dem Inhalt, steht für sich selbst, muss nicht einmal Inhalt

haben. Doch für den Roman und auch für das Drehbuch oder den Spielfilm, die sich alle drei der Narration verschrieben haben, gilt das Prinzip der *l'art pour l'art* nicht. Denn alle drei sind Kunstwerke im Dienste der Vermittlung einer Geschichte, also eines Inhalts.

Aus dieser Perspektive scheint Richard Corliss Beschäftigung mit der Beziehung zwischen Form und Inhalt logisch: Nicht nur die Sprache beeinflusst den Inhalt beziehungsweise seine Rezeption, sondern: „Subject matter dictates style“ (Corliss 2008: 145). Der Inhalt beeinflusst also die gewählte Sprache. Der Autor / die Autorin wählt den Stil, der den Inhalt am besten repräsentieren kann.

André Bazin fordert, dass die Form immer im Dienst des Inhalts beziehungsweise der Erzählung stehen muss: „it is a reflection of it, so to speak, the body but not the soul.“ (Bazin 2012: 60) Der Inhalt braucht eine Form, um überhaupt vermittelbar zu sein, doch zusätzlich soll die Form den Inhalt repräsentieren. Der Inhalt wird dadurch noch deutlicher, dass die Sprache in jener Form gewählt ist, die den Inhalt am besten transportieren oder ästhetisch unterstützen kann. Auf die Art und Weise, auf die der Inhalt also in der Sprache repräsentiert wird, beeinflusst die Aussage, die Essenz des Textes.

Die Essenz scheint also die Substanz der Verbindung von Form und Inhalt zu sein. Wenn die Essenz in erster Linie aus Inhalt besteht, besteht sie trotzdem auch aus Form, da die Sprache den Inhalt so weit mitbestimmt, dass sie sich als Echo im Inhalt und so in der Essenz wiederfindet und so transformiert werden kann. Die Essenz ist also die Einheit von Form und Inhalt, da die Form die Atmosphäre ist, die den Inhalt widerspiegelt.

Das Drehbuch ist ein gutes Beispiel dafür, wie die Form den Inhalt beeinflusst, jedoch beeinflusst beim Drehbuch der Inhalt des Spielfilms die Form des Drehbuchs. Das Drehbuch gewinnt seine Form und auch seine spezielle Formatierung aus der Art und Weise, wie im Spielfilm eine Geschichte erzählt wird. (Auf die Formatierung sowie andere medienspezifische Elemente des Drehbuchs wird im Kapitel VI. *Medienspezifität* eingegangen.)

Das bedeutet aber auch, dass das Drehbuch nicht die ideale Form ist, wie dieser spezielle Inhalt präsentiert wird. Die beste Form wird anschließend der Spielfilm sein. Doch braucht es zuerst das Drehbuch, da es eine kostengünstigere Art ist, den Inhalt zu präsentieren.

Das Drehbuch verweist durch seine Textform, durch seine Bezeichnung *Drehbuch* darauf, dass bei der Lektüre immer dazu gedacht werden muss, dass der Inhalt später in eine andere Form übertragen wird. Das bedeutet aber nicht, dass das Drehbuch in sich immer unfertig ist. Ein fertiges Drehbuch ist ein vollendetes Kunstwerk. Es erfüllt seine Aufgabe, seine

Funktion, wenn seine Essenz im besten Fall so gestaltet ist, dass sie in einen Spielfilm transformierbar ist.

Der große Unterschied zwischen Roman und Drehbuch besteht darin, dass der Autor / die Autorin eines Romans, die übertragbare Essenz beim Verfassen des Romans nicht mitbedenken muss. Für den Autor / die Autorin eines Drehbuchs ist das kenntlich machen der übertragbaren Essenz der Grund, das Drehbuch überhaupt zu verfassen.

IV. Autorschaft

„[A]daptations raise questions about the nature of authorship“ (Leitch 2012: 115) Ein Spielfilm kann je nach Betrachtungsweise unterschiedlich viele Autoren/Autorinnen haben: einen Autor / eine Autorin (Regisseur Regisseurin des Spielfilms), drei Autoren / Autorinnen (Roman, Drehbuch, Spielfilm) oder eine Vielzahl an Autoren/Autorinnen, nämlich das gesamte Filmteam.

Der Autor / die Autorin des Drehbuchs und der/die des Spielfilms haben aber bei einer Literaturverfilmung nicht nur die Autorschaft, sondern auch die Übersetzertätigkeit inne. Da beim Drehbuch, das auf einem Roman basiert, und beim Spielfilm die Aufgaben des Autors / der Autorin fließend verbunden sind mit dem Übersetzungsprozess, wird in dieser Arbeit die Rolle der Autorschaft besonders berücksichtigt.

Wie schon weiter oben beschrieben, weist die Übersetzung durch ihre Differenz zum Original auf den Übersetzungsvorgang hin. Dieser Verweis verdeutlicht, dass die vorliegende Übersetzung eines Textes eine von vielen möglichen Übersetzungen ist, in diesem Zusammenhang also eine Interpretation des Ursprungstextes darstellt. (vgl.: Venuti 2012: 92) Hiermit verweist die Übersetzung auf die interpretierende Instanz, den Übersetzer / die Übersetzerin, die eine Auslegung des Prätextes vorgenommen hat. „[T]he trope of adaptation as a ‚reading‘ of the source novel – a reading that is inevitably partial, personal, and conjectural – suggests that just as any text can generate an infinity of readings, so any novel can generate any number of adaptations.“ (Stam 2012: 80) [Hervorhebung im Originalzitat] Stam verweist hier auf die persönliche Lesart, die einer Adaptation zu Grunde liegt, wodurch sie nur eine Variante ist, die eben zufällig verfilmt wurde. Dies ist auch der Grund, warum manche Romane bereits mehrfach verfilmt wurden, wie beispielsweise Gustave Flauberts *Madame Bovary*. Offenbar haben immer wieder andere Drehbuchautoren/Drehbuchautorinnen und Regisseure/Regisseurinnen eine für sie neue Art gefunden, den Ausgangsstoff zu transformieren.¹

Der Verweis auf das Individuum, das dem Stoff seine Lesart einschreibt, macht es nötig, sich mit dem Begriff der *Autorschaft* auseinanderzusetzen.

Jakob Lothe definiert den Autor / die Autorin als den Verfasser / die Verfasserin eines Textes. (vgl.: Lothe 2002: 17) Auch das *Metzler Lexikon Literatur* setzt den Autor / die Autorin mit

¹ Auf der *Internet Movie Data Base (imdb)* sind sieben Fernsehfilme und -serien sowie sechs Kinospielefilme unter dem Titel *Madame Bovary* gelistet. Diese Liste beinhaltet nicht jene Adaptationen, die auf dem Roman basieren, aber einen anderen Titel haben. Die Liste bietet außerdem keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. (http://www.imdb.com/find?q=madame+bovary&s=tt&ref_=fn_al_tt_mr)

dem Urheber / der Urheberin gleich und beruft sich auf die vier Verfassertypen von Bonaventura, nach denen der Autor / die Autorin der Verfasser / die Verfasserin eines Textes ist, „der hauptsächlich aus Eigenem bestehe und Fremdes nur zur Bestätigung hinzu[fügt]“. (Metzler Lexikon Literatur 2007: 61)

Daraus ergibt sich, dass Text und Autor/Autorin in einer Beziehung stehen. Seit dem frühen 18. Jahrhundert hat sich das Konzept der korrelierenden Größen von Kunst und Persönlichkeit anhand des Geniegedankens entwickelt. „The notion persists that a work of art is the product of one man working alone to carve a personal vision out of the marble of his sensibility.“ (Corliss 1981: 141) Ein Text oder ein Kunstwerk ist, da es Ausdruck des kreativen Schaffensprozesses einer Person ist, auch Ausdruck der Persönlichkeit und der subjektiven Anschauung seines Schöpfers / seiner Schöpferin und hätte in dieser Form von niemand anderem kreiert werden können. Autorschaft ist der Beleg für Individualität. (vgl.: Abrams 1981: 19)

Der Name eines Autors / einer Autorin auf einem Text kann als Hilfe zur Einordnung des Textes verwendet werden. „A name also establishes different forms of relationships among texts.“ (Foucault 1981: 284) Wie schon in Bezug auf Paratexte erläutert, schwingen Erwartungshaltungen und Vorwissen bei der Lektüre eines Textes mit, wenn der Name des Autors / der Autorin bekannt ist.

Abrams zählt drei Varianten der Beziehung zwischen Autor/Autorin und Text auf, die allerdings die unterschiedlichen außenstehenden Betrachtungsweisen widerspiegeln: „One looks to an author for the explanation of his work; another reads the author out of his work; and a third reads a work in order to find its author in it.“ (Abrams 1981: 19) Bei diesen drei Beziehungsvarianten von Autorschaft und Werk geht es um die Bedeutung der Beziehung für die Interpretation des Textes. Abrams erläutert die dritte Form im Detail, da es sich hierbei seiner Meinung nach, um den Versuch handelt „aesthetic qualities as a projection of personal qualities“ (Ebenda) zu interpretieren. Die Persönlichkeit des Autors / der Autorin steht in direkter Korrelation mit den ästhetischen Eigenschaften des produzierten Textes. Das bedeutet einerseits, dass nur jemand mit exakt dieser Persönlichkeit den vorliegenden Text produzieren konnte. Andersherum betrachtet, lässt sich die Persönlichkeit des Autors / der Autorin aus dem vorliegenden Text ablesen.

Die Autorschaft gibt einem Text Subjektivität in Form des Autors / der Autorin und so wiederum Autorität als individueller und genialer Ausdruck von Absichten. Wie Stephen Heath bemerkt, raubt die Autorschaft aber einem Text seine Allgemeingültigkeit, seine Autorität. „[T]he validity of science, in fact, is that it is assumed as being without author“

(Heath 1981: 215) Wissenschaft soll nicht Ausdruck persönlicher Interpretation sein, Wissenschaft soll objektiv ein allgemein gültiges Weltbild präsentieren, weshalb die Autorschaft sich in wissenschaftlichen Arbeiten zurücknehmen soll. Wie Roland Barthes schreibt, rückt die Autorschaft einen Text in einen limitierenden Kontext, und dies sollte gerade bei wissenschaftlichen Arbeiten nicht der Fall sein: „To give a text an Author [sic!] is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing.“ (Barthes 1981: 212) Autorschaft und Text sind nicht zu trennen, der Autor / die Autorin gibt dem Text seine finale Bedeutung.

Der soeben zitierte Satz von Barthes stammt aus seinem Essay *The Death of the Author*, in dem Barthes schreibt, dass die Betrachtung des Autors / der Autorin als Genie insofern nichtig ist, da kein Text ein neuer Text ist. Barthes bezeichnet den Text als „multidimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture.“ (Ebenda: 211)

Ähnlich dem Verständnis der Intertextualität, dass jeder Text ein Intertext ist, da er alle ihm vorhergegangenen Texte in sich absorbiert, meint Barthes, dass ein Text nur ein Geflecht aus Referenzen ist. [T]he writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original.“ (Ebenda) Kein Text kann ein Original sein, da er immer eine Fortführung eines Prätextes ist. Oder aber alles, was keine Kopie ist, erhält den Status eines Originals.

Foucault bezeichnet den Autor / die Autorin als Funktion, er/sie ist nicht mehr eine erzeugende Quelle, sondern „a term in the process of reading and spectating, a space where discourses intersect“ (Stam 2000: 124-125). Der Autor / die Autorin als Raum, in dem Texte sich treffen und miteinander in Verbindung treten können. Der Autor / die Autorin als Servicefunktion.

Die Rolle des Autors / der Autorin sollte laut Barthes deswegen von dem Skriptor übernommen werden. Der Begriff kommt aus der mittelalterlichen Tradition der Skriptorien, sogenannten Schreibstuben, in denen unter Arbeitsteilung bereits bestehende Texte in Buchform abgeschrieben wurden. Der Skriptor, oder Schreiber, wie er auch genannt wird, unterscheidet sich insofern vom Autor / der Autorin, als dass er nicht Urheber des von ihm verschriftlichten Textes ist, er schreibt den Text lediglich ab. (vgl.: Metzler Lexikon Literatur 2007: 61, 689, 713) Der Rolle des Skriptors haftet nicht der Ausdruck der Individualität an, seine Texte erhalten ihre ästhetische Form nicht durch seine persönliche Handschrift. Der Skriptor arrangiert und kombiniert ohne persönliches Interesse die schon vorhandenen Texte. Barthes benutzt den Begriff, um zu verdeutlichen, dass kein Autor / keine Autorin mehr Urheber/Urheberin sein kann, da alles nur eine Rekombination ist.

An die Stelle des Autors / der Autorin tritt der Leser / die Leserin, der/die nun dafür zuständig ist, den Text für sich selbst zu interpretieren, seine Bedeutung zu konstruieren. Der Text ist diskursiv, er ist nicht fertig und muss vom Leser / von der Leserin nur noch entziffert werden, sondern der Text bietet dem Leser / der Leserin eine individuelle Plattform ohne vorgefertigte Intentionen. (vgl.: Mecke 1997: 365)

Jakob Lothe nimmt eine gemäßigte Position in Bezug auf den Einfluss des Autors / der Autorin ein, wenn er schreibt, dass es eine kreative Verbindung zwischen Autor/Autorin und Text geben muss, da der Text nicht aus dem Nichts heraus beginnt zu existieren. Der Autor / die Autorin gibt dem Text seine Existenz, zumindest in seiner Form: „[T]his relationship is *indirect* and influenced by the sort of language and literary techniques the author uses.“ (Lothe 2002: 18) [Hervorhebung im Originalzitat] Lothe bringt also die Einheit von Inhalt und Form ins Spiel indem er sagt, dass der Autor / die Autorin die Form des Textes bestimmt und so seinen/ihren individuellen Stempel hinterlässt.

Wie im Kapitel über Kreativität und Originalität bereits erläutert, ist jeder kreative Akt das Resultat der genauen Kenntnis des Problembereichs und der daraus folgenden Rekombination als innovative Lösung. Ausgehend von dieser Definition von Kreativität ist jeder Text, der Prätexte auf eine neue Art kombiniert und dadurch etwas Präzedenzloses schafft, ein Kunstwerk, das auf den kreativen Akt seines Autors / seiner Autorin verweist.

Jochen Mecke weist in seinem Artikel *Death and rebirth of the author: On a specific case of an intermedial chiasmus between literature and film* darauf hin, dass der Autor / die Autorin mit dem Text eine sehr komplexe Beziehung hat. „As the author is not a simple element of the work, it is impossible to recognize, describe or analyze him as a pure aesthetic or semiotic phenomenon. He is neither a merely internal nor a merely external category of the work, but rather an ‚interface‘ between work and context establishing the relation between the two.“ (Mecke 1997: 264) [Hervorhebung im Originalzitat] Ein Text würde ohne Autor / Autorin nicht existieren. Andererseits wäre auch der Autor / die Autorin kein Autor / keine Autorin ohne einen Text. Dieses auf unterschiedliche Arten und Weisen voneinander abhängige Verhältnis, ist für den Adaptationsprozess insofern von Bedeutung, als jeder Autor / jede Autorin, der / die in diesem Fall auch die Position des Übersetzers / der Übersetzerin inne hat, die jeweils nächste Stufe der Adaptation beeinflusst. Die Autoren/Autorinnen des Drehbuchs und des Spielfilms bauen auf der Arbeit von jemand anderem auf. Das bedeutet, dass es für die Adaptation wichtig ist, nicht nur den Autor / die Autorin des Spielfilms in die Betrachtung des Films miteinfließen zu lassen, sondern auch den Autor / die Autorin des Drehbuchs und des Romans. Doch auch bei Spielfilmen, die keine Literaturverfilmungen sind und ein

Drehbuch besitzen, muss mitbedacht werden, dass es zwei Schnittstellen, zwei Interfaces für die Vermittlung des Inhalts gibt.

IV.1 Autorschaft und Drehbuch

Im Folgenden wird näher auf die Beziehung zwischen Drehbuch und Autor/Autorin eingegangen. „Screenplays can take shape from very personal experiences and can be written with a very unique writer’s voice and style.“ (Batty/Waldeback 2008: 1) Selbst wenn die Aufgabe des Autors / der Autorin die Translation, also die Übersetzung des Romans ist, fließen die persönlichen Ansichten und Erfahrungen des Drehbuchautors / der Drehbuchautorin in die Gestaltung der Szenen und der Charaktere ein. Batty und Waldeback nennen das „writing with a voice“ (Ebenda: 72) und sehen diese Art der Autorschaft beim Drehbuch als eine Kombination aus gutem Handwerk – dem Tonfall, dem Rhythmus, der Dramaturgie – und aus einer Vielzahl an persönlichen Ideen. (vgl.: Ebenda). Batty und Waldeback nennen diese zwei Eckpunkte der kreativen Arbeit von Drehbuchautoren/Drehbuchautorinnen, die auch als Wiedererkennungsmerkmale innerhalb ihres Gesamtwerks gesehen werden können: „style of writing (voice)“ (Ebenda: 162) und „profile of writing (ideas)“. (Ebenda)

Doch das Drehbuchschreiben wird oft nur aus der handwerklichen Perspektive betrachtet, was laut Batty und Waldeback daran liegen kann, dass oft mehrere Autoren/Autorinnen an einem Drehbuch arbeiten, meist unterstützt durch Dramaturgen/Dramaturginnen. Deshalb wird es schwer, den einen Autor / die eine Autorin durch persönlichen Stil, Erzählweise oder Ideen herauszufiltern. Das oftmalige kollektive Arbeiten, vor allem im Entwicklungsprozess eines Drehbuchs, führt dazu, Drehbuchautoren/-autorinnen nicht als Künstler/Künstlerinnen anzusehen. Jack Boozer schreibt, dass, selbst wenn der Regisseur / die Regisseurin auf den Roman zurückgreifen kann, die Qualität des Films immer von der Qualität des Drehbuchs abhängt. (vgl.: Boozer 2012: 201) Trotzdem erinnert Boozer an die oftmalige Dienstleistungsfunktion des Drehbuchautors / der Drehbuchautorin vor allem im Verhältnis zu Regie und Produktion. (vgl.: Ebenda: 202)

IV.2 Auteur-Theorie

Alexandre Astruc schlägt in seinem 1948 publizierten Essay *The birth of a new Avant-Garde: La caméra-stylo* vor, Drehbuchautoren/Drehbuchautorinnen sollten ihre Drehbücher selber

inszenieren, um individuellere Filme produzieren zu können. Die Funktionen von Regie und Drehbuchautor/Drehbuchautorin sollten in einer Person zusammenfallen „or rather the scriptwriter ceases to exist“. (Astruc 2012: 182) Astruc möchte den Regisseur / die Regisseurin befreien, ihm/ihr mehr kreative Freiheit geben. „Direction is no longer a means of illustrating or presenting a scene, but a true act of writing. The film-maker/author writes with his camera as a writer writes with his pen.“ (Ebenda) Hier wird die Autorschaft in ihrer Bedeutung als kreative Urheberschaft verwendet und als Status dem Drehbuchautor / der Drehbuchautorin weggenommen und der Regie übertragen.

Astrucs Essay wird meist als Grundstein für die Auteur-Theorie gesehen, die von den Kritikern der *Cahiers du Cinéma* entwickelt wurde. „The *auteur* theory does not limit itself to acclaiming the director as the main author of a film. It implies an operation of decipherment; it reveals authors where none had been seen before.“ (Wollen 2012:186) Die Auteur-Theorie wird als Instrument gesehen, Auteur-Regisseure/-Regisseurinnen von denjenigen zu unterscheiden, die ihre Persönlichkeit nicht durch einen individuellen Ausdruck im Film hinterlassen.

Zwei Arten von Regisseuren werden definiert: der *Auteur* und der *Metteur en scène*. Der *Auteur* ist ein Künstler, „constantly expressing his own unique obsessions“ (Abrams 1981: 9), der *metteur en scène* hingegen ein Handwerker, „a competent, even highly competent, film-maker but lacking the consistency which betrayed the profound involvement of a personality.“ (Ebenda: 9-10) Peter Wollen ergänzt die Definition des *metteur en scène* noch mit den Worten „the work of the *metteur en scène*, on the other hand, does not go beyond the realm of performance, of transposing into a special complex of cinematic codes and channels a pre-existing text: a scenario, a book or a play.“ (Wollen 2012: 186) [Hervorhebung im Originalzitat] Der *metteur en scène* hat in diesem Sinn eine Übersetzerfunktion inne, der *metteur en scène* vertraut auf den bereits existenten Text und transformiert das ihm gegebene Material. (vgl.: Abrams 1981: 12-13) Aufgrund dieser Unterstreichung der Transformationsleistung, meint Wollen, existiert die Bedeutung des Films eines *metteur en scène* „*a priori*“ (Ebenda) [Hervorhebung im Originalzitat], während der Sinngehalt bei einem *Auteur*-Film erst „*a posteriori*“ (Ebenda) [Hervorhebung im Originalzitat], festgelegt werden kann.

Andrew Sarris führte die Auteur-Theorie in den USA fort. Sarris nennt drei Kriterien, an Hand derer ein *Auteur* bestimmt werden kann: „(1) technical competence; (2) distinguishable personality; and (3) interior meaning arising from tension between personality and material.“ (Stam 2000: 89) Wie bei der Kreativität, muss der Künstler / die Künstlerin – der *Auteur* –

sein/ihr Handwerk beherrschen, um innovativ handeln zu können, gleichzeitig muss aber der individuelle Zugang zum Thema, zur Geschichte vorhanden sein. Doch wie lassen sich Sarris' Kriterien messen? Die technische Inkompetenz des Regisseurs / der Regisseurin könnte durch die Arbeit anderer Teammitglieder kompensiert worden sein. Das Beurteilungskriterium des klar erkennbaren Charakters lässt sich andererseits nur durch den Vergleich mit anderen Filmen, anderen Regisseuren/Regisseurinnen herausarbeiten, doch ist es unmöglich, einen Film mit allen bereits existenten Filmen zu vergleichen.

Wie Wollen schreibt, analysiert die Auteur-Theorie anhand des Gesamtwerks eines Auteur-Regisseurs / einer Auteur-Regisseurin die Struktur seiner/ihrer Filme. Die Bedeutungsebene eines Auteur-Films kann also erst durch den Vergleich mit anderen Filmen aus seinem/ihrer Schaffenswerk festgelegt werden. Besonderes Augenmerk wird bei der Analyse auf wiederkehrende Themen, Motive und Ereignisse, gleichbleibende Gestaltungsmittel sowie Rhythmus und Tempo des Films gelegt. (vgl.: Wollen 2012: 187) Trotzdem ist es wichtig, dass der Auteur-Regisseur / die Auteur-Regisseurin sich nicht an bereits etablierte Regeln und Konventionen hält, sondern einen eigenen Stil findet, dann aber diesem treu bleibt.

Ein Auteur definiert sich also nicht durch einen immer neuen, innovativen Zugang, sondern dadurch, dass er an Komponenten der Gestaltung festhält. Die Analyse der Auteur-Theorie „consists of tracing a structure (not a message) within the work, which can then *post factum* be assigned to an individual, the director, on empirical grounds.“ (Ebenda: 1995) [Hervorhebung im Originalzitat] Es geht um Struktur und Stil, wiederkehrende Charaktere oder Figurenkonstellationen, visuell vergleichbare Szenarien. Betrachtet man diesen Ansatz kritisch, darf sich ein Auteur-Regisseur / eine Auteur-Regisseurin in seinem/ihrer (Lebens-) Werk nicht oder zumindest nur innerhalb der bereits etablierten Struktur weiterentwickeln.

Wollen kritisiert, dass die Auteur-Analyse nicht wie es bei einem objektiven Messinstrument möglich sein sollte, beliebig angewandt werden kann, da bereits vor Anwendung der Analyse-Instrumente gewisse Voraussetzungen erfüllt sein müssen. Deshalb kann es laut Wollen passieren, dass eine Auteur-Analyse keine Aussage über einen Film machen kann. Außerdem dürfen die Beurteilungskriterien willkürlich verändert werden, so können Elemente, die in einem Film vorkommen und in einem anderen nicht, ohne Bedenken außer Acht gelassen werden. (vgl.: Ebenda: 193, 196)

Vergleicht man die Auteur-Theorie mit den oben beschriebenen Einflüssen der Literaturwissenschaft bezüglich des Todes des Autors / der Autorin, scheint es, laut Jochen Mecke, dass eben jener bedeutende Stellenwert der Autorschaft, die in der Literaturwissenschaft dem Autor / der Autorin aberkannt wurden, in der Filmwissenschaft der

1950er Jahre in Form der Auteur-Theorie erneuert wurden. (vgl.: Mecke 1997: 367) In der Literaturwissenschaft soll der Autor / die Autorin zurücktreten, um der reinen Produktivität der Sprache, des Textes Raum zu geben. Gleichzeitig sollen die Persönlichkeit und die Subjektivität der Autorschaft im Film forciert und anerkannt werden.

Mecke sieht die Anwendung der literarischen Autorschaft auf den Film insofern als problematisch an, als dass Film eine kollaborative Kunst ist, deren aufwendiger Arbeitsprozess in eine Vielzahl an verschiedenen Arbeitsschritten und somit auf unterschiedliche Teammitglieder aufgeteilt wird. „However, if one transposes the concept of the literary author without any modification to the domain of cinematographic production, it must necessarily take the form of an oxymoron disguised as an aesthetic program.“ (Ebenda: 368) Mecke nennt die Auteur-Theorie ein ästhetisches Programm, um zu verdeutlichen, dass es den Kritikern / den Kritikerinnen der *Cahiers de cinéma* darum ging, den Film an sich und mit ihm die Position der Regie aufzuwerten, indem das Prestige der Literatur und seines Vokabulars genutzt wurde. (vgl.: Ebenda: 371)

IV.3 Auteur-Theorie und Adaptation

In Bezug auf die Literaturverfilmung hat die Auteur-Theorie eine Änderung in den verwendeten Stoffen beziehungsweise Romanen herbeigeführt. Während die klassische Adaptation bekannte literarische Stoffe verfilmte, um das Ansehen und den Marktwert des adaptierten Werks zu nutzen, forderten die Kritiker/Kritikerinnen der *Cahiers du cinéma* und die Regisseure/Regisseurinnen der *Nouvelle Vague* hingegen die Adaptation von unbekannten Romanen oder Kurzgeschichten. Der Roman sollte nur als Ausgangspunkt oder Prätext genutzt werden, um dann dem Auteur-Regisseur/der Auteur-Regisseurin die Freiheit zu geben, sich mit seinen/ihren eigenen filmischen Mitteln kreativ und individuell auszudrücken. Umso weniger detailliert der Ausgangsstoff ist, desto größer ist die mögliche Freiheit der Inszenierung und Umsetzung, laut Auteur-Theorie. (vgl.: Ebenda: 374) „The director does not subordinate himself to another author; his source is only a pretext, which provides catalysts, scenes which fuse with his own preoccupations to produce a radically new work.“ (Wollen 2012: 194) Hier geht es um eine hierarchische Befreiung des Regisseurs / der Regisseurin aus der Fremdbestimmung eines vorhergehenden Textes. Obwohl sich der Auteur-Regisseur / die Auteur-Regisseurin fremdes Material aneignet, um es umzuformen, zu transferieren, es also zu übersetzen, verweigert die Auteur-Theorie dem Original seinen Status und erhebt sich anhand der Figur des Auteur selbst zum Original.

Doch laut Jochen Mecke verliert der Auteur-Regisseur / die Auteur-Regisseurin gerade durch die Verwendung literarischer Vorlagen seinen/ihren Status als schöpferisches Individuum. „Im Rahmen der intermedialen Übertragung von der Literatur zum Film verliert der Autor seine traditionelle Stellung als allmächtiges Genie, das über sein Produkt frei verfügen kann.“ (Mecke 2012: 155) Mecke schreibt, dass der Autor / die Autorin bei Verwendung einer Vorlage nicht mehr über Figuren und Handlung frei entscheiden kann, doch die Ausdrucksmittel des Films – Bild und Ton – stehen ihm/ihr zur freien Verfügung. Mecke meint also, dass die Verwendung einer Vorlage die Kreativität einschränkt, der Autor / die Autorin kann sich nur mit Hilfe von anderen Mitteln kreativ ausdrücken, gewisse Bereiche bleiben ihm/ihr verwehrt.

Dies widerspricht allerdings der weiter oben erläuterten Theorie über Kreativität, die davon ausgeht, dass kreatives Schaffen nur auf Basis von Ausgangsmaterial entstehen kann. Doch Meckes Ansatz erklärt, warum in der Auteur-Theorie die Forderungen nach dem Verschwinden des Drehbuchs und nach der Verwendung von Literatur als bloße Inspiration, laut wurde: Oberflächlich betrachtet scheint es, als könnte sich so der Auteur-Regisseur / die Auteur-Regisseurin die Ausdrucksmittel der Figuren und der Geschichte wieder zurückerobern.

IV.4 Die Auteur-Theorie und das Drehbuch

Wie Richard Corliss schreibt, ist Auteur-Kritik „essentially theme criticism; and themes – as expressed through plot, characterization, and dialogue – belong primarily to the writer.“ (Corliss 2008: 143) Die wiedererkennbaren Merkmale, mit denen Auteur-Regisseure/-Regisseurinnen als solche definiert wurden, stammen zumeist nicht aus ihrem kreativen Schaffen, sondern aus dem kreativen Schaffen ihrer Drehbuchautoren/-autorinnen. Obwohl Astruc das Verschwinden des Drehbuchautors / der Drehbuchautorin wollte, haben viele der Auteur-Regisseure/-Regisseurinnen, die von den *Cahiers du cinéma* als solche definiert wurden, wie beispielsweise Hitchcock oder John Ford, Drehbücher verwendet, die sie nicht selbst geschrieben haben. Wiederkehrende Themen können also auch auf die kontinuierliche Zusammenarbeit von Regie und Drehbuchautor/-autorin hinweisen. „But the size of a screenwriter’s contribution to any given film is often more difficult to ascertain.“ (Ebenda: 145) Dies ist auf die bereits erwähnten Mehrfachautorschaften oder den schwer zu bestimmenden Einfluss von dramaturgischen Beratern/Beraterinnen zurückzuführen.

Doch auch der Beitrag des Regisseurs / der Regisseurin ist nicht immer so deutlich zu bestimmen. Wie viel Einfluss hat beispielsweise der Kameramann / die Kamerafrau auf den visuellen Stil eines Films? Wie viel Einfluss auf den Rhythmus hat der Cutter / die Cutterin? Wie bereits oben erwähnt, ist Film ein kollaboratives Kunstwerk. Trotz der hierarchischen Struktur bei der Produktion eines Films beraten und beeinflussen die Mitarbeiter/Mitarbeiterinnen der unterschiedlichen Departments bei den Regieentscheidungen. Um den Einfluss des Drehbuchautors / der Drehbuchautorin auf einen einzelnen Film ermessen zu können, empfiehlt Corliss – wie beim Regisseur / der Regisseurin –, sich das Gesamtwerk anzuschauen.

Die Auteur-Theorie hat es – allen Unstimmigkeiten in der Analysemethode zum Trotz – geschafft, dem Regisseur / der Regisseurin einen höheren Status zu geben, seine/ihre kreative Arbeit in den Vordergrund zu rücken. Der Drehbuchautor / die Drehbuchautorin ist dadurch „entirely in the shadow of the director, just as the director was once in the shadow of the producer and the star.“ (Vidal 2008: 150)

V. Literatur und Drehbuch

Da sich diese Arbeit mit der Adaptation von Literatur beschäftigt, drängt sich die Frage auf, wie Literatur definiert wird und ob das Drehbuch auch Literatur ist oder nicht. Gerade in seiner Funktion zwischen dem Roman und dem Spielfilm scheint es wichtig zu untersuchen, was es – abgesehen von seiner Medienspezifität, die in einem später Kapitel behandelt wird – vom Roman unterscheidet.

Der Begriff *Literatur* wird auf die unterschiedlichsten Arten verwendet, als Gegenstand der Literaturwissenschaft bezieht er sich auf Primärtexte, allerdings welche Texte der Literatur zugeordnet werden, „ist perspektiven- bzw. theorieabhängig. Essentialistische Konzepte von L. suchen den Begriff durch Merkmalsanalysen zu bestimmen.“ (Metzler Lexikon Literatur 2007: 445) Merkmale können die Fiktionalität oder die Poetizität, oft auch als Literarizität bezeichnet, sein. Unter Fiktionalität versteht man die Verwendung einer bestimmten Sprache, „die durch einen scheinbar paradoxen Wahrheitsanspruch gekennzeichnet ist: Fiktionale Rede behauptet, dass etwas der Fall ist – allerdings nicht in Hinblick auf unsere Wirklichkeit, sondern mit Bezug auf die imaginäre Objektivität einer erzählten Welt.“ (Ebenda: 240) Fiktionalität bedeutet also, dass etwas so erzählt wird, dass es wahr sein könnte, allerdings nur im Kontext der hypothetischen Realität der Narration.

Unter Poetizität versteht man „im weiteren Sinne die ästhetische Qualität eines Textes“. (Ebenda: 595) Radegundis Stolze schreibt, dass sich literarische Texte durch ihre spezielle und auffallende Sprachgestaltung auszeichnen, „die vom Gewöhnlichen der gebrauchssprachlichen oder fachsprachlichen Kommunikation abweicht. In der Textlinguistik werden solche Texte als ‚formbetont‘ bezeichnet.“ (Stolze 1997: 160) [Hervorhebung im Originalzitat] Die Ästhetik eines Textes zeigt sich also in der bewussten Verwendung der Sprache. Dies widerspricht nicht der im Kapitel *III.8 Die Verbindung von Form und Inhalt* getroffenen Aussage, dass die Form den Inhalt repräsentiert oder sogar durch ihn bestimmt wird. Selbst wenn die Sprache einen ästhetischen Wert für sich hat, wird sie nur durch Inhalt hervorgebracht. Sprache besteht aus Zeichen, und nur durch die Bezeichnung von Dingen entsteht ein Text, entsteht Sprache. Es muss also immer einen Inhalt geben, selbst wenn er abstrakt ist, da Sprache nur existiert, wenn etwas gesagt oder geschrieben wird.

Literarische Texte werden unterschiedlichen Gattungen durch Konventionen und standardisierte Formen ihrer ästhetische Gestaltungskriterien zugeordnet. Birgit Schmid verweist darauf, dass, je nach Wissenschaft, die Sprache der Literatur anders definiert wird. „Die Sprachwissenschaft bestimmt literarische Sprache als stilisierte Sprache, die sich von der Alltags- und Gebrauchssprache abgrenzt.“ (Schmid 2004: 14) Laut Literaturwissenschaft

wiederum ist die poetische Sprache eine selbst-referentielle Sprache, deren Wert sie aus ihrer eigenen Ästhetik schöpft. Um es anders auszudrücken: L'art pour l'art. Hier geht es also nicht um die Einheit von Inhalt und Form, hier geht es nicht um die Aussage, hier geht es um die Selbstdarstellung der Form. Die Form hat immer noch einen Inhalt, doch dieser ist zweitrangig.

Tilman Köppe und Jörn Gottschalk beschäftigen sich in der Einleitung zu dem von ihnen herausgegebenen Sammelband *Was ist Literatur?* ganz allgemein mit der Problematik der Definition von Literatur. Die historische Dimension muss in die Begriffsbestimmung von Literatur miteinbezogen werden, da der Literaturbegriff stets Änderungen unterworfen war und ist, weshalb es historisch betrachtet mehrere parallel existente Literaturbegriffe gibt. (vgl.: Köppe, Gottschalk 2006: 18)

Köppe und Gottschalk fassen die große Anzahl an Aspekten, mit denen literarische Werke als solche bestimmt werden, in drei sehr breiten Kategorien zusammen: Sie nennen „*genetische, strukturelle und funktionale* Merkmalstypen“ (Ebenda: 17) [Hervorhebungen im Originalzitat] Bei genetischen Merkmalstypen geht es um die Verbindung mit dem Autor / der Autorin und um den kreativen Schaffensakt. Bei strukturellen Eigenschaften geht es um die Eigenheit der verwendeten literarischen Sprache. Die Betrachtung der funktionalen Aspekte eines literarischen Textes legt ihren Fokus auf den Zweck und den Gebrauch des Textes. (vgl.: Ebenda: 17-18) Allein diese drei übergeordneten Merkmalstypen zeigen, welche Bandbreite an Aspekten möglich ist, um ein literarisches Werk als solches zu definieren. Dadurch entsteht eine unüberschaubare Vielzahl an Definitionen, wodurch ein Text je nach Intention der definierenden Instanz als Literatur oder als Nicht-Literatur gewertet werden kann. Soll ein Text Literatur sein, finden sich in der Menge der Aspekte mit Sicherheit auch diejenigen, die dem Text den Status des literarischen Werkes geben. Das Prinzip funktioniert auch umgekehrt: Soll ein Text als Nicht-Literatur beurteilt werden, lassen sich genügend Gründe finden.

Dies zeigt, dass der wertende Charakter des Literaturbegriffs eine reine ideologische Funktion hat, wie Birgit Schmid schreibt. „[E]ine normative Wertung zum Beispiel, die ihren Ursprung im 18. Jahrhundert hat, als das Begriffspaar literarisch-nicht literarisch zur Leitdifferenz in Literatur- und Kunstsystem wurde, verkennt den literarischen Status des Drehbuchs schnell einmal.“ (Schmid 2004: 13) Schmid beschäftigt sich in ihrem Buch *Die literarische Identität des Drehbuchs* mit der Frage, ob das Drehbuch Literatur ist. Obwohl das Drehbuch ein in sprachlichen Zeichen verfasster Text ist, kann es auf Grund seiner teleologischen Funktion nicht nur aus der rein literaturwissenschaftlichen Perspektive untersucht werden; auch

filmwissenschaftliche Aspekte werden in Schmidts Fragestellung miteingebunden. „Dem Drehbuch fehlt zur Einschätzung als eigenständiger Gattung die formale Eindeutigkeit: Sein literarischer Stellenwert ist umstritten wegen der heterogenen Form. Es hat nur beschränkt narrative Anteile, hat andererseits durch die dialogischen Strukturen Nähe zur Gattung Drama.“ (Ebenda: 23)

Wie weiter oben beschrieben, macht die Literaturwissenschaft die literarische Sprache an ihrer Ästhetik fest: Sie besteht nicht aus Alltagssprache. Der Dialog eines Drehbuchs muss aber in Alltagssprache geschrieben werden. Selbst wenn es sich um einen historischen Stoff handelt, muss in der Alltagssprache der jeweiligen Epoche gesprochen werden. Trotz beziehungsweise gerade auf Grund der realen Sprache ist der Dialog aber ein Kennzeichen der Fiktionalität des Drehbuchs. Die Glaubwürdigkeit der verwendeten, realistischen Alltagssprache verstärkt die Fiktionalität, da hierdurch die gezeigte Welt der Narration in sich stimmig ist. Fiktionalität kann, wie oben besprochen, ein Merkmal für einen literarischen Text sein.

Das Drehbuch ist ein zielgerichteter Text, der sich in dem fertigen Film auflösen soll. Dieser Gebrauchskontext, diese Funktionalität ist es, die Anlass dazu gibt, das Drehbuch nicht als Literatur zu betrachten. In der Musikwissenschaft gibt es den Begriff der *funktionalen Musik*. Funktionale Musik ist Musik, die gezielt für einen Zweck komponiert wurde, wie etwa Tanzmusik, Marschmusik, aber auch Filmmusik. (vgl.: Brockhaus 2006, Bd. 10: 88) Überträgt man diesen Begriff auf die Literatur, kann man das Drehbuch als *funktionale Literatur* bezeichnen. Doch im Unterschied zur funktionalen Musik kann das Drehbuch, wenn es aus dem Kontext, für den es konzipiert wurde, gelöst wird, keine andere Funktionen einnehmen. Es kann nur Grundlage für eine weitere Adaptation, wie etwa ein Theaterstück, sein.

V.1 Das Drehbuch als performativer Text

Auch das Drama wird in Hinblick darauf geschrieben, dass es inszeniert werden soll. Auch das Drama ist ein funktionaler, teleologischer Text, dessen Status als Literatur aber im Gegensatz zum Drehbuch unumstritten ist. Was unterscheidet aus der Perspektive der Literatur das Theaterstück vom Drehbuch?

Das Drama „wendet sich nicht primär an Leser oder Zuhörer, sondern an Zuschauer und verwirklicht sich daher in der Regel erst in der szenischen Aufführung“ (Metzler Lexikon Literatur 2007: 167) Auch das Drama ist intentional, ist ein Kunstwerk, das für eine andere

Kunstform, ein anderes Medium verfasst wurde. Es ist, laut Thomas Leitch, ein performativer Text.

Performanz ist ein Begriff, der in unterschiedlichsten Bereichen „für kulturelle Äußerungsformen, die auf Handlung zielen und erst in ihrem Vollzug ihren vollständigen Sinn erreichen“ steht. (Metzler Lexikon Literatur 2007: 577) In der Theaterwissenschaft wurde in den 1970er Jahren der Begriff der Performanz dazu benutzt, um bei der Untersuchung des Theaters den Fokus weg vom Text auf die Handlung zu verschieben. (vgl.: Ebenda)

Das Drehbuch und das Drama sind also performative Texte; Texte, die darauf aus sind, inszeniert, also in Handlungen übertragen zu werden. Jeder performative Text braucht laut Leitch zwei Interpretationen: Einerseits die Inszenierung durch die Schauspieler/Schauspielerinnen und andererseits die Interpretation der Zuschauer/Zuschauerinnen. Im Gegensatz zu einem literarischen Text, der nur eine Interpretation braucht: die des Lesers / der Leserin. (vgl.: Leitch 2012: 109) Leitch zählt das Drehbuch als performativen Text. Allerdings könnte man hier sagen, dass das Drehbuch eine dreifache Interpretation benötigt: die durch die Schauspieler/Schauspielerinnen – wobei Leitch beim Drama die Interpretationsleistung des Regisseurs / der Regisseurin außer Acht lässt, die ich hier unter dem Begriff *Inszenierung* gemeinsam mit der Leistung der Schauspieler/Schauspielerinnen zusammenfassen möchte –, durch den Prozess des Schnitts und durch die Zuschauer/Zuschauerinnen.

Drama und Drehbuch sind beide performative Texte, die sich erst durch mehrfache, ihnen nachfolgende Interpretationsprozesse verwirklichen. Was unterscheidet das Drehbuch aber vom Drama, und was macht das Drama zur Literatur?

Peter Lehman beschäftigt sich mit dem Drehbuch in Zusammenhang mit Performance-Theorie und vergleicht es nicht nur mit dem Drama, sondern auch mit den Noten einer musikalischen Komposition. Lehman nennt als Beispiel ein Konzert einer Symphonie von Beethoven, dirigiert von Bernstein. Wenn einem Zuhörer / einer Zuhörerin die Darbietung der Symphonie nicht gefällt, wird er/sie Bernstein dafür verantwortlich machen, aber niemals Beethoven. (vgl.: Lehman 2008: 158) Das Gleiche gilt für eine Inszenierung eines Shakespeare-Stücks: Gefällt die Inszenierung nicht, ist der Regisseur / die Regisseurin oder vielleicht noch die Schauspieler/Schauspielerinnen verantwortlich, aber niemals Shakespeare. Lehman behauptet, dass sowohl bei Kompositionen und ihren Aufführungen (Konzerten) als auch bei Dramen und ihren Inszenierungen „a clear notion exists of what constitutes the aesthetic text and what constitutes a performance of the text.“ (Ebenda) Bei einem Spielfilm

ist der ästhetische Text, das Drehbuch, im Bewusstsein der Zuschauer/Zuschauerinnen nicht deutlich abgrenzbar von seiner Performance, dem Spielfilm. Laut Birgit Schmid entsteht dieses Bewusstsein für den zugrunde liegenden ästhetischen Text beim Drehbuch nicht, auf Grund der „kurze[n] Wertzeit des Drehbuchs, die es aufgrund der einmaligen Inszenierung erhält; darin unterscheidet es sich vor allem von den dramatischen Texten Hörspiel oder Libretto und vor allem des (Literatur-)Theaters.“ (Schmid 2004: 24) Das Drehbuch wird nur ein einziges Mal inszeniert, selbst bei einem Remake eines Films gibt es ein neues Drehbuch. Hier kann man die weiter oben bestimmten Begriffe des *Originals* und der *Differenz* wieder aufgreifen. Zwar unterscheidet sich der Spielfilm von seinem Drehbuch und verleiht ihm so den Status eines Originals, wenn aber mehrere Inszenierungen desselben Originals existieren, die sich gezwungenermaßen voneinander unterscheiden, wird die Differenz für den Zuschauer / die Zuschauerin sichtbar. Es entsteht eine doppelte Differenz: Die Differenz zwischen Inszenierung und Original und die Differenz zwischen den unterschiedlichen Inszenierungen. Durch die Unterschiede zwischen den Inszenierungen wird dem Zuschauer / der Zuschauerin zwingend bewusst, dass ein gleichbleibender Text, also ein unveränderbares Original existiert. Aus der Differenz der Inszenierungen kommt auch ohne Kenntnis des Originals das Original zum Vorschein. Bei einem Drehbuch, das nur ein Mal inszeniert wird, fällt diese Vergleichsmöglichkeit aus. Das Drehbuch wird also nur dann zum Original, wenn ich mich mit dem Drehbuch beschäftige und in der Differenz zwischen Inszenierung (= Spielfilm) und Drehbuch, das Drehbuch entdecken kann.

Lehman führt den Unterschied zwischen Theaterstück, Komposition und Drehbuch auf einen anderen Faktor zurück und zwar auf das jedem Text zugrunde liegende Notationssystem. Eine Notation ist laut Lexikon *Brockhaus* allgemein ein „System von Zeichen“ (Brockhaus 2006, Bd. 20: 78). In der Musik bezeichnet die Notation die Notenschrift, in der Sprachwissenschaft ist es ein „für die Beschreibung von Sprache entwickeltes Zeichen- oder Symbolsystem“. (Ebenda)

Allgemein ist die Notation also eine Methode, um die Inhalte eines gewissen Fachbereichs zu bezeichnen. (vgl.: Lehman 2008: 159) Ein Notationssystem muss für den Bereich, für den es gilt, alles bezeichnen können, das in diesem Bereich existiert, das diesen Bereich ausmacht. Außerdem kann kein Zeichen interpretiert werden. Es hat nur eine einzige, ihm eingeschriebene, nicht veränderbare Bedeutung. „In an notational system nothing is a sample of more than one compliance class.“ (Ebenda: 160)

Die Notenschrift, also die musikalische Notation, ist das deutlichste Beispiel, da sie – anders als Sprache – für keinen anderen Bereich verwendet wird. Die Notenschrift ist der

einheitliche, kulturell vereinbarte Weg, Musik zu notieren, um sie reproduzierbar, wiederholbar zu machen. Musik und Notenschrift sind für denjenigen/diejenige, der/die Noten lesen kann, äquivalent.

„The only issue is compliance with the accurate score. The performers have to do exactly what is notated. The only problem arises concerning verbal language written in scores (e.g., allegro).“ (Ebenda) Das musikalische Notationssystem ist vergleichbar mit einer Anleitung, deren klares Zeichensystem keinen Raum zur individuellen Interpretation zulässt. Doch sobald Sprache hinzukommt, bleibt Platz für den Musiker / die Musikerin oder den Dirigenten / die Dirigentin, die Intention des Komponisten / der Komponistin auszulegen.

Dadurch, dass in der Sprache jedes Zeichen mehr als eine Bedeutung hat, kann Sprache nicht als Notationssystem fungieren. Lehman erklärt es anhand der Beschreibung eines Gemäldes: „Discursive language [...] cannot determine the constitutive properties of a painting. A description of a certain color of blue and how and where it is applied to the canvas cannot be uniquely determined – no matter how many qualifying terms we use.“ (Ebenda) Dasselbe gilt für das Schreiben eines Drehbuchs. Wenn der Drehbuchautor / die Drehbuchautorin die Szene im Kopf hat, bedient er/sie sich so vieler Wörter, wie er/sie für nötig empfindet, um die Szene jemand anderem – dem Leser / der Leserin des Drehbuchs – zu beschreiben. Trotzdem wird der Leser / die Leserin nie dieselbe Szene vor sich sehen wie der Drehbuchautor / die Drehbuchautorin, da Wörter stets mit eigenen Erfahrungen und Vorlieben gefüllt und interpretiert werden.

Lehman zitiert Nelson Goodman, der das Theaterstück als eine Mischung von Partitur, also Notationssystem, und Schrift sieht. Das Drama verbindet laut *Metzler Lexikon Literatur* „Figurenreden (*Haupttext*) mit *Nebentext*, der diese einrahmt und situiert (Sprecherbezeichnungen, Regieanweisungen, u.a.), wodurch es sich strukturell von Epik und Lyrik unterscheidet“. (Metzler Lexikon Literatur 2007: 167) [Hervorhebungen im Originalzitat] Laut Lehman bezeichnet Goodman den Dialog, den sogenannten Haupttext des Theaterstücks, als Notationssystem, das vom Schauspieler / der Schauspielerin exakt so wiedergegeben werden kann. „This is, of course, what enables us to read and aesthetically evaluate a Shakespeare play without seeing it performed. This is also what accounts for us being able to attribute creation of the aesthetic work to Shakespeare when we are watching a performance.“ (Lehman 2008: 161) Wie Lehman ausführt, ist der Dialog eines Theaterstücks „a totality unto itself, speaks of what is fundamentally at issue and creates the diegesis and decor.“ (Ebenda) Im Drama werden die gesamte Handlung, alle Konflikte und Themen über

den Dialog erzählt. Der Dialog konstituiert das Drama. Dadurch bestimmt Lehman das Theaterstück als ästhetischen Text.

Lehman führt aus, dass die Nebentexte im Drama nicht Teil des Notationssystems sind. „They are supplementary instructions and in no way constitute the work.“ (Ebenda) Laut dieser Definition sind die Regieanweisungen Nebensache, Beiwerk. Sie sind wie die Sprachanweisungen im Notensystem: zu offen für Interpretationen.

Überträgt man Lehmans These auf das Drehbuch, dann müsste dasselbe für das Drehbuch gelten: Der Dialog als Notationssystem, die Szenenbeschreibungen als ausmusterbare Ergänzung. Doch Lehman spricht dem Drehbuch den Status als ästhetischen Text ab, da für ihn der Dialog im Drehbuch nicht den gleichen Wert hat, wie der Dialog im Theaterstück. Den Dialog im Drehbuch sieht Lehman nicht als Haupttext. Im Drehbuch beziehungsweise im Spielfilm wird die Handlung nicht nur über den Dialog erzählt. Als Handwerksregel des Drehbuchschreibens gilt, dass alles, was mit Bildern gezeigt werden kann, in Bildern gezeigt werden soll. Dialog wird erst dann eingesetzt, wenn es nicht anders geht. Das bedeutet, dass der Dialog im Drehbuch nicht Haupttext ist. Doch damit bleibt offen, was der Haupttext des Drehbuchs ist.

Lehman vergleicht das Drehbuch mit einer Skizze und nicht mit einem Theaterstück. „A sketch can be used in creating a painting and a script can be used in creating a film. In both cases the antecedent stage does not notate the constitutive properties of the work.“ (Lehman 2008: 163-164) Das Drehbuch wird also als Skizze bezeichnet, da es die wesentlichen Merkmale des Spielfilms nicht so notieren kann, dass sie nur eindeutig interpretierbar sind. Wenn das Drehbuch die Skizze ist, erhält der Regisseur / die Regisseurin ganz im Sinne der Auteur-Theorie Freiheit, zu interpretieren. Denn der Skizze eines Gemäldes fehlen wichtige Angaben, wie Farbe, Textur, Größe der zu wählenden Leinwand etc., um ein Gemälde daraus machen zu können. Dem Regisseur / der Regisseurin bleibt dadurch mehr zu entscheiden, allerdings mehr als normalerweise Teil des Berufsbildes des Regisseurs / der Regisseurin ist. Die Skizze eines Gemäldes lässt sich eher mit einem Exposé oder einem Treatment vergleichen, welche die Vorgängertexte des Drehbuchs sind, da hier wichtige Details, wie beispielsweise genaue Handlungsverläufe, Figurenentwicklungen (vor allem von Nebenfiguren) und Locations, noch nicht ausgearbeitet sind. Demzufolge sind Exposé und Treatment die Skizzen des Drehbuchs und nicht die des Films.

In einem fertigen Drehbuch sind viele Elemente der Interpretation des Regisseurs / der Regisseurin überlassen, aber sie sind trotzdem vorhanden.

Obwohl Lehman dem Drehbuch seinen Status als Notationssystem für den Spielfilm abspricht, bleibt die Frage, warum dann das Drehbuch der etablierte performative Text für die Performance Spielfilm ist. Wenn das Drehbuch wirklich zu skizzenhaft, zu unvollständig ist, wie Lehman meint, warum wurde dann noch nicht ein anderes Notationssystem entwickelt?

Gore Vidal widerspricht dem Vergleich des Drehbuchs mit der Skizze indirekt, wenn er schreibt: „If it is not all in the script, there is no film to make.“ (Vidal 2008: 153) Es ist alles im Drehbuch vorhanden, doch es ist in einer Art und Weise vorhanden, die die Fantasie des Regisseurs / der Regisseurin anregt, dazu auffordert, den Text zu interpretieren. Das Drehbuch ist offenbar nicht dazu geschrieben oder dazu entwickelt, dass es nur eine einzige, mögliche Translation von ihm gibt. Es ist in einem Notationssystem verfasst, das darauf aufbaut, dass der fertige Spielfilm von der Persönlichkeit des Regisseurs / der Regisseurin beeinflusst oder sogar geprägt wird. Dies ist aber nur möglich, wenn der Regisseur / die Regisseurin auch ein Drehbuch hat, das er/sie interpretieren kann. Oder wie Batty und Waldeback sagen: „Without a script there is no drama; without a writer there is no director.“ (Batty/Waldeback 2008: 160)

Das Theaterstück, das ein Notationssystem hat, also laut Lehman nicht offen für Interpretationen ist, wird aber immer neu interpretiert, regelmäßig neu inszeniert, wobei immer deutlich gekennzeichnet wird, wer Regie führt, und so jeder Regisseur / jede Regisseurin seine/ihre individuelle Sicht auf das Theaterstück präsentiert. Das Drehbuch hingegen, das in Ermangelung eines Haupttextes nicht über ein Notationssystem verfügt, wird nur jeweils ein einziges Mal performt, also interpretiert. Dies lässt die falsche Schlussfolgerung zu, dass es nur eine einzige richtige Interpretation gäbe, was wiederum den Fokus der kreativen Arbeit auf den Regisseur / die Regisseurin lenkt. Die kreative Arbeit des Drehbuchautors / der Drehbuchautorin und die des Regisseurs / der Regisseurin verschmelzen in der Wahrnehmung des Publikums, weshalb das Drehbuch vom Publikum auch nicht als eigenständiges, kreatives Werk wahrgenommen wird, womit wir auf den Anfang des Kapitels zurückkommen.

Deshalb wird fälschlicherweise geschlussfolgert, dass die kreative Leistung des Drehbuchautors / der Drehbuchautorin nicht gleichwertig mit der des Autors / der Autorin eines Theaterstücks zu sehen ist. Doch scheint es nicht notwendig, überhaupt zu beurteilen, ob es einen Unterschied in der Kreativität beim Schreiben eines Drehbuchs und beim Verfassen eines Theaterstücks gibt. Die Bekanntheit des Autors / der Autorin sagt auf jeden Fall nichts darüber aus.

Da das Drehbuch auf den ersten Blick nur eine einzige Interpretation zulässt, obwohl es in Wirklichkeit einfach nur ein einziges Mal interpretiert wird, wird es als eigenständiger Text vom Filmpublikum nicht wahrgenommen. Dies führt dazu, dass das Drehbuch nicht als Literatur wahrgenommen wird, was aber nichts darüber aussagt, ob das Drehbuch Literatur ist. Vor allem da, wie weiter oben angeführt, der Begriff *Literatur* als Qualitätskriterium ein unzuverlässiger Maßstab ist.

VI. Medienspezifität

Bei der Adaptation geht es um eine doppelte Translation, um die Übertragung vom Roman zum Drehbuch, vom Drehbuch zum Spielfilm. Damit diese zwei Übersetzungsvorgänge passieren können, muss sich der Übersetzer / die Übersetzerin den Besonderheiten sowohl des Ausgangstextes als auch des Zielmediums bewusst sein. Jedes der drei Medien erzählt auf eine andere Art und Weise. Deshalb wird im Folgenden auf die unterschiedlichen Medienspezifitäten eingegangen.

Unter dem Begriff *spezifisch* findet man im Lexikon *Brockhaus* die Synonyme „charakteristisch, typisch, eigentümlich“ (Brockhaus 2006, Bd. 25: 742). Es geht also um Merkmale, die ein Medium prägen, ausmachen, über die ein anderes Medium in dieser Art und Weise nicht verfügt. „Each medium has its own specificity deriving from its respective materials of expression.“ (Stam 2012: 78) Die für ein Medium charakteristische, ästhetische Ausdrucksweise ergibt sich aus unterschiedlichsten Kriterien seiner Ausdrucksmittel, von denen eines das Sprachsystem ist, ein anderes die Rezeptionsbedingungen, ein weiteres die Produktionsbedingungen. Da diese Arbeit auf den Übersetzungsprozess fokussiert, wird hier vor allem auf die Spezifika des jeweiligen Sprachsystems näher eingegangen.

Es muss beachtet werden, dass die Medienspezifität allerdings immer eine latent wertende Komponente in sich trägt. „This ‚medium-specificity‘ approach assumes that every medium is inherently ‚good at‘ certain things and ‚bad at‘ others.“ (Ebenda) [Hervorhebungen im Originalzitat] Wenn im Folgenden die Spezifika der drei in dieser Arbeit behandelten Medien – Roman, Drehbuch, Film – erläutert werden, soll dies nicht wertend geschehen, sondern dazu dienen, den Translationsprozess von einem Medium in das nächste besser nachvollziehen zu können. Außerdem ist darauf hinzuweisen, dass die Liste der jeweiligen Spezifika auf keinen Fall als vollständig betrachtet werden darf. Jeder Film, jeder Roman, jedes Drehbuch geht mit den Merkmalen seines jeweiligen Mediums auf neue Weise um, erweitert sie, ignoriert sie, verändert sie. Dies ist auf die ständige Innovation der Kunst zurückzuführen. Die Mediumsmerkmale können also als gemeinsamer Nenner eines Mediums betrachtet werden. Das bedeutet also, dass nicht jedes Spezifikum, das im Folgenden genannt wird, in jedem Werk eines Mediums auch vorhanden sein muss.

Im Folgenden wird zuerst auf die Spezifika des Spielfilms eingegangen und danach auf die des Romans. Erst hiernach wird die Drehbuchspezifität erläutert. Dies deshalb, da in der Adaptations-Theorie meist der Vergleich zwischen Roman und Spielfilm gezogen wird. Da das Drehbuch die Zwischenstufe der Adaptation ist und sich so trotz seiner eigenen Spezifität

an den Eigenschaften der Vorlage, des Romans, und als teleologischer Text auch an denen des Films orientieren muss, scheint es sinnvoll, diese beiden Medien zuerst zu behandeln.

VI.1 Spielfilm

Wie Robert Stam schreibt, wurden die Spezifika des Films Anfang des 20. Jahrhunderts dazu benannt, um Film als Kunst zu etablieren. „For theorists such as Arnheim, meanwhile, the artistic essence of cinema was linked to its strictly visual nature, and thus to its ‚lacks‘ (the limiting frame, the lack of a third dimension, etc.) that marked it as art.“ (Stam 2000: 119) [Hervorhebung im Originalzitat] Auf der einen Seite wurde also bestimmt, was Film im Gegensatz zu anderen Künsten nicht kann, um seine Besonderheit hervorzuheben.

Andererseits beschäftigte sich Siegfried Kracauer mit der Wiedergabe der physischen Realität als für ihn wichtigstes Spezifikum des Films. Kracauer unterscheidet zwischen Grundeigenschaften und technischen Eigenschaften. Für Kracauer stimmen die Grundeigenschaften des Films mit denen der Fotografie überein: „Filme sind, anders gesagt, in einzigartiger Weise dazu geeignet, physische Realität wiederzugeben und zu enthüllen“. (Kracauer 1975: 55)

Trotzdem sollte der Film nicht zum konservierenden Medium von Ereignissen degradiert werden, auch wenn er sich dazu eignet, Begebenheiten abzubilden und dadurch zu archivieren. Für Kracauer hängt die Qualität eines Films mit seiner Grundeigenschaft zusammen, ganz egal mit welchem Können die technischen Eigenschaften angewandt werden. (vgl.: Kracauer 1975: 55-56) Von den technischen Eigenschaften bezeichnet Kracauer den Schnitt als „die allgemeinste und zugleich unerlässlichste [sic!]“. (Ebenda: 55) Die einzelnen Aufnahmen werden durch die Montage zu einer „sinnvollen Kontinuität“ (Ebenda) zusammengefügt und sind deswegen ein Spezifikum, durch das sich der Film von der Fotografie unterscheidet.

Anne Bohnenkamp bezeichnet den Film als reproduzierende Kunstform. Film kann dadurch „immer auf die Codes anderer Kunstformen zurückgreifen (Gestik, Mimik, ikonographische Traditionen usw.), indem er sie abbildet, aufnimmt und weiterverwendet; die speziellen filmischen Verfahren (Schärfe, Schnitt und Kamerahandlung also Schwenks, Zooms, Fahrten) werden durch literarische, theatralische, fotografische Verfahren (usw.) ergänzt.“ (Bohnenkamp 2012: 35) Als speziell filmisch bezeichnet Bohnenkamp nur die rein technische Seite, die Produktionstechniken des Films. Der Film vereint also durch seine Fähigkeit zur Reproduktion die Spezifika anderer Medien in sich, die nicht zu seiner eigenen

Medienspezifität gehören. Bohnenkamp versteht darunter den „Einsatz mehrerer unterschiedlicher Zeichensysteme“ (Ebenda).

Laut Robert Stam haben sich auch die Semiotiker mit der Medienspezifität auseinandergesetzt. Anders als der Ansatz von Kracauer ging es Christian Metz hierbei aber um das filmische Sprachsystem und seine Unterschiede zu den natürlichen Sprachsystemen. „The pertinent sensorial traits of film language help us distinguish the cinema from other artistic languages“ (Stam 200:119). Metz nennt in seinem Werk *Sprache und Film* fünf unterschiedliche sensorielle Ausdrucksformen, mit denen „der kinematographische Diskurs [...] seine Bedeutungstragenden Konfigurationen“ (Metz 1973: 17) erreicht und zwar mit „dem Bild, dem Ton der Musik, dem Ton der ‚Reden‘, den Geräuschen, den graphischen Formen ausgeschriebener Schriftzeichen.“ (Ebenda) [Hervorhebungen im Originalzitat] Obwohl die Schrift kein Spezifikum des Films ist, wird sie zu einer der sensorischen Ausdrucksformen, sobald die Schrift in den Film transformiert wurde.

Film hat eine höhere Ikonizität als natürliche Sprachen, das bedeutet, der Film ist stärker abbildend. (vgl.: Stam 200: 119) Metz beschäftigte sich mit der Art und Weise, wie innerhalb des Mediums Film Bedeutung geschaffen wird. „Some of the specific materials of expression of the cinema are shared with other arts (but always in new configurations) and some are unique to itself. The cinema has its own material means of cinematic expression (camera, film, lights, tracks, sound studios), its own audiovisual procedures.“ (Ebenda) Während Bohnenkamp die abbildende Funktion fremder Spezifika durch eigene technische Möglichkeiten als Spezifität des Films benennt, sieht Metz die Verwendung der Spezifika anderer Künste unter dem Aspekt, dass der Film sie immer transformiert.

Metz streicht die Verbindung zwischen Technik und Bedeutung hervor und bezeichnet die technischen Spezifika des Films als „specifically cinematic codes“ (Ebenda: 120), unterscheidet sie also von Spezifika, die sich rein mit Bedeutung beschäftigen und in anderen Medien ebenfalls auffindbar sind. „Metz describes the configuration of specific and non-specific codes as a set of concentric circles, with differential approach to cinematic specificity.“ (Ebenda) Laut Stam befinden sich im innersten Bereich der konzentrischen Kreise die sehr spezifischen Merkmale des Films, wie etwa alle technischen Aspekte, die auf diese Art nur im Film existieren. Weiter außen befinden sich Codes, die der Film mit anderen Künsten teilt, wie zum Beispiel narrative Codes. Ganz außen sind jene Codes angesiedelt, die allgemein kulturell verbreitet sind „and in no way dependent on the specific modalities of the medium or even on the arts in general (for example, the codes of gender roles).“ (Ebenda) Laut Stam ist es also, in Bezug auf Metz' System, treffender von unterschiedlichen Graden

der Spezifität zu sprechen anstatt von spezifisch und unspezifisch. Umso spezifischer, desto mehr ist das Merkmal ein rein filmisches Merkmal. Handelt es sich um eine unspezifischere Eigenschaft, teilt der Film sie mit einer anderen Kunst, oder es ist ein sozialer Code, der nur filmisch verarbeitet wird.

Zu den Codes gibt es auch jeweils Unterkategorien, die sogenannte Subcodes, die den Code auf eine ihnen eigene Art zum Vorschein bringen. „Expressionist lighting, for example, is a subcode of lighting, as is naturalistic lighting.“ (Ebenda: 121)

Jens Eder beruft sich in seinem Artikel *Zur Spezifik audiovisuellen Erzählens* auf Marie-Laure Ryan, wenn er drei, ihm wichtig scheinende Kriterien zur Definition audiovisuellen Erzählens nennt: Einerseits sprechen audiovisuelle Medien den Hör- und den Sehsinn an, sind eben audiovisuell, sind dynamisch und kinetisch, und sie „haben sowohl räumliche als auch zeitliche Ausdehnung“ (Eder 2009: 9) [Hervorhebung im Originalzitat] Auf audiovisueller Ebene interessiert sich Eder besonders für die Mehrschichtigkeit der Erzählmöglichkeiten. „Die Komplexität audiovisuellen Erzählens beruht nicht zuletzt auf den vielfältigen Möglichkeiten, Zeichenäußerungen diverser Art simultan und sukzessiv zu *kombinieren*, etwa durch Montage, Collage, Split Screen, Inserts, Voice-over, Überlagerung von Bildern und Tonspuren.“ (Ebenda: 14) Diese Vielschichtigkeit ermöglicht simultane Sinneseindrücke und dass der Zuschauer / die Zuschauerin parallel unterschiedlichste Informationen erhält. Dadurch kann auch zwischen den Zeilen Bedeutung entstehen, etwa aus der Kombination und der Korrelation von widersprüchlichen Informationen im Bild und in der Tonebene. Eder schreibt deswegen dem audiovisuellen Erzählen im Gegensatz zu literarischen Texten eine „größere *semiotische Komplexität*“ (Ebenda) [Hervorhebung im Originalzitat] zu, da audiovisuelle Medien „*diegetische und mimetische Erzählformen, telling und showing*“ (Ebenda) [Hervorhebung im Originalzitat] gleichzeitig verbinden können. Während etwa im Voice-over etwas erzählt wird, kann gerade diese Erzählung auf der Bildebene widerlegt werden. Was erzählt wird, und was gezeigt wird, sind zwei unterschiedliche Gestaltungsmittel zur Darstellung einer Narration.

Durch das Ausdrucksmittel des Zeigens erhält der Spielfilm eine Deutlichkeit, eine Konkretheit bis ins Detail, ganz egal, ob der dargestellte Kosmos real oder fiktiv sein soll. (vgl.: Ebenda: 18) Der Spielfilm entspricht also in der Art, wie er Erzählung präsentiert, stärker der Realität des Zuschauers / der Zuschauerin als es beispielsweise der Roman tut. Diese Tatsache kann erzählerisch unterschiedlich eingesetzt werden. „Einerseits können audiovisuelle Erzählungen die Sinneseindrücke und Körperreaktionen ihrer Zuschauer direkter aktivieren und manipulieren. [...] Andererseits werden – im Vergleich zur Literatur –

das Ausblenden und Fokussieren von Informationen sowie die Vermittlung abstrakter, verallgemeinernder Darstellungen und Kommentare erschwert.“ (Ebenda)

Diese Mehrschichtigkeit des Films erfordert auch, dass eine Szene oder sogar eine Einstellung nicht nur einem einzelnen Zweck, einem Detail dient. Wie Linda Seger schreibt, treibt eine gelungene Szene in einem Film die Handlung voran, unterstützt das Thema, führt näher an Figuren und Charakteristik des Films heran und zeigt gleichzeitig ein beeindruckendes visuelles Bild. „In a novel, one scene or an entire chapter may concentrate on only one of those areas.“ (Seger 1992:16) Die Mehrschichtigkeit ermöglicht zwar die Parallelität von Informationen, doch gleichzeitig erfordert sie vom Zuschauer auch erhöhte Aufmerksamkeit. Der Regisseur / die Regisseurin darf sich nicht darauf verlassen, dass der Zuschauer / die Zuschauerin alle Details wahrgenommen hat. Sind die Details bedeutend für das Verständnis des weiteren Handlungsverlaufs, muss mit filmspezifischen Mitteln die Aufmerksamkeit des Zuschauers / der Zuschauerin gelenkt werden, etwa durch den Einsatz von Licht oder einer Großaufnahme. Die Kameraeinstellung *Totale* hat also eine größere Mehrschichtigkeit, mehr Interpretationsmöglichkeiten, als eine Großaufnahme. Die Wahl des Filmspezifikums *Einstellungsgröße* übernimmt neben Farbgebung, Lichtsetzung, Inszenierung ein wichtiges Element in der Steuerung der Rezeption des Zuschauer / der Zuschauerinnen.

VI.2 Roman

Dudley Andrew setzt in seinem Essay *Adaptation* das Material des Films in Bezug zum Material der Literatur. Als Material des Films bezeichnet er projiziertes Licht und Schatten, erkennbare Geräusche und Formen und verkörperte, repräsentierte Handlungen. Als Material der Literatur führt Andrew das Graphem, also die „kleinste bedeutungsunterscheidende Einheit des Schriftsystems einer Sprache, in den meisten Fällen durch Buchstaben repräsentiert“ (Brockhaus Bd. 11:280), an; also Wörter und Sätze. Beide Medien können trotz der jeweils unterschiedlichen, spezifischen Materialien für den gleichen Zweck verwendet werden, zum Beispiel zum Erzählen von Szenen, Handlungen, Narrationen. (vgl.: Andrew 2012: 69)

Die Spezifika des Spielfilms werden ebenso wie die Spezifika des Romans für das Erzählen einer Geschichte so strukturiert und angeordnet, dass die Narration rezipiert werden kann. Ähnlich wie schon weiter oben im Kapitel *III.8 Die Verbindung von Form und Inhalt* erläutert, bestimmt der Inhalt die zu wählenden Spezifika, um bestmöglich erzählen zu können. Oder wie Linda Seger in ihrem Buch *The Art of Adaptation* schreibt: „in a film the

theme serves the story. It is there to reinforce and dimensionalize the story, not to replace it. In a novel, the story often serves the theme.“ (Seger 1992: 14) Im Roman steht das behandelte Thema an erster Stelle. Die Sprache, als Spezifität des Romans, und sogar die Handlungsebene sind dem Thema unterstellt.

Wenn aber Grapheme, Wörter und Sätze, die einzigen Spezifika des Romans wären, was unterscheidet dann einen Roman von einem Essay oder einer Kurzgeschichte?

Das *Metzler Lexikon Literatur* nennt den Roman die „Großform der fiktionalen Erzählung in Prosa“ (Metzler Lexikon Literatur 2007: 658) und nennt Kriterien, durch die sich der Roman von anderen Erzählformen abgrenzt: durch die Prosa vom antiken Epos, durch die Fiktionalität von anderen erzählerischen nicht-fiktionalen Großformen und durch seine Länge von kleineren fiktionalen Erzählformen, wie der Novelle. Der Roman eignet sich vor allem dazu, verschiedenste Stoffe, Themen, Diskurse, Erzählverfahren und Schreibweisen innerhalb seiner Gattung zu integrieren. (vgl.: Ebenda)

Tilman Köppe und Jörn Gottschalk berufen sich in der Einleitung zu dem von ihnen herausgegebenen Sammelband *Was ist Literatur?* auf Tzvetan Todorov, der den Zusammenhang zwischen Literatur und Sprache untersuchte. „Wenn literarische Werke *sprachliche* Kunstwerke sind, dann liegt es nahe, das Spezifische des Literarischen in einer besonderen literarischen Sprachverwendung zu sehen.“ (Köppe/Gottschalk 2006: 12) Gibt es also eine besondere literarische Sprachverwendung des Romans? Ganz nach der oben genannten Definition des *Metzler Lexikon Literatur* integriert der Roman aber unterschiedlichste Erzählweisen und Sprachstile, dadurch kommt es zu Unterkategorien wie dem Briefroman oder dem Dialogroman, sowie zu satirischen oder phantastischen Romanen. Bakhtin hat eine inklusive Begriffsbestimmung der Gattung Roman definiert: „Der Roman als offenes und zur Hybridität neigendes Genre reflektiere den dialogischen Charakter des Verhältnisses des Menschen zur Sprache wie zur Welt durch seine polyphone Darstellungsformen.“ (Metzler Lexikon Literatur 2007: 664) In anderen Worten ist der Roman also so vielfältig wie die Geschichten, die Menschen erzählen können.

Christoph Bode schreibt in seinem Buch *Der Roman – Eine Einführung*, dass sich der Roman gerade „wegen seiner enormen Wandlungsfähigkeit und stark divergierenden Erscheinungsformen einer festen Definition zu entziehen scheint“. (Bode 2005: X) Bode versucht sich trotzdem an einer Definition:

„Naheliegenderweise [...] denken die meisten Menschen in unserem Kulturkreis, wenn sie ‚Roman‘ hören, an eine längere Prosa-Erzählung, in der verschiedene Figuren vorkommen, denen etwas Spannendes oder Bemerkenswertes widerfährt – Personen, mit denen man sich ‚irgendwie‘ identifizieren kann (oder *möchte*, weil man gerade nicht so ist wie sie), weil sie in einer ‚irgendwie‘ (wieder-)erkennbaren Welt agieren,

die sich einem ohne allzu großen Aufwand erschließt, weil man, um sie sich beim Lesen vorzustellen, und sie zu verstehen, keine besonderen literarischen oder literaturgeschichtlichen Kenntnisse braucht“ (Ebenda: XI) [Hervorhebungen im Originalzitat]

Bode fügt hinzu, dass dieser Definition der am weitesten verbreitetste Romantypus zugrunde liegt, nämlich der „bürgerlich-realistische Roman, der ab 1700 seinen unvergleichlichen literarischen und kommerziellen Siegeszug antritt.“ (Ebenda) Das Spannende an Bodes Definition ist, dass im Gegensatz zu oben genannten Definitionen die Sprache als Spezifität des Romans nur anhand des Begriffs *Prosa* vorhanden ist. Dabei ist auch der Begriff *Prosa* laut dem *Metzler Lexikon Literatur* unpräzise: „Im gegenwärtigen Sprachgebrauch der Lit.wissenschaft fungiert ‚P[rosa]‘ als ein unspezifischer Sammel- und Oberbegriff für alle Arten fiktionaler Texte vom Roman bis zu kleinen Erzählformen wie Skizze, Fabel oder Aphorismus.“ (Metzler Lexikon Literatur 2007: 613) [Hervorhebung im Originalzitat] Deutlich ist also nur, dass der Roman nicht in Versform geschrieben wird, obwohl es auch hier die Sonderform Versroman gibt.

Die oben genannte Definition von Bode lässt sich – lässt man den Begriff *Prosa* einmal außer Acht – ebenso auf den Spielfilm anwenden. Figuren, Handlung, Identifikation, eine Welt, die man ohne Vorkenntnisse versteht, das alles sind klassische Elemente der Spielfilmnarration. Bode nennt zusätzlich als konstitutives Element des Romans die Wirklichkeitsnähe. (vgl.: Bose 2005: XII) Der Spielfilm, dessen Spezifika dazu da sind, um die Realität abzubilden, lebt von seiner Wirklichkeitsnähe. Dies bedeutet, dass sich die Spezifität des Romans und die Spezifität des Spielfilms in Bezug auf den Inhalt nicht unterscheiden. Sie liegen durch die ähnliche Erzähltradition in den äußeren von Metz’ Spezifitäts-Kreisen.

Jens Eder schreibt, dass Literatur im Gegensatz zum Film kein mehrschichtig erzählendes Medium ist, da der Literatur durch ihre Form – Sprache – die Möglichkeit zur Simultanität fehlt. Diese Simultanität ist eine Leistung, die erst der Leser / die Leserin leisten muss. Die sprachliche Narration erfordert nämlich „in hohem Maße eine bestimmte Form der Imagination: das von der Sprachverarbeitung ausgehende Imaginieren von Sinneserlebnissen. Pointiert formuliert, zielen sprachliche Erzählungen darauf ab, mit wenig (Buchstaben auf Papier) viel zu erreichen (imaginative Erlebnisse)“. (Eder 2009: 15) Der Roman entsteht also für jeden Leser / jede Leserin immer neu und wird – übersetzt durch den Vorgang der Vorstellungskraft – so zum individuellen audiovisuellen Medium.

VI.3 Drehbuch

Diesen Übersetzungsvorgang der Sprachverarbeitung in Sinneserlebnisse übernimmt der Drehbuchautor / die Drehbuchautorin, wenn er/sie den Roman in ein Drehbuch transformiert.

Da das Drehbuch eine teleologische Textsorte ist, muss der Autor / die Autorin also schon bei der Übersetzung von Roman zu Drehbuch berücksichtigen, dass der nächste Übersetzungsschritt, nämlich die Inszenierung und Realisation des Drehbuchs, die Wortebene verlassen wird. Was bedeutet es für ein Medium, anhand der schriftlichen Sprache als technisches Ausdrucksmittel des Drehbuchs, zwei gänzlich verschiedene technische Ausdrucksmittel des Spielfilms – Bild und Ton – zu repräsentieren?

Was bedeutet das für den Umgang mit der Sprache im Drehbuch?

Allgemein ist zu sagen, dass die oben genannte Roman-Definition von Bode sich auch auf das Drehbuch übertragen lässt: eine längere Prosa-Erzählung, mit Charakteren, die in Handlungen oder Konflikte verstrickt sind, mit denen man sich identifizieren kann und ein Setting, das der realen Welt nicht unähnlich ist. Doch zusätzlich zu den Szenenbeschreibung besteht das Drehbuch auch aus Dialog, der als direkte Rede oder Figurenrede gesehen werden kann, also literarische Elemente, die ebenfalls im Roman heimisch sind.

Das Drehbuch wird aber als teleologische Textsorte für ein Fachpublikum geschrieben. Es zielt darauf ab, Filmschaffenden, die mit der Rezeption eines Drehbuchs und seiner speziellen Formatierung vertraut sind, die nötigen Informationen zu liefern, um aus dem Drehbuch einen Spielfilm machen zu können. Das Format des Drehbuchs passt sich deshalb auch schon den Produktionsbedingungen des Films an, insofern, als die Formatierung die Planung des Films vereinfacht.

Die Länge des Drehbuchs repräsentiert beispielsweise die durchschnittliche Länge des Spielfilms. In der Regel gilt bei einem standardisiert formatierten Drehbuch, geschrieben in der Schriftart *Courier*, dass eine Drehbuchseite einer Minute des fertigen Films entspricht. (vgl.: Schabenbeck 2008: 24)

Generell besteht ein Drehbuch aus folgenden Textelementen: Szenenüberschrift (Ort, innen oder außen, Tag oder Nacht), Szenenbeschreibung, Dialogperson (oder character cue), Dialogkommentar (oder parenthetical) und Dialog. (vgl.: Schabenbeck 2008: 39-41) Birgit Schmid bezeichnet diese sehr markante Aufteilung durch die Formatierung als leseunfreundlich, sie erschwere außerdem die Rezeption der Handlung. (vgl.: Schmid 2004: 25) Es sei dahingestellt, ob dies nur für den/die Drehbuch-ungeübten Leser/Leserin gilt. Außerdem ist zu bemerken, dass das Drehbuch ein Text ist, der für ein Fachpublikum

geschrieben wird, also ein in dieser Formatierung geübtes Publikum, und außerdem darauf abzielt, die Übersetzung in andere Medienspezifika zu erleichtern.

Wie Syd Field schreibt, ist das Drehbuch „eine in Bildern, in Dialogen und in Beschreibungen erzählte Geschichte. Film ist Verhalten.“ (Field 2007: 391) Anhand der eben genannten formellen Textelemente wird eine Geschichte erzählt, deren Kern der Fokus auf Handlung, auf menschliches Verhalten ist. Field schreibt, dass der Drehbuchautor / die Drehbuchautorin sich immer dessen bewusst sein soll, was die Kamera sieht, dies kann man erreichen indem man das Objekt der Einstellung findet: Wer ist zu sehen? Wer sieht? Auf wen konzentriert sich die Handlung? (vgl.: Ebenda: 340)

Selbst eine kurze Zusammenfassung über existente oder auch nur weit verbreitete Dramaturgiemodelle des Drehbuchs zu schreiben, sprengt den Rahmen dieser Arbeit. Für die Funktion des Drehbuchs in der Literaturverfilmung sind die verbreiteten Dreiakt- oder Fünfaktmodelle außerdem nicht relevant, da die klassischen dramaturgischen Modelle keine Spezifika des Drehbuchs sind, nicht einmal des Drehbuchs und des Spielfilms, sondern „[e]s ist ein Faktum, dass die Kulturindustrie sich gerne Erzählmodelle aneignet, die sehr weit zurückreichen. So verweist die populäre Filmdramaturgie ebenfalls auf die klassische Dramentheorie von Aristoteles“. (Schmid 2008: 72) Deshalb sind die Dramaturgiemodelle des Drehbuchs nicht Teil der vorliegenden Arbeit.

VI.3.1 Drehbuchsprache

Für Jean-Claude Carrière und Pascal Bonitzer ist das Drehbuch „schon von seiner Form her eine zerbrechliche Fiktion, in der die Worte, außer denen des Dialogs, ungewiß [sic!] sind (sie stehen für Bilder)“ (Carrière; Bonitzer 1999: 73)

Die Sprache als Platzhalter, als Ersatz für etwas anderes, nämlich Bild und Ton in ihrer zeitlichen Abfolge, scheint die kreative Arbeit, den Umgang mit dem Ausdrucksmittel Sprache zu erschweren.

Birgit Schmid zitiert den Roman- und Drehbuchautor John Irving, der das Drehbuch als Gerüst sieht und die „Sprache als Architektur“. (Schmid 2004: 43) Jemand anderer wird das Gebäude bauen, doch ohne Bauplan gäbe es kein Gebäude. Deshalb soll die Sprache im Drehbuch klar und deutlich sein. Eine literarische Schreibweise, die den Rhythmus des Textes vorgibt, sei nicht nötig, da der Rhythmus erst mit der Inszenierung und dann final mit dem Schnitt des Films festgelegt werden kann und soll, so Irving. (vgl.: Ebenda)

Doch Irvings Position ist nur eine unter vielen, und Schmid sieht den Konflikt des Drehbuchs darin, dass es eine Balance zwischen Funktionalität und literarischer Schreibweise geben muss: „Das Filmskript ist einerseits produktionsbedingter Anleitungstext, seine Sprache hat Informations- und Gebrauchscharakter, weist also auf etwas ausserhalb [sic!] ihrer selbst Liegendes, Aussersprachliches [sic!], und es gilt das Ökonomiegebot der präzisen, schmucklosen Ausdrucksweise. Andererseits trägt das Drehbuch als fiktiver Text literarisch-ästhetische Gestaltungsmerkmale und ist in sich abgeschlossen“. (Ebenda: 14) Die Meinungen und Ratschläge von Drehbuchautoren/Drehbuchautorinnen sowie den Autoren/Autorinnen von Drehbuchratgebern liegen oftmals weit voneinander entfernt, wenn es um das Spannungsfeld zwischen karger Sprachverwendung und literarischer Qualität mit individuellem Stil, der die Atmosphäre des Films für die Filmschaffenden vorab herstellen soll, geht.

Um eine Position in dieser Debatte finden zu können, beschäftigt sich diese Arbeit zunächst genauer mit dem sogenannten Erzählen in Bildern oder andersherum, wie Pascal Bonitzer schreibt: „*Das Bild erzählt die Geschichte.*“ (Carrière/Bonitzer 1999: 85) [Hervorhebungen im Originalzitat]

„Die vorrangige Funktion der Drehbuchsprache ist das Beschreiben als Vorwegnahme des Zeigens. Immer wieder wird betont: Der Drehbuchautor *beschreibt* (im Gegensatz zum Romancier, der *schreibt*).“ (Schmid 2004: 232) [Hervorhebungen im Originalzitat] Denn Drehbuch und Spielfilm scheinen ein Hang zur Passivität zu haben: Das Beschreiben und das Zeigen, als würden Drehbuch und Spielfilm nur unkommentiert dokumentieren, was bereits existiert. Der Spielfilm, der eine fiktive Realität abbildet, versucht den Anschein zu wahren, dass es sich um Realität handelt. Um den Eindruck des Realen aufrechtzuerhalten, muss alles – wie bei jeder guten Lüge – bis ins kleinste Detail stimmig sein. Die Beschreibung muss viele Einzelheiten enthalten, um ein kohärentes Bild der erzählten Wirklichkeit zu vermitteln. Batty und Waldeback teilen ‚visual storytelling‘ in mehrere Unterkategorien ein, von denen im Folgenden drei näher betrachtet werden. (vgl.: Batty/Waldeback 2008: 152-154) Unter *visual pleasure* verstehen Batty und Waldeback das Drehbuchschreiben mit dem Ziel, das Publikum visuell zu fesseln. Die Bilder sollen die dramatische Struktur mit ihren Wende- und Höhepunkten unterstützen und den Film zu einem genussvollen Erlebnis machen, um so wiederum den kommerziellen Aspekten des Films gerecht zu werden: Höchstes visuelles Vergnügen, um die größtmögliche Anzahl an Zuschauern und Zuschauerinnen ins Kino zu locken. Das ist in erster Linie nicht die Aufgabe des Set-Designs oder der Kamera, sondern die des Drehbuchs. „If the world [der Geschichte] is becoming more visually sophisticated

and more eager to consume ‚the look‘ then screenwriting is perhaps one of the major contributing factors of this.“ (Ebenda: 152) Umso genauer und detailreicher das Setting, die Räume, die Charaktere im Drehbuch beschrieben werden, desto präziser kann bei der Umsetzung gearbeitet werden. Das bedeutet, dass der kalte, nüchterne Drehbuchstil, der meist propagiert wird, nicht immer hilfreich ist.

Visual spectacle ist laut Batty und Waldeback „a concept of invoking the audience into the narrative and offering a heightening experience of the eye.“ (Ebenda: 154) Während visual pleasure dafür sorgt, dass auf visueller Ebene eine in sich stimmige, visuelle Welt geschaffen wird, ist visual spectacle enger mit der narrativen Struktur der Geschichte verbunden, um in dramaturgisch wichtigen Punkten, das Geschehen visuell zu unterstützen. (vgl.: Ebenda) Die Atmosphäre trägt viel dazu bei, wie spannend oder komisch eine Szene ist, und deshalb sollte die Atmosphäre im Drehbuch genau beschrieben werden. Die Lichtstimmung, die Ausstattung, die Kleidung, die Farben, all das sind Details, die auch beim Lesen des Drehbuchs Stimmung erzeugen und so führen können, dass ein Drehbuch überhaupt produziert wird oder nicht. (vgl.: Schmid 2004: 233)

Neben dem Schreiben für die visuelle Ebene darf die Tonebene eines Filmes im Drehbuch nicht vergessen werden. Während in Drehbüchern selten Angaben zu genauen Liedern gemacht werden – außer sie sind dramaturgisch bedeutsam – und sich auch keine Anleitungen zur Scoremusik in Drehbücher finden, ist die Geräuschebene sehr wohl Bestandteil des Drehbuchs. „Sound creates much of the resonance and atmosphere for a scene, and though it is difficult to replicate on the page, a skilled writer can suggest evocative sounds at key moments to provide subtle, sophisticated storytelling.“ (Batty/Waldeback 2008: 157-158) Batty und Waldeback warnen aber davor, jedes kleinste Geräusch zu beschreiben. Das Sounddesign sollte im Drehbuch sparsam eingesetzt werden, damit es im richtigen Moment subtil den Subtext erzählt. Vor allem geht es um ein ausgewogenes Verhältnis von Bild und Ton und das Zusammenspiel der beiden wichtigsten Erzählmittel des Drehbuchs. (vgl.: Ebenda)

Doch die Frage nach dem wie und vor allem die Frage, wie viel an Beschreibungen zu viel oder zu wenig ist, bleibt jedem Autor / jeder Autorin selbst überlassen.

Je nach Art, je nach Beschreibungsstil und Details, kann das Drehbuch einen Teil der Regiearbeit leisten oder dieser zumindest eine fundierte Grundlage bieten. Wie Pascal Bonitzer schreibt, kann es sich beim Drehbuch um eine mögliche Regie handeln. „Es gibt Hinweise auf das Spiel [...], auf den Raum, das Licht, die Größe der Einstellung.“ (Carrière/Bonitzer 1999: 84) Bonitzer warnt Drehbuchautoren/Drehbuchautorinnen davor,

Details offen zu lassen, mit dem Glauben, dem Regisseur / der Regisseurin würde während der Dreharbeiten schon etwas einfallen. „Das wäre nicht nur Resignation, sondern in bezug [sic!] auf die Regie ein Irrtum. Denn wenn der Regisseur (oder manchmal der Schauspieler) im letzten Moment eine andere Idee hat, selbst eine völlig entgegengesetzte, wird das in der konkreten Dreharbeit dank dieses Sprungbretts, dieser ersten Ausarbeitung der emotionalen Situation geschehen“. (Ebenda: 89) Ganz anders als Lehman, der das Drehbuch als Skizze sieht, rät Bonitzer also zu Detailreichtum. Die Entscheidung, ob der Regisseur/ die Regisseurin die beschriebenen Elemente genauso umsetzen beziehungsweise übersetzen will, bleibt immer noch ihm/ihr überlassen. Doch ohne Ausgangstext, ohne Original fehlt die Basis, um überhaupt übersetzen zu können und Entscheidungen zu treffen.

Der Debatte um eine karge oder eine detailreiche Sprache fügt Birgit Schmid noch einen Aspekt hinzu: „Die permanente Forderung nach einer Sprache, die nichts als sich selbst aussagt, provoziert zu einer radikalen These: Angenommen, die Sprache im Drehbuch hat nur funktionalen Wert und der Drehbuchtext ist in erster Linie ein Anleitungstext, dann wäre alle Sprache, die über sich hinausweist – das heisst [sic!] mehr meint, als sie aussagt – überflüssig.“ (Schmid 2004: 235) Demnach dürfte alles, was nicht in Bilder oder Geräusche übersetzt werden kann, nicht im Drehbuch stehen, und wäre laut Schmid überflüssig.

Schmid beruft sich hier auf Pudowkin, der dazu auffordert, im Drehbuch Metaphern und andere rhetorische Figuren zu vermeiden. „Die radikale Auffassung muss man spätestens hier hinterfragen; denn auch wenn etwa der Konjunktion ‚und dann‘ im Film nichts entspricht, kann sie innerhalb einer Szene eine emotionale Wendung markieren bzw. eine Situation genauer umreißen [sic!].“ (Ebenda: 236) Ohne Metaphern oder andere sprachliche Vergleiche fällt es schwer, ein Bild oder ein Geräusch in Worten zu beschreiben. Noch schwieriger wird es bei der Beschreibung der Emotionen der Figuren oder der Atmosphäre zwischen zwei Charakteren. Schmid schreibt, dass die von Pudowkin als überflüssig bezeichneten sprachlichen Mittel aber zu mehr Sinndimensionen führen. Die Mehrschichtigkeit der Drehbuchsprache trägt dazu bei, die Mehrschichtigkeit des filmischen Bildes zu erzeugen, indem sie den Filmschaffenden genug Material gibt, um aus der Sprache, aus dem Drehbuchtext das mehrschichtige audiovisuelle Medium Spielfilm zu generieren.

Schmid beschäftigt sich auch mit der Auffassung, dass die Sprache im Drehbuch immer etwas anderes aussagt, als sich selbst. Die Sprache des Drehbuchs weist aus sich heraus, verweist auf das später zu schaffende Werk, da es Sprache benutzt, um Bilder und Geräusche zu erzählen, die eine Geschichte ergeben, wohingegen der Roman die Sprache rein als Sprache benutzt, um eine Geschichte zu erzählen. Im Roman kann die verwendete Sprache also im

Gegensatz zum Drehbuch auch selbstreflexiv sein oder „seine Form zum Thema machen“. (vgl.: Ebenda: 240) Das Drehbuch macht seine Form nicht zum Thema, dient seine Form doch ganz der späteren Verwendung für den Film. Aber das Drehbuch reflektiert seine Funktion auf eine andere Weise: Das Drehbuch macht seinen Anweisungscharakter nicht nur anhand seiner spezifischen Formatierung, sondern auch durch die Verwendung von technischen Fachtermini deutlich.

„Technische Termini sind sprachliche Ausdrücke, die den Film antizipieren.“ (Ebenda: 235) Diese technischen Begriffe sind beispielsweise Kameraanweisungen, Hinweise für Ton oder Schnitt. Schmid nennt diese Begriffe *textsortenspezifische Begriffe*. Sie sind spezifisch für die Textsorte Drehbuch, da diese Begriffe aber auf die Herstellung des Spielfilms verweisen, den Leser / die Leserin also aus der Fiktion der Geschichte durch die Unterbrechung des Leseflusses herausholen, ist die Verwendung von Fachbegriffen umstritten. (vgl.: Ebenda: 239) Einerseits tragen die textsortenspezifischen, technischen Termini zu mehr Klarheit für den Produktionsprozess bei und rhythmisieren das Drehbuch auch, andererseits fühlen sich Regisseure/Regisseurinnen von zu vielen Anweisungen eingeschränkt: „Zudem gehört die technische Seite im arbeitsteiligen Produktionsprozess des Films in den Kompetenzbereich des Regisseurs; er braucht einen Entscheidungsspielraum für die *mise en scène*. Sparsamkeit bei den Angaben zur technischen Ausführung ist heute Konvention.“ (Ebenda: 235) [Hervorhebung im Originalzitat] Technische Termini sind nicht frei der Interpretation überlassen, sie regen die Fantasie nicht an, sondern schränken sie vielleicht sogar ein. Deswegen braucht es von Seiten der Regisseure / der Regisseurinnen hier keine Genauigkeit, bei Beschreibungen allerdings schon.

Betty und Waldeback sehen es als Aufgabe des Drehbuchautors / der Drehbuchautorin an, bei der Verwendung der Sprache darauf zu achten, dass sie glatt und gleichmäßig ist. „Including camera directions distances the reader from the story and takes them out of the action, forcing them to *interpret* emotion rather than to *connect* to it.“ (Batty/Waldeback 2008: 54) [Hervorhebungen im Originalzitat] Auch hier ist die Lesbarkeit der Sprache wichtig. Das Drehbuch soll den Gebrauchstextcharakter verlassen und trotz seiner sehr eigenen Formatierung als literarischer Text im Vordergrund stehen.

Doch nach wie vor bleibt das Drehbuch je nach Autor / Autorin, je nach Produktionsbedingung, in dem Spannungsfeld zwischen Text mit Anweisungscharakter und literarisch erzählter Handlung und wird einmal mehr, einmal weniger funktional geschrieben. Doch Jean-Paul Carrière schreibt: „Keine Ausdrucksform kann eine andere genau beschreiben.“ (Carrière/Bonitzer 1999: 247) Das Drehbuch ist nicht die genaue Beschreibung

eines Films. Das Drehbuch ist eine eigene Ausdrucksform, hat seine eigene Ausdrucksform. Diese wird daraufhin von anderen Künstlern/Künstlerinnen dazu benutzt, eine weitere Ausdrucksform zu schaffen. Wie, also mit welcher Anwendung der medienspezifischen Mittel, das Drehbuch ein gutes Drehbuch wird, darüber scheiden sich die Geister der vielzähligen Autoren und Autorinnen von Drehbuchratgebern. Letztendlich muss jeder Drehbuchautor / jede Drehbuchautorin für sich selbst entscheiden.

VI.4 Adaptation und Medienspezifität

Der Autor / die Autorin eines Drehbuchs, das auf einem Roman basiert, kann als Translator/Translatorin gesehen werden. „Ein Translator muß [sic!] also die Ausgangs- und Zielkulturen kennen, er muß [sic!] ‚bikulturell‘ sein. [...] In der Praxis sind die Konventionen und Normen der Zielkultur zu verwenden“. (Stolze 1997: 198) Die Bikulturalität muss beim Schreiben eines Drehbuchs allerdings eine Trikulturalität sein. Es müssen die Ausgangskultur – der Roman – bekannt sein, die Zielkultur des Drehbuchs und die Zielkultur des Films. Dies würde wieder auf den Anleitungsscharakter des Drehbuchs verweisen, wenn die Kenntnis des Romans und des Drehbuchschreibens alleine nicht ausreichen, um ein Drehbuch zu schreiben. Doch wie Georg Christoph Lichtenberg geschrieben hat: „Wer nichts als Chemie versteht [sic!] versteht auch die nicht recht.“ (Projekt Allgemeinwissen und Gesellschaft) Wer nur etwas vom Romane-Schreiben weiß, der weiß nicht genug, um einen Roman zu schreiben. Muss man doch beim Geschichten-Erzählen auch über die Gesellschaft, menschliches Verhalten, Gefühle, Handlung, Konflikte und vieles mehr Bescheid wissen, damit die Sprache auch einen Inhalt findet, egal wie selbstreflexiv sie auch sein kann.

Márta Minier schreibt, dass der Begriff *Zielkultur* grundsätzlich bedenklich sei: „The widely used traditional terms ‚target language‘, ‚target culture‘ and ‚target text‘ are problematic, since they imply that the process of textual production ends with the appearance of a translation, while it is evident that the translation will have its own afterlife.“ (Minier 2014: 23) [Hervorhebungen im Originalzitat] Minier macht hier den Verweis zur Intertextualität, um zu belegen, dass kein Text je abgeschlossen ist, da einerseits jeder Text wieder zu einem Originaltext werden kann, andererseits jeder Text individuell gelesen werden kann und so eine ständige Fortsetzung der Übersetzung stattfindet. Minier schlägt statt des Begriffs *Zielkultur* oder *Zielsprache* die Verwendung des Begriffs *receiving culture* vor. (vgl.: Ebenda) Obwohl der Begriff zwar die Problematik der Abgeschlossenheit abwendet, führt er zu einer sehr passiven Betrachtung. Doch die Sprache, in die übersetzt wird, ist nicht nur

verwendetes Spezifikum, sie trägt durch ihre Sprachverwendung aktiv zu der Übersetzung bei: Form und Inhalt beeinflussen einander gegenseitig.

Das Drehbuch gilt bei einer Adaptation nicht als der Zieltext des Romans, als dieser wird der fertige Spielfilm angesehen. Die Distanzierung vom Begriff *Zieltext* könnte das Drehbuch davon befreien, als mühseliger, zum Verschwinden verurteilter Zwischenschritt betrachtet zu werden. Das Drehbuch als ‚receiving text‘ wäre dazu da, den Roman in eine neue Form aufzunehmen, nichts weiter. Die Arbeitsschritte vom Roman zum Drehbuch zum Spielfilm werden hierdurch zwar einerseits in ihrer Arbeitsteiligkeit deutlicher abgegrenzt, andererseits verweist Minier darauf, dass der Prozess der Textentstehung nicht mit einer Übersetzungsvariante abgeschlossen ist. Das Drehbuch als annehmender, erhaltender Text dient dazu, dass ihm auch wieder etwas entnommen oder genommen wird.

Obwohl die Sprache bei Roman und Drehbuch die gleiche ist (vorausgesetzt es handelt sich dabei um das gleiche, natürliche Sprachsystem), wird sie unterschiedlich verwendet. Ähnlichkeiten finden sich in der narrativen Struktur. Jakob Lothe nennt beispielsweise „time, space and causality“. (Lothe 2000: 8) „Narrative terms such as plot, repetition, events, characters, and characterization are also important in film – even though the *form* of presentation and the way in which these concepts are actualized vary greatly in those two art forms.“ (Ebenda) [Hervorhebung im Originalzitat] Auf der narrativen Ebene lassen sich viele Ähnlichkeiten und dadurch wiederum einfache Vergleichsmöglichkeiten zwischen Roman, Drehbuch und Spielfilm finden.

Es ist in dieser Arbeit allerdings wichtiger – vor allem an Hand meines praktischen Beispiels –, nicht die Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten zu finden, aufzuzählen und die Abweichungen zu vermerken, sondern die Beziehung der drei eigenständigen Werke zueinander zu untersuchen. Ihre Verbindung, ihr Einfluss und ihr Entstehen sowie ihre Bezüge zueinander sind bei der Untersuchung der Funktion des Drehbuchs, meiner Meinung nach, weitaus relevanter als ein Vergleich der narrativen Struktur der drei Werke.

VII. Fallbeispiel: *Never Let Me Go*

Als Fallbeispiel wurde für die vorliegende Arbeit *Never Let Me Go* (Deutscher Titel: *Alles, was wir geben mussten*) ausgewählt. Der Roman stammt von Autor Kazuo Ishiguro, das Drehbuch von Autor Alex Garland, Regie beim Spielfilm führte Mark Romanek.

Dieses Beispiel wurde gewählt, da jedes der drei Werke jeweils einen Autor hat, sich also jeweils ein Autor der Übersetzung angenommen hat; Mark Romanek wurde natürlich von den Heads of Department seines Filmteams bei der kreativen Arbeit unterstützt und zeichnet somit für die Übersetzung nicht alleine verantwortlich.

VII.1 Die drei Autoren von *Never Let Me Go*

Im Folgenden wird näher auf den Werdegang der drei Autoren der Adaptation von *Never Let Me Go* eingegangen, da jeder Übersetzer auch seine Persönlichkeit in seine Arbeit mit einfließen lässt.

VII.1.1 Roman: Kazuo Ishiguro

Kazuo Ishiguro wurde 1954 in Nagasaki, Japan, geboren, zog aber mit seiner Familie 1960 nach England und wuchs dort auf. (vgl.: Sim 2010: 6) Ishiguro hat bis heute sechs Romane veröffentlicht sowie vier Bände mit Kurzgeschichten. Außerdem schrieb Ishiguro zwei Drehbücher für Langspielfilme. (vgl.: Ebenda: 7-9) Sein Roman *The Remains of the Day* wurde 1993 unter der Regie von James Ivory in einen Spielfilm adaptiert.

Wai-chew Sim schreibt, dass Ishiguro die Adaptation von *The Remains of the Day* als Cousin des Romans bezeichnete und dem Film somit zugestand, ein selbstständiges Kunstwerk zu sein.

Im Vorwort der Publikation von Alex Garlands Drehbuch von *Never Let Me Go* schreibt Ishiguro, wie es dazu kam, dass Alex Garland den Roman adaptierte: „When, sometime in 2004, Alex read an uncorrected proof of *Never Let Me Go* and said he’d like to turn it into a screenplay, what I felt more than anything was relief. This was partly because, after all our conversations during the writing of the novel, he’d become in my mind the natural choice for screenwriter.“ (Ishiguro 2011: viii) Ishiguro hatte schon während der Arbeit an dem Roman regelmäßig mit Alex Garland über *Never Let Me Go* gesprochen, da die beiden befreundet sind. (vgl.: Ebenda: vii) Die beiden führten laut Ishiguro, nachdem der Vertrag unterzeichnet war, regelmäßig Gespräche über die Adaptation des Romans.

VII.1.2 Drehbuch: Alex Garland

Alex Garland wurde 1970 in London, England, geboren. 1996 wurde sein erster Roman *The Beach* publiziert, der 2000 von Danny Boyle mit Leonardo DiCaprio in der Hauptrolle verfilmt wurde. Garland hat insgesamt drei Romane publiziert sowie mehrere Drehbücher für Spielfilme geschrieben. (vgl.: http://www.imdb.com/name/nm0307497/?ref_=fn_al_nm_1)

Garland hat für *Never Let Me Go* außerdem den Titel des Executive Producers inne. (vgl.: Ebenda) Ishiguro beschreibt Garlands Funktion im Entstehungsprozess des Spielfilms wie folgt:

„He remained its driving force throughout the development phase, during the recruiting of director, cast and crew. Once shooting began, his judgement was held in such esteem by those in every department that his presence on set, from morning till night, became an absolute necessity. He was the first person to whom Mark [Romanek] and the actors turned when they wished to discuss the playing of a scene; his counsel was sought regarding art direction, sound design, costumes. In post-production, his view was key to every cutting-room decision. The screenplay credit, even supplemented as it is here with ‚Executive Producer‘, barely begins to cover his contribution.“ (Ishiguro 2011: xi)

Diese Beschreibung von Garlands Funktionen im Entstehungsprozess der Adaptation von *Never Let Me Go* übersteigt bei weitem die Aufgaben, aber auch den Einflussbereich, den ein Drehbuchautor / eine Drehbuchautorin üblicherweise bei der Realisation eines von ihm/ihr geschriebenen Drehbuchs hat. Ishiguro beschreibt seine eigene Position in der Vorproduktions- und Postproduktionsphase von *Never Let Me Go* als „privileged spectator“ (Ebenda) und meint, dies sei die übliche Position, die Autoren/Autorinnen inne hätten.

Dass Garland so großen Einfluss hatte, wie Ishiguro behauptet, hat wahrscheinlich mit zwei Aspekten zu tun: Erstens war Garland, wie bereits erwähnt, schon in den Entstehungsprozess des Romans eingebunden, verfügte also – nach Ishiguro selbst – über das größte Wissen über die Hintergründe, Motive und Leitgedanken, die hinter einzelnen Handlungssträngen oder Beweggründen der Figuren standen. Zweitens war Mark Romanek nicht von Anfang an in die Vorproduktion involviert, war auch nicht der erste Regisseur, der ursprünglich an dem Film arbeiten sollte. (vgl.: <http://explore.bfi.org.uk/4ce2ba101782e>)

VII.1.3 Spielfilm: Mark Romanek

Mark Romanek wurde 1959 in Chicago, Illinois, geboren. 1985 veröffentlichte Romanek seinen ersten Spielfilm *Static*, durch den er Jobs als Musikvideoregisseur bekam. Romanek

etablierte sich als Musikvideoregisseur und machte Videos für Lenny Kravitz, David Bowie, Madonna, Iggy Pop, Janet und Michael Jackson, R.E.M. und viele mehr. Er gewann mehr als 20 MTV Awards und war auch als Werberegisseur erfolgreich.

2002 veröffentlichte Romanek einen Kinospielefilm mit dem Titel *One Hour Photo*, die Hauptrolle spielte Robin Williams. Bis Romanek 2010 *Never Let Me Go* herausbrachte, arbeitete er an mehreren Langspielfilmprojekten, die allerdings nicht realisiert oder nicht fertig gestellt wurden. (vgl.: Brenninger 2008: 54-59)

VII.2 Medienspezifität und *Never Let Me Go*

Im Folgenden werden Roman, Drehbuch und Spielfilm auf die in Kapitel VI. *Medienspezifität* herausgearbeiteten Medienspezifika untersucht. Es werden zuerst der Roman, dann der Spielfilm und zuletzt das Drehbuch behandelt.

Um für Klarheit bei den Beispielen zu sorgen, folgt eine kurze Zusammenfassung der Handlung von *Never Let Me Go*. Es muss aber erwähnt werden – da diese Zusammenfassung eine Paraphrase und somit (wie oben erläutert) eine Form der Übersetzung ist – sie von meiner persönlichen Interpretation des Inhalts beeinflusst ist.

Never Let Me Go spielt in England zwischen den 1970er und den 1990er Jahren und wird aus der Perspektive der Ich-Erzählerin Kathy H. erzählt, die angesichts ihres baldigen, frühen Todes (Kathy ist im Roman 31, im Drehbuch 26, im Film 28 Jahre alt) auf ihre Kindheit und Jugend und ihre Freundschaft mit Ruth und Tommy zurückblickt. Die drei wuchsen gemeinsam in einer Art Internat namens Hailsham auf. Sie sind Klone, die dazu geschaffen wurden, sobald sie erwachsen sind, ihre Organe zu spenden. Kathy ist seit ihrer frühen Jugend in Tommy verliebt gewesen, Tommy war aber mit Ruth zusammen. Am Ende von Ruths kurzem Leben möchte Ruth wieder gut machen, dass sie Kathy und Tommy auseinander gehalten hat und bringt sie zusammen. Tommy stirbt, kurz bevor Kathy erfährt, dass auch sie mit den Organspenden beginnen wird.

Never Let Me Go erzählt die Geschichte, wie Kathy, Tommy und Ruth mit ihrem Schicksal umgehen und es akzeptieren, außerdem, welche Bedeutung Freundschaft und Liebe angesichts eines so kurzen Lebens haben. Es ist eine gesellschaftskritische Geschichte, in der es darum geht, unter welchen Bedingungen Fortschritte in der Medizin gemacht werden. Es geht um die Fragen, was Menschlichkeit ist und ob die Klone in der Geschichte überhaupt Menschen sind, ob sie eine Seele haben.

VII.2.1 *Never Let Me Go*: Roman

Die verwendete Sprache soll, wie weiter oben in Kapitel VII.3.1. *Drehbuchsprache* ausgeführt, zum Thema des Romans beitragen. Wie bereits erwähnt, wird der Roman aus der Ich-Perspektive erzählt. „Kathys Sprache ist klar und einfach und im Gegensatz zu Ishiguro versucht sie, nichts zu verschleiern.“ (Krainz 2013: 38) Krainz schreibt, dass Ishiguro dem Leser / der Leserin Informationen vorenthält, dies tut er, indem sich die Erzählerin regelmäßig an einen implizierten Leser / eine implizierte Leserin wendet, der/die selbst ein Klon ist. „I’m sure somewhere in your childhood, you too had an experience like ours that day; similar if not in the actual details, then inside, in the feelings.“ (Ishiguro 2010: 36) Dies erlaubt Ishiguro, dass Kathy in ihrer Erzählung Begriffe und Informationen voraussetzt, Dinge deshalb nicht erklärt und dadurch die Spannung des Romans aufrecht erhalten bleibt.

Ishiguro reflektiert das Schreiben des Romans selbst innerhalb des Romans. Ishiguro lässt Kathy erklären, dass sie einen Grund hat, sich mit ihrer Vergangenheit und ihren Erinnerungen auseinanderzusetzen. Sie hat einen Spender gepflegt, der keine so schöne Kindheit hatte. „That was when I first understood, really understood, just how lucky we’d been – Tommy, Ruth, me, all the rest of us.“ (Ebenda: 6) Kathy nimmt das als Anstoß ihre Erinnerungen zu sortieren, offenbar zu verschriftlichen.

Dadurch gibt es mehrere Zeitebenen im Roman, obwohl auch der Roman wie das Drehbuch und der Spielfilm in drei Teile geteilt ist. Der erste Teil endet damit, dass Kathy, Ruth und Tommy Hailsham im Alter von 16 Jahren verlassen müssen und in die Cottages ziehen; der zweite Teil endet damit, dass Kathy ihre Arbeit als Pflegerin antritt; der dritte Teil handelt von Kathys Zeit als Pflegerin von Ruth und Tommy. Doch auch wenn von den Ereignissen her Kathy meist chronologisch erzählt, fügt sie immer wieder Gedanken und Gespräche ein, die zu einem späteren Zeitpunkt stattfanden und die vorher erzählte Ereignisse reflektieren. Diese Reflexionen beinhalten oft Kritik an Kathy selbst, sowie ein Umdenken, aber auch vor allem eine Uminterpretation der Ereignisse durch den Wissensstand, den Kathy zum Zeitpunkt hat, als sie die Erzählung verfasst.

Wie bereits weiter oben erwähnt, verwendet Kathy beziehungsweise Ishiguro einzelne Worte, die zwar Teil der geläufigen Sprache sind, in ihrer Bedeutung innerhalb der Realität des Romans aber anders verwendet werden. Diese Worte sind zum Beispiel: *donor* (Spender/Spenderin), *carer* (Pfleger/Pflegerin) oder *guardian* (Erzieher/Erzieherin). Die Verwendung von Wörtern mit einer anderen Bedeutung als sonst im Sprachgebrauch üblich, macht es Ishiguro möglich, Informationen zu verschleiern. „Ishiguro verwendet hier eine Technik, auf die er im Laufe des Romans immer wieder zurückgreift und der auch die Figuren

ausgesetzt sind, nämlich das gezielte Einsetzen von Lücken“. (Krainz 2013: 36) Es geht aber nicht nur um die Erhaltung der Spannung für den Leser. Die große Frage, die der Roman gesellschaftlich stellt, ist ob Klone auch Menschen sind und somit eigentlich menschlich behandelt werden müssen. Wenn dem Leser / der Leserin bis zu Seite 80 des Romans nicht direkt erklärt wird, dass die Protagonistin des Romans ein Klon ist und den Lebenszweck hat, ihre Organe zu spenden, und wenn der Leser / die Leserin sogar als ihresgleichen angesprochen wird, stellt sich für den Leser / die Leserin die Frage nach der Menschlichkeit der Protagonistin nicht. „Gerade auch diese Techniken erlauben dem Roman, zu berühren und Betroffenheit zu erzeugen.“ (Ebenda: 35)

Ein anderes Beispiel für Ishiguros Sprachverwendung im Roman ist das Wort *complete*. In dem Roman, in dem es grundsätzlich um den Tod geht, wird das Wort *sterben* nicht verwendet. Die Spender/Spenderinnen *vollenden* ihr Leben, was eine friedvollere Assoziation zulässt.

Krainz verweist auf Anita Kondoyanidi, die Ishiguros Art durch das Geben von Informationen wichtigere Informationen zu verschleiern, als Schreiben in einer *spatial form* bezeichnet, als Schreiben „in einer Weise, bei der zumindest einige Szenen frühestens beim zweiten Lesen des Romans, nicht aber beim ersten erfasst und verstanden werden können“. (Ebenda: 37) Ishiguro setzt die Sprache in seinem Roman so gezielt ein, dass sein Roman bei nochmaligem Lesen nochmals mehr Ebenen erschließt. Das entspricht dem, was weiter oben im Kapitel *VI.2 Roman* steht, dass der Leser / die Leserin die Simultanität und die Mehrschichtigkeit des Romans selbst leisten muss. Ishiguros Roman gibt dem Leser / der Leserin die Möglichkeit dazu.

VII.2.1 *Never Let Me Go*: Drehbuch

Bei dem hier behandelten Drehbuch handelt es sich um das publizierte Drehbuch. Es ist aber entgegen den Erwartungen und der üblichen Vorgehensweise (siehe Kapitel *II. Das Drehbuch*) nicht an den fertigen Film angepasst, sondern es handelt sich hierbei tatsächlich um das Shooting Script. Dies erkennt man daran, dass es in vielen Punkten vom fertigen Spielfilm abweicht, etwa in der Reihenfolge der Szenen, aber besonders oft beim Text des Voice-Overs. Die Formatierung im publizierten Drehbuch entspricht nicht ganz der üblichen Formatierung eines Drehbuchs: Etwa sind die Szenenanweisungen kursiv geschrieben und eine Seite des publizierten Drehbuchs entspricht nicht einer standardisierten Drehbuchseite.

Im Internet ist das original formatierte Shooting Script zum Download zu finden.² Dieses hat exakt 100 Drehbuchseiten, die Länge des fertigen Filmes ist inklusive dem Vor- und dem Abspann knapp 104 Minuten. Obwohl der Spielfilm sich vom Drehbuch unterscheidet, haben sich keine großen Änderungen bezüglich der Länge des Films ergeben.

Wie weiter oben beschrieben, ist die Sprache im Drehbuch der Platzhalter für Bilder und Töne. Garlands Drehbuchsprache ist sehr reduziert, mit kurzen Sätzen und vielen Absätzen, die einen schnellen, sehr präzisen Rhythmus vorgeben. Die Beschreibungen sind detailliert, wenn Details zur Handlung oder zum Verhalten der Figuren beitragen. „Tommy turns his head to look at Kathy. Their locked gaze is held for a beat. Then Kathy nods. Very slightly. As if to say: it’s okay.“ (Garland 2011: 4) Garland gibt detailliert vor, wie stark Kathys Nicken ausfallen soll, um die von ihm gewollte Emotion, die transportiert werden soll, vorzugeben. Er könnte statt „Then Kathy nods. Very slightly. As if to say: it’s okay.“ (Ebenda) auch beschreiben, dass Kathy Tommy beruhigend zunickt. Damit würde er aber der Regie und der Schauspielerin mehr Freiheit in der Performance, in der Interpretation lassen.

Garlands präziser und reduzierter Einsatz von Sprache widerspricht nicht der Verwendung von Metaphern, auch wenn diese sehr sparsam eingesetzt werden. „An old fishing vessel – sitting in the dunes as if in a snapshot. Listing slightly. Paint peeling, rusting and rotting.“ (Ebenda: 85) Diese sinnbildliche Beschreibung regt dazu an, den Satz zu interpretieren, sich eine eigene Vorstellung zu machen. Die Wahl der Worte erweckt ein friedliches Bild des Bootes. Der zweite Teil der Beschreibung des Bootes erinnert an ein Gedicht: Kurze Sätze, klanglich aufeinander abgestimmte Worte – „Listing slightly.“ (Ebenda) – und zwei Alliterationen.

Garland schafft ein Gleichgewicht zwischen funktionalen Beschreibungen und inspirierenden, literarischen Schilderungen. Dies entspricht Battys und Waldebacks in Kapitel VI.3.1 *Drehbuchsprache* erläuterten Konzept von *visual pleasure*. Durch die Metapher sowie die Details der Beschreibung (sich ablösende Farbe, Rost, etc.) fesselt Garland visuell.

Aber viele von Garlands Szenen- und Detailbeschreibungen fallen auch unter das Konzept des *visual spectacle*. Visual spectacle soll das Geschehen durch atmosphärische Details unterstützen. Als beispielsweise Miss Lucy den Kindern im Klassenzimmer erklärt, dass sie dazu da sind, ihre Organe zu spenden, um dann nach der dritten oder vierten Spende zu vollenden (Drehbuchszene 54), regnet es im Drehbuch in Strömen. Die Szenen 51, 52 und 53 sind Szenenbeschreibungen, wie der Regen fällt. (vgl.: Garland 2011: 39-41)

² <http://moviecultists.com/wp-content/uploads/screenplays/never-let-me-go.pdf> [Zugriff 2014-12-13]

Im Roman hält Miss Lucy ihre Rede den Kindern, als sie im Sportpavillon darauf warten, dass der Regen aufhört. Im Roman ist der Regen der Auslöser für Miss Lucys Rede, die sie im Roman im Gegensatz zum Drehbuch, spontan hält. Denn würde sie nicht mit den Kindern im Pavillon wegen des Regens warten, wäre es nicht zu ihrer Rede gekommen, die doch so prägend für Kathy, Tommy, Ruth und die anderen Kinder ist. (vgl.: Ishiguro 2010: 77-80)

Garland nimmt ein Element aus dem Roman, das die Atmosphäre dieser Szene maßgeblich beeinflusst und benutzt es, obwohl er die Handlung aus dramaturgischen Gründen in das Klassenzimmer verlegt, um die Stimmung, in der die Kinder über ihr Schicksal aufgeklärt werden, zu beeinflussen. Die Stimmung, die der Regen macht, beeinflusst einerseits die Figuren innerhalb der Geschichte, aber andererseits auch den Zuschauer / die Zuschauerin bei der Rezeption und Interpretation der Szene. Die drei Szenen (51 bis 53), die der Szene mit Miss Lucys Rede vorangehen, verlangsamen den Film / das Drehbuch kurzzeitig, sie sind die Exposition dieser wichtigen Szene. Sie bereiten den Zuschauer / die Zuschauerin darauf vor, dass etwas Wichtiges kommen wird, indem sie sich steigern. Szene 51 zeigt Hailsham von außen im Regen. Szene 52 zeigt den Teich im Regen; am Teich hatten Kathy und Tommy ihr wichtiges Gespräch über Miss Lucy, der Teich wird also indirekt mit Miss Lucy assoziiert. Szene 53 zeigt Miss Lucy, wie sie am Fenster steht und in den Regen schaut. Garland nähert sich also schrittweise Miss Lucy an, unterstützt also das Geschehen, indem er die Aufmerksamkeit des Zuschauers / der Zuschauerin erhöht. (vgl. Garland 2011: 39)

Garland übernimmt aus dem Roman Kathy als Erzählerin der Geschichte und macht sie durch den Einsatz von Voice-Over zu der Instanz, die dem Zuschauer / der Zuschauerin die Geschichte als ihre persönliche Version vermittelt. Das Voice-Over dient auch dazu, Informationen zu geben, die für das Verständnis der Handlung notwendig sind. Garland übernimmt sowohl für das Voice-Over als auch für die Dialoge direkt Textpassagen von Ishiguros Roman. Vor allem beim Dialog fällt auf, dass Ishiguros direkte Rede sehr genau übernommen wurde, natürlich mit Kürzungen. Ein Beispiel dafür ist die Szene, als Tommy Kathy dabei beobachtet, wie sie Pornomagazine durchblättert (im Roman Kapitel elf, im Drehbuch Szene 73). Tommy sagt im Roman: „I wasn’t trying to spy on you. But I saw you from my room. I saw you come out here and pick up that pile Keffers left.“ (Ishiguro 2010: 133) Im Drehbuch sagt Tommy nur: „I wasn’t trying to spy on you.“ (Garland 2011: 53)

Garland erhält aus dem Dialog den Satz, auf den Kathys nächste Antwort passt, um den Dialog weiterführen zu können. Kathys Antwort im Drehbuch ist: „You’re welcome to take them after I’ve finished.“ (Ebenda) Im Roman unterscheidet sich der Satz nur gering: „You’re

very welcome to them when I've finished.“ (Ishiguro 2010: 133) Diese kleinen Nuancen und Unterschiede können darauf zurückzuführen sein, dass ein Drehbuchautor / eine Drehbuchautorin auch die Verantwortung hat, die Dialogsätze auf ihre Sprechbarkeit hin zu überprüfen. Garlands Version des Satzes, hat einen stärkeren Rhythmus und ist kürzer, also leichter zu sprechen, ohne sich zu verhaspeln, was bei dem starken Zeitdruck während der Dreharbeiten von Vorteil ist. Im Spielfilm selbst spricht Kathy – beziehungsweise Carrey Mulligan als Kathy – eine Mischung der beiden Sätze: „You're very welcome to them after I've finished.“³

Wie in Kapitel VI.3.1 *Drehbuchsprache* beschrieben, tut Garland das, wozu Bonitzer rät: Er macht einen konkreten Vorschlag. Dieser wird zwar nicht genauso im Spielfilm übernommen, bietet Regie und Schauspielern/Schauspielerinnen aber die Möglichkeit, weiter zu denken und eine für sie passende Lösung zu finden.

In Bezug auf Technische Termini ist Garland sparsam. Außer das im englischen Sprachraum übliche *Cut To* am Ende jeder Szene, gibt es kaum herausstechende *textsortenspezifische Begriffe*, wie Schmid sie nennt. Die filmtechnischen Anweisungen sind, falls überhaupt vorhanden, in die Szenenbeschreibungen eingebettet. „As we close in on Kathy, leaning against the car, her hair caught and whipped in the same wind...“. (Garland 2011: 5) Die Phrase *to close in* beschreibt eine Kamerazufahrt oder einen Schnitt in eine Nahaufnahme auf Kathy. Doch Garlands Wortwahl ist sehr literarisch, selbst für eine technische Anweisung. *To close in* bedeutet jemandem näher kommen, jemanden einholen. Das *we* in der Szenenbeschreibung bezieht den Leser / die Leserin mit ein, ist aber gleichzeitig eine Anweisung an die Kamera.

Garland ist ebenfalls sehr sparsam mit Anweisungen für den Ton. In Szene sechs nutzt Garland den Ton, um von einer Szene in eine andere, beziehungsweise – was noch wichtiger ist –, von einer Zeitebene in eine andere überzuleiten. In Szene sechs lehnt Kathy als 26-Jährige an ihrem Auto. Garland schreibt: „...fade in the sound of children playing.“ (Ebenda) Das Geräusch spielender Kinder soll vorausahnen lassen, dass die Szene wechselt. Außerdem unterstützt das Geräusch Kathys Voice-Over, das von Hailsham erzählt. Bis zu diesem Punkt im Drehbuch weiß der Leser / die Leserin noch nicht, dass Hailsham der Ort ist, an dem Kathy ihre Kindheit verbracht hat. Das Geräusch der spielenden Kinder lässt den Leser / die Leserin vorausahnen, dass Kathy in diesem Voice-Over an ihre Kindheit denkt. Der Umschnitt auf die nächste Szene ist ein Zeitsprung in die Vergangenheit von ungefähr 20 Jahren, der durch den überlappenden Ton geglättet wird.

³ Timecode: 00h35m39s – 00h35m44s

VII.2.3 *Never Let Me Go*: Spielfilm

Der Spielfilm ist laut Kracauer, wie in Kapitel VI.1 *Spielfilm* erläutert, die Wiedergabe der physischen Realität. Das bedeutet, dass ein sprachlich poetischer Ausdruck, der aber eine reale Handlung beschreibt, real umgesetzt werden muss. Das bereits erwähnte Wort *complete* (vollenden) für sterben, verschleiert im Roman die Tatsache, dass Spender/Spenderinnen, aber vor allem Ruth und Tommy, sterben. Im Spielfilm muss das jedoch real dargestellt werden.

Die Szene, in der Ruth *vollendet*, hat nichts mit der sprachlichen Ästhetisierung Ishiguros gemeinsam. Obwohl es in diesem Kapitel um den Spielfilm geht, werde ich im Folgenden aus dem Drehbuch Ruths Sterbeszene (Szene 132 im Drehbuch) zitieren,⁴ da diese Szene im Drehbuch nicht verändert, nur in den Film übersetzt, adaptiert wurde.

„INT. OPERATION CHAMBER
Ruth is strapped to an operating table.
She is surrounded by Surgeons and Nurses, who are operating on her opened torso.
Her eyes are open, but glazed.
Ruth blinks once.
The alarm on the heart-rate monitor starts to sound.
No one takes any notice.
Ruth flatlines.
The operation continues, unaffected.
Concludes.
And the various operating staff finish up. Scrub down. Exit.
Leaving Ruth, her cadaver, on the operating table. Alone.“ (Garland 2011: 92-93)

Die physische Realität dieser Szene wird im Spielfilm nicht nur durch den detailliert und realistisch eingerichteten Operationssaal, sondern vor allem durch die beobachtende Haltung der Kamera erzeugt.⁵ In dieser Szene, die knapp eine Minute dauert, wird nur ein einziges Mal geschnitten. Die Kamera ist ständig leicht in Bewegung, in der ersten Einstellung zeigt sie eine Nahaufnahme auf Ruth, die sediert am Operationstisch liegt; die Kamera bewegt sich schwebend in einem Viertelkreis um Ruths Kopf herum. Mit der Entnahme ihrer Organe erfolgt der Umschnitt in eine Tableau-artige Totale, in deren Mitte der Operationstisch steht, auf dem Ruths Körper liegt. Während die Ärzte und Ärztinnen ihre Arbeit beenden, erfolgt mit der Kamera eine leichte Rückfahrt. Wenige Schnitte innerhalb einer Szene zu setzen, löst im Zuschauer / in der Zuschauerin die Assoziation aus, dass er/sie die Geschehnisse in Echtzeit beobachten kann, ihm/ihr also keinerlei Informationen vorenthalten werden. Obwohl dem Zuschauer / der Zuschauerin klar ist, dass es sich um einen Spielfilm mit einer fiktiven

⁴ Für das folgende Zitat wird die Formatierung des Drehbuchs beibehalten.

⁵ Timecode: 01h20m10s – 01h21m08s; in dem Szenenfolgeprotokoll des Spielfilms handelt es sich um Szene 80

Realität handelt, wird somit trotzdem das Gefühl vermittelt, es handle sich bei der Szene um die objektive Wahrheit.

Die soeben beschriebene Szene bietet Beispiele für die in Kapitel VI. 1 *Spielfilm* beschriebenen *cinematic codes*. Die verwendeten Kameraeinstellungen und vor allem die Kamerafahrten sind *specifically cinematic codes*, liegen also im inneren Kreis der von Metz so bezeichneten *concentric circles*, die die Codes je nach Spezifität einteilen.

Als *narrativer Code*, der in der Mitte der Kreise angesiedelt ist, kann man die dramaturgische Positionierung der Szene sehen. Im Spielfilm geht der Szene, in der Ruth stirbt (Szene 80), die Szene voran, in der Kathy ihr sagt, dass Tommy und sie sich für einen Aufschub bewerben werden (Szene 79). Die letzte Kameraeinstellung von Szene 79 zeigt Ruth, nachdem Kathy bereits gegangen ist, in einer Nahaufnahme stark ausatmen, fast seufzen. Darauf erfolgt der Umschnitt auf Szene 80 auf Ruth am Operationstisch. Als narrativer Code kann betrachtet werden, dass Ruth ein letztes Mal ausatmet, bevor sie stirbt.

Als Beispiel für einen allgemein *gesellschaftlichen Code*, der weit außen in den Kreisen liegt, da er nicht spezifisch für das Medium Film ist, sondern für diesen nur transformiert wurde, kann der Ton gelten, mit dem angezeigt wird, dass das Herz aufgehört hat zu schlagen. Dieses Geräusch ist, auch durch Filme und Fernsehen, als gesellschaftlicher Code gleichbedeutend damit, dass jemand gestorben ist. Der Einsatz dieses Geräuschs vermittelt dem Zuschauer / der Zuschauerin, ohne dass es weiterer Erklärungen mit Hilfe des Dialogs bedarf, dass Ruth gestorben ist. Mit dieser Information wird das Verhalten der Ärzte und Ärztinnen erst absurd und eine Metapher für den Film, denn in einer normalen Realität würde dieses Geräusch bei den Ärzten / den Ärztinnen Alarm auslösen. Doch dass die Ärzte / die Ärztinnen trotz Ertönen dieses gesellschaftlichen Codes Ruhe bewahren, sich verhalten, als würde alles nach Plan laufen, vermittelt dem Zuschauer / der Zuschauerin, dass er/sie sich in einer fiktiven Realität befindet, in der Ruths Leben nicht rettenswert ist.

Wie in Kapitel VI.2.1 *Drehbuchsprache* beschrieben, ist ein spezifisches Merkmal des Mediums Film seine Mehrschichtigkeit. Diese Mehrschichtigkeit kann unter anderem durch den simultanen Einsatz unterschiedlicher Codes entstehen. Das soeben beschriebene Beispiel des Herzalarm-Tons in Verbindung mit dem unverändert bleibenden Verhalten der Ärzte / der Ärztinnen führt zu einer Mehrschichtigkeit, aus der heraus erst die Bedeutung der Szene für den Zuschauer / die Zuschauerin interpretierbar wird. Die Bedeutung einer Szene ergibt sich aus der Differenz, der Überlagerung und der Ergänzung, der in ihr verwendeten Codes.

VII.3 Translation, Adaptation und *Never Let Me Go*

Im Folgenden wird auf die Transformation eingegangen, die bei der Translation des Romans in das Drehbuch und bei der Translation des Drehbuchs in den Film vorgenommen wurden. Da ein Werk das Zeugnis des kreativen Schaffens seines Künstlers / seiner Künstlerin ist, wird auf die spezifische Translationsleistung von Alex Garland und Mark Romanek eingegangen.

Alex Garland hat die Handlung von Ishiguros Roman verdichtet, um sie so in den zeitlichen Rahmen eines durchschnittlichen Kinofilms zu bringen. Aber auch um gewisse Informationen, die im Roman durch Kathys Reflexionen erklärt werden, dem Zuschauer / der Zuschauerin nachvollziehbar zu machen.

Miss Lucy ist in Ishiguros Roman eine Erzieherin, die im Laufe der Jahre vor allem für Kathy und Tommy durch mehrere, kleinere Erlebnisse mit ihr immer wichtiger wird. Sie ist diejenige, die die Nicht-Information der Kinder über ihr Schicksal als Organspender/Organspenderinnen hinterfragt. Garland setzt Miss Lucy vor allem in dieser Funktion innerhalb der Handlung ein. Um den Fokus auf Miss Lucy zu richten, wird sie in der ersten Szene, die in Hailsham spielt, vorgestellt, indem Kathy und Ruth im Dialog darüber reden, dass Miss Lucy die neue Erzieherin ist. Sie wird sogar von Kathy ausdrücklich namentlich erwähnt. Eine Figur, die in einem Film einen Namen hat, erhält in der Wahrnehmung der Zuschauer / der Zuschauerinnen mehr Bedeutung.

Garland nutzt es geschickt, dass Miss Lucy die neue Erzieherin ist, indem er sie in vielen Dingen auf den gleichen Informationsstand setzt, wie den Zuschauer / die Zuschauerin. So können dem Zuschauer / der Zuschauerin unbemerkt wichtige Dinge innerhalb der fiktiven Realität erklärt werden – unter dem Vorwand, sie würden einer, sich innerhalb der Geschichte befindlichen Figur erklärt. Der Zuschauer / die Zuschauerin erhält gemeinsam mit Miss Lucy Informationen, wird gemeinsam mit Miss Lucy in eine ihm/ihr unbekannte Welt eingeführt.

Wie bereits in Kapitel VI.1 *Spielfilm* zitiert, schreibt Linda Seger, dass innerhalb einer Szene Handlung, Thema und Figuren vorangebracht werden müssen. (vgl.: Seger 1992:16) Damit dies gelingt, hilft es einerseits, die Mehrschichtigkeit des Films zu nutzen, aber andererseits auch deutliche Symbole für die im Film vorkommenden Themen zu schaffen, damit der Zuschauer / die Zuschauerin ohne viel Erklärung weiß, um welches Thema es geht. Garland hat so ein Symbol für die Beziehung zwischen Kathy und Tommy geschaffen, das er aus dem Roman entnommen hat und weitertransformiert hat: die Musikkassette mit dem Titelgebenden Lied *Never Let Me Go* von Judy Bridgewater.

Im Roman spielt Kathys Kassette mehrfach für die unterschiedlichsten Themen eine Rolle. Anhand der Kassette, dessen Cover Judy Bridgewater rauchend zeigt, wird erklärt, warum Rauchen für die Kinder besonders verboten ist. Madame beobachtet Kathy heimlich, als sie zu dem Lied verträumt tanzt und ist tief bewegt davon. Kathy verliert die Kassette und Ruth nutzt es als Gelegenheit, einen vorangegangenen Streit wieder gut zu machen, indem sie ihr eine andere schenkt. Tommy begibt sich im zweiten Teil des Romans gemeinsam mit Kathy bei einem Ausflug in eine kleine Stadt in Norfolk auf die Suche nach der Kassette in Second-Hand-Geschäften. Kathy findet sie, Tommy kauft sie ihr. Dies führt dazu, dass Ruth die Kassette entdeckt und eifersüchtig wird, was schließlich zu dem Streit führt, der Kathy dazu bringt, die Cottages zu verlassen.

Garland interpretiert die Kassette vor allem als wichtige Metapher für die Beziehung zwischen Tommy und Kathy und übersetzt dies, indem er Tommy Kathy die Kassette in ihrer Zeit in Hailsham schenken lässt. Die darauffolgende Szene, in der Kathy sich das Lied, ein Liebeslied, anhört, wird nun vom Leser / der Leserin emotional mit Tommy in Verbindung gebracht. Im Drehbuch wie im Roman beobachtet Madame Kathy dabei, wie sie der Musik zuhört. Im Film ist es Ruth. Sowohl im Film, als auch im Drehbuch folgt auf diese Szene, die Szene, in der Miss Lucy die Kinder über ihr Schicksal aufklärt. In der darauffolgenden Szene greift Ruth zum ersten Mal nach Tommys Hand, die beiden werden ein Paar, was Kathy das Herz bricht.

Dadurch, dass im Film Ruth Kathy dabei beobachtet, wie sie zu dem Liebeslied verträumt die Augen schließt, verstärkt dies nochmals die Bedeutung des Symbols. Garland beschreibt in einem Interview diese Szene im Film als „Ruth's moment of catalyst where she thinks, unless I interject myself between Kathy and this boy, I'm going to be left out in the cold, and that can't happen.“ (<http://news.moviefone.com/2010/09/18/alex-garland-interview-never-let-me-go/>) Hiermit führt Romanek Garlands Übersetzungsarbeit einen Schritt weiter und benutzt das Symbol, um dem Zuschauer / der Zuschauerin einen nachvollziehbaren Auslöser für das Voranschreiten der Handlung zu geben. Hätte Ruth Kathy nie dabei gesehen, wie sie verliebt der Musik zuhört, die sie von Tommy geschenkt bekommen hat, hätte Ruth vielleicht nie als erste den Schritt auf Tommy zu gemacht.

Ishiguros Roman spielt in einer parallelen Realität. Dem Roman voran, noch vor Seite 1 stellt Ishiguro den Titel „England, late 1990s“ (Ishiguro 2010: keine Seitenzahl) „Dies verleitet zunächst zur irreführenden Annahme, dass wir es mit der jüngeren Vergangenheit, oder genauer *unserer* Vergangenheit zu tun hätten.“ (Krainz 2013:36) [Hervorhebung im

Originalzitat] Dies führt dazu, dass der Leser / die Leserin nicht weiß, dass es sich um einen Science Fiction-Roman handelt. Er/Sie wird von Ishiguro also dazu gebracht, keine Abweichungen von der ihm/ihr bekannten Realität zu erwarten.

Wenn Film dazu geeignet ist, die physische Realität abzubilden (siehe Kapitel VI.1 *Spielfilm*), dann bedient sich Romanek gerade dieses Filmspezifikums, um mit der Wahrnehmung der Zuschauer / der Zuschauerinnen ein Spiel zu spielen. Denn auch Romanek zeigt eine Realität, wie sie vom Zuschauer / der Zuschauerin als die ihm/ihr Vertraute wahrgenommen wird. „There was some discussion with my production designer, Mark Digby. There was some temptation to put in some futuristic buildings, or make this about gadgets. It never felt right. And one day I said, ‚Well, maybe this is the science-fiction film with no science fiction in it whatsoever.‘“ (<http://www.avclub.com/article/mark-romanek-45803>) Romanek erklärt im Interview, dass es für ihn richtig war, das Set Design real zu halten; den Film in einem real aussehenden Großbritannien anzusiedeln.

Romanek ist ein großer Fan von Ishiguros Romanen und erklärte in Interviews, dass er sich im Vorfeld der Dreharbeiten viel mit Ishiguros Herkunftsland auseinandersetzte, um Intentionen und Motive in *Never Let Me Go* besser zu begreifen. Romanek beschäftigte sich mit japanischem Nachkriegskino, beispielsweise mit Filmen von Ozu und Naruso (vgl.: Miller/James 2011: 38), aber auch mit japanischer Ästhetik und Kunst im Allgemeinen. So fand er Anhaltspunkte für ein ästhetisches und emotionales Konzept für *Never Let Me Go*. (vgl.: <http://www.avclub.com/article/mark-romanek-45803>)

Romanek widmete sich also intensiv der Ausgangskultur seines zu übersetzenden Textes, obwohl man hier einwerfen könnte, dass Romaneks Ausgangstext eigentlich das Drehbuch von Alex Garland ist.

Romanek versuchte, Ishiguros Stil und Atmosphäre, die aus dem medienspezifischen Ausdrucksmittel des Romans, nämlich der Sprache heraus, entstehen, in einen visuellen Stil zu übersetzen. „The over-riding thing was that because these truths that the film was kind of expressing were extremely disturbing I was trying to capture, in the broadest sense, a gentleness and a matter-of- factness that you find in Ishiguro’s writing. [...] So you try to create a visual grammar that is an attempt at being analogous to that.“ (<http://www.empireonline.com/interviews/interview.asp?IID=1192>) Romanek entwickelte mit seinen Teammitgliedern filmische Ausdrucksformen innerhalb der gängigen filmspezifischen Mittel, die die Atmosphäre in Ishiguros Roman in den Film übersetzten.

Ishiguro schreibt in der bereits erwähnten Einleitung zum publizierten Drehbuch: „When Alex did sit down to his first draft, he completed it within alarming speed – I seem to remember he took less than a week. It was to go through many revisions, but that first draft was, in essence, very close to the script that follows [bezieht sich auf das im Anschluss an diesen Text abgedruckte Drehbuch]. Give or take certain details, he had nailed it in one.“ (Ishiguro 2011: viii) Garlands schnelles Verfassen des Drehbuchs wird von Ishiguro als Qualität wahrgenommen, vor allem da sich die späteren Versionen von dem ersten Entwurf kaum unterschieden.

Dies scheint an den Mythos anzuknüpfen, dass es nur eine richtige Übersetzungsvariante gibt. Doch dass das Drehbuch sich kaum noch änderte, führe ich darauf zurück, dass sich Garland im Vorfeld so intensiv mit dem Roman auseinander gesetzt hatte, das Ausgangsmaterial also gut kannte und sich deshalb über seine persönliche Interpretation des Romans klar war.

Alex Garland selbst sagt über das Drehbuchschreiben: „[W]hen I sit down to write a script I'm not planning to write a script, I'm planning to make a film, and so I only see the script as being just a step there.“ (<http://news.moviefone.com/2010/09/18/alex-garland-interview-never-let-me-go/>) Garland hat also das Zielmedium – oder wie Minier sagt: die *receiving culture* – beim Schreiben des Drehbuchs im Blickfeld und transformiert den Roman mit der Perspektive, bereits beim Schreiben einen Spielfilm entstehen zu lassen.

Garland selbst sieht sein Drehbuch zu *Never Let Me Go* als notwendigen Schritt zum Ziel: dem Spielfilm. Er selbst betrachtet das Drehbuch offenbar nicht als eigenständiges künstlerisches Werk. Dies kann damit zu tun haben, dass Garland, wie weiter oben beschrieben, auch in den Realisationsprozess des Filmes so stark verwickelt war. Es kann aber auch sein, dass es damit zu tun hat, dass Garland selbst auch Romane schreibt und *Never Let Me Go* seine bis heute einzige Adaptation ist.

In demselben Interview bezeichnet sich Garland in Zusammenhang mit *Never Let Me Go* als *filmmaker*. „And when I say filmmaker, I don't mean *the* filmmaker ... The job there was how to make this into a film, it wasn't how to make it into a screenplay, but I was always aware the writer was Kazuo [Ishiguro], and I was working from his themes and his ideas, and it was just because I had some odd compulsion to do it.“ (Ebenda) [Hervorhebung im Originalzitat]

Garland bezeichnet im bereits zitierten Interview das Schreiben von *Never Let Me Go*, also das Schreiben einer Adaptation, basierend auf Ishiguros Roman, als Fehltritt, als Verirrung. „It felt like a bit of an aberration for me, doing a bit of an adaptation, it was for quite personal reasons I think, due to the way the story kind of pushed a button for me ... I'm not the writer of 'Never Let Me Go' - - he is. I like writing, I guess ... so I'm not too keen on doing another

adaptation“. (Ebenda) Das Interessante an Garlands Statement ist, dass er sagt, weil er ein Autor ist, habe er keine Lust, wieder eine Adaptation zu schreiben. Garland setzt seine Aufgabe als Drehbuchautor einer Adaptation offenbar von der Kreativität, die sie verlangt, nicht mit der Herausforderung gleich, einen Roman oder ein – wie es so schön heißt – Originaldrehbuch zu schreiben.

Garland betrachtet das Schreiben des Drehbuchs von *Never Let Me Go*, also die Translation von Ishiguros Roman als Ausnahme, weil der Roman selbst etwas in ihm berührt hat und er sich deswegen mit dem Roman auseinandersetzen wollte. Die Auseinandersetzung mit dem Roman, die Adaptation des Romans, ist eine Auseinandersetzung mit der persönlichen Interpretation. Dies schien für Garland in Bezug auf *Never Let Me Go* wichtig zu sein. Zum Zeitpunkt des zitierten Interviews hatte er allerdings kein Interesse, sich genauso intensiv mit einem anderen Ausgangstext, einem anderen Roman zu beschäftigen.

VIII. Conclusio

Die Ausgangsfrage, die sich diese Arbeit stellte, war, welche Funktion das Drehbuch bei der Literaturverfilmung hat, wenn man von der Prämisse ausgeht, dass das Drehbuch eine Übersetzung des Romans ist.

Diese Frage lässt sich aus zwei Blickwinkeln betrachten: aus der Praxis des Drehbuchschreibens und aus der Theorie.

Für das Verfassen eines Drehbuchs ist es nicht notwendig, sich damit auseinandergesetzt zu haben, ob das Drehbuch ein Original, ein Paratext oder etwa eine Paraphrase ist. Es ist nicht notwendig, aber es kann hilfreich sein. Mir persönlich, als Drehbuchautorin, hat es für meine Arbeit an Drehbüchern geholfen, den Gegenstand meiner Arbeit aus einer neuen Perspektive zu begreifen, vor allem zu realisieren, was bei Arbeitsschritten, die mir bis dahin selbstverständlich vorkamen, eigentlich vor sich geht.

Eine wichtige Schlussfolgerung dieser Arbeit ist, dass das Drehbuch ein eigenständiges Werk ist, das aber immer in seiner Beziehung zu seinem Spielfilm – und im Fall einer Adaptation – zu seinem Roman gesehen werden muss. Das Drehbuch ist weder vom Roman noch vom Spielfilm abhängig, doch es lässt sich aus dem System, aus der Position zwischen den beiden nicht herauslösen.

Im Folgenden fasse ich die Erkenntnisse, die aus dieser Arbeit gewonnen wurden, kurz zusammen:

Das Drehbuch ist ein zielgerichteter Text, dessen Absicht es ist, ein Text zu sein, der zu einem Spielfilm transformiert werden kann. Diese Zielgerichtetheit beeinflusst das Drehbuch in seinen medienspezifischen Merkmalen, wie etwa seiner Sprache, seiner Formatierung, dem Einsatz seiner narrativen Elemente. Das Drehbuch ist also ein Kunstwerk, dessen Ausdrucksmittel, dessen Form und Inhalt durch die Medienspezifität eines anderen Mediums bestimmt werden.

Das Drehbuch einer Adaptation ist eine Paraphrase des Romans, also eine spezielle Form der intralingualen Übersetzung. Aus der Perspektive der Transtextualität ist das Drehbuch ein Hypertext, vorausgesetzt, dass der gesamte Roman adaptiert wird und nicht nur Teile davon. Das Drehbuch wird zu dem Zweck geschrieben, ein Hypotext zu sein, also vollständig in einen Spielfilm übertragen zu werden. Es deshalb als reine Hilfsfunktion der Adaptation zu bezeichnen, da das Drehbuch nach der Verfilmung überflüssig wird, weil es seinen Existenzzweck erfüllt hat, wäre falsch, da es die kreative Leistung der Übersetzung des Romans in das Drehbuch nicht würdigt.

Das Drehbuch einer Literaturverfilmung ist ein doppeltes Original, da es einerseits das Ergebnis eines kreativen Schaffensprozesses ist und andererseits der Ursprung für den Spielfilm. Dies verweist auf die Flüchtigkeit des Drehbuchs, da es dazu geschaffen wird, in eine andere Form übertragen zu werden. Deshalb kann das Drehbuch auch als funktionale Literatur bezeichnet werden.

Das Drehbuch ist also ein performativer Text, ein Text, der dazu geschaffen wird, interpretiert zu werden. Das beeinflusst das Drehbuch insofern, als es so geschrieben werden sollte, dass es interpretierbar ist.

Das Drehbuch ist, wie bereits weiter oben gesagt, immer in Beziehung zu seinem Spielfilm und zu seinem Roman. Daraus ergibt sich aber seine bedeutende Position bei der Verfilmung eines Romans.

„This screenplay [*Never Let Me Go*], you will observe, uses perhaps one-sixth of the number of words the novel does – possibly even fewer. This reflects one fundamental of adapting from novel to screen: huge hunks must be omitted. The screenwriter must decide not only what is inessential to the new trajectory required by the film, but have the vision to see where large paragraphs of prose can be turned into the often more economical language of cinema: the looks on actors’ faces, gestures, potent juxtapositions of image and music. No surprise, then, that many things in the novel will be not found here. But you will also find instances where the compression and cutting has produced sharper, more poignant scenes.“ (Garland 2011: x)

Ishiguros Worte in der Einleitung zu Garlands Drehbuch, über die Adaptation seines Romans *Never Let Me Go*, aber auch über die Adaptationsarbeit im Allgemeinen, zeugt von Respekt für diese Arbeit, zeugt davon, dass Ishiguro die Arbeit an dem Drehbuch einer Literaturverfilmung als bedeutenden, kreativen Schritt betrachtet.

Zum Abschluss dieser Arbeit beschäftige ich mich noch einmal mit dem Akt des Schreibens und dem Übersetzen im Allgemeinen. Dennis Cutchins schreibt:

„Rilke equates the translation process with the writing of poetry [...]. He argues that translating poetry from one national language to another is analogous to the process of writing poetry in the first place, and that both enterprises amount to comprehending and then transforming the frail, transitory, ephemeral world into language. The poet ‚translates‘ into language an image or an idea based on experience. The translator, in turn, translates into another language, an image or an idea based on a reading. Rilke insists that these are similar processes because comprehension must come first in both of these acts of translation.“ (Cutchins 2014: 40-41)

Was Cutchins anhand des Beispiels von Rilke beschreibt, veranschaulicht den Translationsprozess der Adaptation aufs Deutlichste: Der Romanautor / die Romanautorin formuliert, basierend auf einem inneren Bild, einen Roman in schriftlicher Sprache. Der Drehbuchautor / die Drehbuchautorin liest diesen Roman und formuliert, basierend auf dem

inneren Bild, das der Roman hinterlassen hat, ein Drehbuch in schriftlicher Sprache. Der Regisseur / die Regisseurin, unterstützt vom gesamten Filmteam, artikuliert, basierend auf dem inneren Bild, das das Drehbuch hinterlassen hat, einen Spielfilm in Bild und Ton.

Die Schwierigkeit des Drehbuchs, das Schreiben in Bildern, scheint dem Drehbuch seinen Status als eigenständiges Werk nicht zu nehmen, da dies eine Eigenschaft ist, die – in anderen Ausdrucksformen – sowohl dem Roman, als auch dem Spielfilm inne wohnt.

Doch wieder ergibt sich hier die Frage, wozu der Regisseur / die Regisseurin das Drehbuch denn überhaupt braucht? Genügt nicht das Bild, das der Roman als Ausgangsbasis für die Adaptation hinterlässt?

Das Drehbuch wird ständig in seiner kreativen Funktion hinterfragt und oft darauf reduziert, dass es dazu da sei, dem Spielfilm eine Basis zu geben, auf Grund derer der Film kalkuliert, gestaltet, produziert werden kann; auf Grund derer der Regisseur / die Regisseurin mit seiner/ihrer Arbeit beginnen kann. Doch dies muss nicht als Einschränkung und Abwertung gesehen werden, sondern als Potential.

Das Potential des Drehbuchs liegt darin, ein Text zu sein, der dazu inspiriert, neu interpretiert, adaptiert, transformiert zu werden. Die Funktion des Drehbuchs ist es, sowohl ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk als auch Ursprung für einen neuen kreativen Schaffensprozess zu sein.

Auch wenn das Drehbuch formal strengen Regeln unterliegt, sind trotzdem – auch sprachlich – kreativ keine Grenzen gesetzt. Die genaue Kenntnis des Handwerks, der Regeln, des Ausgangsmaterials (also des Romans), geben die Möglichkeit zu Innovation und kreativer Neuschöpfung.

IX. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Garland, Alex: *Never Let Me Go: The Screenplay*. Faber and Faber Limited. London: 2011

Ishiguro, Kazuo: *Never Let Me Go*. Faber and Faber limited. Taschenbuchausgabe. London: 2010

Ishiguro, Kazuo: „Introduction“ In: Garland, Alex: *Never let me go: The Screenplay*. Faber and Faber Limited. London: 2011. S. vii-xi

Interviews mit Mark Romanek:

Interview mit Mark Romanek: American Express Screen Talk: 14. Oktober 2010. BFI. Videoquelle

<http://explore.bfi.org.uk/4ce2ba101782e> [Zugriff 2014-12-12]

Adams, Sam: *Mark Romanek*. A.V. Club. 2010

<http://www.avclub.com/article/mark-romanek-45803> [Zugriff 2014-12-12]

Mark Romanek: Never Let Me Go: The visionary director chats critics, God and Keira Knightley. Empire Online. 2010

<http://www.empireonline.com/interviews/interview.asp?IID=1192> [Zugriff 2014-12-13]

Interviews mit Alex Garland:

Ehrlich, David: *Alex Garland on Religion, Sex and Adapting ‚Never Let Me Go‘*. *The Moviefone Blog*. 2010.

<http://news.moviefone.com/2010/09/18/alex-garland-interview-never-let-me-go/> [Zugriff: 2014-12-12]

Audiovisuelles Material

DVD: *Alles, was wir geben mussten: Never Let Me Go*. 20th Century Fox Home Entertainment. 2011. Regie: Mark Romanek

Sekundärliteratur:

Abrams, M. H.: „Literature as a revelation of personality (extract).“ In: Caughie, John (Hg.): *Theories of Authorship: A Reader*. Routledge. London: 1981. S. 17-21

Albersmeier, Franz-Josef; Roloff, Volker (Hg.): *Literaturverfilmungen*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1989

Andrew, Dudley: „Adaptation.“ In: Corrigan, Timothy (Hg.): *Film and Literature: An Introduction and Reader*. Routledge. Oxon: 2012. S. 65-73

Arndt, Erwin; Herden, Werner; Heukenkamp, Ursula; Hörnigk, Frank; Kaufmann, Eva: *Probleme der Literaturinterpretation: Zur Dialektik der Inhalt-Form-Beziehung bei der Analyse und Interpretation literarischer Werke*. VEB Bibliographisches Institut Leipzig. Leipzig: 1978. S. 94-114

Arndt, Erwin: „Zu einigen Aspekten der sprachkünstlerischen Gestaltung.“ In: Ders.; Herden, Werner; Heukenkamp, Ursula; Hörnigk, Frank; Kaufmann, Eva: *Probleme der Literaturinterpretation: Zur Dialektik der Inhalt-Form-Beziehung bei der Analyse und Interpretation literarischer Werke*. VEB Bibliographisches Institut Leipzig. Leipzig: 1978. S. 94-114

Arntzen, Helmut: *Der Literaturbegriff: Geschichte, Komplementärbegriffe, Intention. Eine Einführung*. Aschendorff. Münster Westfalen: 1984

Astruc, Alexandre: „The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Style.“ In: Corrigan, Timothy (Hg.): *Film and Literature: An Introduction and Reader*. Routledge. Oxon: 2012. S. 181-184

Barthes, Roland: „The death of the author.“ In: Caughie, John (Hg.): *Theories of Authorship: A Reader*. Routledge. London: 1981. S. 208-213

Batty, Craig; Waldeback, Zara: *Writing for the Screen: Creative and Critical Approaches*. Palgrave Macmillan. Hampshire: 2008

Bazin, André: „Adaptation, or the Cinema as Digest“. In: Corrigan, Timothy (Hg.): *Film and Literature: An Introduction and Reader*. Routledge. Oxon: 2012. S. 57-64

Benjamin, Walter: „The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility.“ In: Corrigan, Timothy (Hg.): *Film and Literature: An Introduction and Reader*. Routledge. Oxon: 2012. S. 147-157

Berka, Walter; Brix, Emil; Smekal, Christian (Hg.): *Woher kommt das Neue? Kreativität in Wissenschaft und Kunst*. Böhlau Verlag. Wien u.a.: 2003

Bignell, Jonathan (Hg.): *Writing and Cinema*. Pearson Education Limited. Essex: 1999

Bluestone, George: *Novels into Film*. John Hopkins Press. Baltimore: 2003

Bode, Christoph: *Der Roman: Eine Einführung*. Francke Verlag. Tübingen: 2005

Bohnenkamp, Anne (Hrsg.): *Literaturverfilmungen*. Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG. Stuttgart: 2012

Boozer, Jack: „The Screenplay and Authorship in Adaptation.“ In: Corrigan, Timothy (Hg.): *Film and Literature: An Introduction and Reader*. Routledge. Oxon: 2012. S. 199-219

Boskamp-Alexandre, Susana: *Das Drehbuch als Literatur: Am Beispiel von ausgewählten Texten Federico Fellinis*. Wien: Dipl.-Arb. 1996

Brenninger, Noëlle: *Medium Musikvideo: Mark Romaneks Videoästhetik*. Wien: Dipl.-Arb. 2008

Buchberger, Dieter: *Der Globale Textbegriff unter besonderer Berücksichtigung des populären Liedes im Französischen*. Wien: Diss. 1999

Burkart, Roland: *Kommunikationswissenschaft*. Böhlau Verlag. 4. überarb. Auflage. Wien. 2008

Buscombe, Edward: „Ideas of authorship.“ In: Caughie, John (Hg.): *Theories of Authorship: A Reader*. Routledge. London: 1981. S. 22-34

Carrière, Jean-Claude; Bonitzer, Pascal: *Über das Geschichten erzählen. Praxis des Drehbuchschreibens*. Alexander Verlag. Berlin: 1999

Cartmell, Deborah; Whelehan, Imelda: „Introduction – literature on screen: a synoptic view.“ In: Cartmell, Deborah; Whelehan, Imelda (Hg.): *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge University Press. New York: 2007. S. 1-12

Caughie, John (Hg.): *Theories of Authorship: A Reader*. Routledge. London: 1981

Corliss, Richard: „Notes on a Screenwriter’s theory 1973.“ In: Grant, Barry K. (Hg.): *Auteurs and Authorship: A film reader*. Blackwell Publishing. Malden, Massachusetts: 2008. S. 140-147

Corrigan, Timothy (Hg.): *Film and Literature: An Introduction and Reader*. Routledge. Oxon: 2012

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

Eder, Jens: „Zur Spezifik audiovisuellen Erzählens“ In: Birr, Hannah; Reinerth, Sarah M.; Thon, Jan-Noël (Hg.): *Probleme filmischen Erzählens*. LIT Verlag. Berlin: 2009. S. 7-31

Egger, Eveline: *Kreativität in Kunst und Werbung: Definition und Evaluierung von Hochleistungen*. Praesens Verlag. Wien: 2010

Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn: 2002

Field, Syd: *Das Drehbuch: Grundlagen des Drehbuchschreibens*. Autorenhausverlag. Berlin. 2007

Foucault, Michel: „What is an author? (extract).“ In: Caughie, John (Hg.): *Theories of Authorship: A Reader*. Routledge. London: 1981. S. 282-291

Gale, Steven H.: *Sharp Cut: Harold Pinter's Screenplays and the Artistic Process*. University Press of Kentucky. Lexington: 2003

Genette, Gérard: *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Campus Verlag. Frankfurt am Main: 1992

Gottschalk, Jörn; Köppe, Tilmann (Hg.): *Was ist Literatur? Basistexte Literaturtheorie*. mentis Verlag. Paderborn: 2006

Grant, Barry K. (Hg.): *Auteurs and Authorship: A film reader*. Blackwell Publishing. Malden, Massachusetts: 2008

Hagen, Kirsten von: *Intermediale Liebschaften: Mehrfachadaptationen von Choderlos de Laclos' Briefroman 'Les Liaisons dangereuses'*. Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH. Tübingen: 2002

Hagen, Kirsten von: „Die andere Seite des Wandteppichs: oder vier Versuche, *Don Quijote* zu verfilmen.“ In: Meurer, Ulrich (Hg.): *Übersetzung und Film: Das Kino als Translationsmedium*. Transcript Verlag. Bielefeld: 2012. S.107-124

Heath, Stephen: „Comment on ‚The idea of authorship‘.“ In: Caughie, John (Hg.): *Theories of Authorship: A Reader*. Routledge. London: 1981. S. 214-220

Kasten, Jürgen: *Film schreiben: Eine Geschichte des Drehbuchs*. Hora Verlag. Wien: 1990

Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. 18. Auflage. Francke Verlag. Bern: 1978

Klemm, Michael: „Ausgangspunkte: Jedem seinen Textbegriff? Textdefinitionen im Vergleich.“ In: Fix, Ulla; Adamzik, Kirsten; Antos, Gerd; Klemm, Michael (Hg.): *Brauchen wir einen neuen Textbegriff? Antworten auf eine Preisfrage*. Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main: 2002. S. 17-29

Kracauer, Siegfried: *Schriften Band 3: Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Herausgegeben von Karsten Witte. Suhrkamp. Frankfurt am Main: 1975

Krainz, Denise: *Imagination und Tod in Kazuo Ishiguros „Never Let Me Go“ und Haruki Murakamis „Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt“*. Wien: Dipl.-Arb.2013

Krebs, Katja (Hg.): *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. Routledge. New York: 2014

Kreimeier, Klaus; Stanitzek, Georg (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Akademie Verlag. Berlin: 2004

Lake, Diane: „Writing the Adaptation: Teaching an Upper-Division College Course for the Screenwriter“ In: Cutchins, Dennis; Raw, Laurence; Welsh, James M. (Hg.): *Redefining Adaptation Studies*. Scarecrow Press. Plymouth: 2010. S. 85-93

Langer, Gudrun: *Textkohärenz und Textspezifität: Textgrammatische Untersuchung zu den Gebrauchstextsorten Klappentext, Patienteninformation, Garantieerklärung und Kochrezept*. Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main: 1995

Lansdown, Richard: *The Autonomy of Literature*. Macmillan Press. London u.a.: 2001

Lehman, Peter: „Script/Performance/Text: Performance Theory and Auteur Theory.“ In: Grant, Barry K. (Hg.): *Auteurs and Authorship: A film reader*. Blackwell Publishing. Malden, Massachusetts: 2008. S.158-166

Leitch, Thomas: „Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory.“ In: Corrigan, Timothy (Hg.): *Film and Literature: An Introduction and Reader*. Routledge. Oxon: 2012. S. 104-122

Lothe, Jakon: *Narrative in Fiction and Film*. Oxford University Press. Cornwall: 2000

McFarlane, Brian: „Reading film and literature.“ In: Cartmell, Deborah; Whelehan, Imelda (Hg.): *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge University Press. New York: 2007. S. 15-28

Mahrenholz, Simone: *Kreativität: Eine philosophische Analyse*. Akademie Verlag GmbH. Berlin: 2011

McFarlane, Brian: *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford University Press, New York: 1996

Mecke, Jochen: „Figuren der Drittheit: Übersetzungen zwischen Leben, Literatur und Film. ‚Jules et Jim‘ zwischen Franz Hessel, Helen Grund, Henri Pierre Roché... und François Truffaut.“ In: Meurer, Ulrich (Hg.): *Übersetzung und Film: Das Kino als Translationsmedium*. Transcript Verlag. Bielefeld: 2012. S. 125-156

Metz, Christian: *Sprache und Film*. Athenäum Verlag GmbH. Frankfurt am Main: 1973

Meurer, Ulrich: „Gemeinsame Sequenzen: Einige Vorworte zu Übersetzung und Film.“ In: Ders. (Hg.): *Übersetzung und Film: Das Kino als Translationsmedium*. Transcript Verlag. Bielefeld: 2012. S. 9-43

Miller, Henry K.; James, Nick: „Remaining Days“ In: *Sight and Sound: The monthly film magazine*. März 2011, Vol. 21 Issue 3. British Film Institute. London: S. 36-38

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

Monaco, James: *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*. Überarbeitete Neuausgabe 2009. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbeck bei Hamburg: 1980

Murray, Simone: „Materializing Adpatation Theory: The Adaptation Industry.“ In: Corrigan, Timothy (Hg.): *Film and Literature: An Introduction and Reader*. Routledge. Oxon: 2012. S. 365-384

Paech, Joachim: *Literatur und Film*. 2. Überarbeitete Auflage. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Carl Ernst Poeschel Verlag. Stuttgart: 1997

Penninger, Johannes: *Das Echo der Intertextualität: Intertextualität und Transformation als semiotische Konstanten kultureller Kommunikation in den audiovisuellen Medien*. Wien: Diss. 2003

Petrie, Graham: „Alternatives to Auteurs.“ In: Grant, Barry K. (Hg.): *Auteurs and Authorship: A film reader*. Blackwell Publishing. Malden, Massachusetts: 2008. S.110-118

Portnoy, Kenneth: *Screen Adaptation: A Scriptwriting Handbook*. Butterworth-Heinemann. Stoneham: 1991

Schabenbeck, Martin: *Das Drehbuch im Hollywood-Format: Die Konventionen für Stil, Struktur und Layout richtig umsetzen*. dpunkt.verlag. Heidelberg. 2008

Schmid, Birgit: *Die literarische Identität des Drehbuchs: Untersucht am Fallbeispiel „Agnes“ von Peter Stamm*. Peter Lang; Europäischer Verlag der Wissenschaften. Bern: 2004

Schmücker, Reinold: *Was ist Kunst? Eine Grundlegung*. Wilhelm Fink Verlag. München: 1998

Seger, Linda: *The Art of Adaptation: Turning fact and fiction into film*. Henry Holft Company, Inc. New York: 1992

Sim, Wai-chew: *Kazuo Ishiguro*. Routledge. Oxon: 2010

Snyder, Mary H.: *Analyzing Literature-to-Film Adaptations: A Novelist's Exploration and Guide*. The Continuum International Publishing Group. New York u.a.: 2011

Spiel, Christiane: „Über das Erkennen von Kreativität.“ In: Berka, Walter; Brix, Emil; Smekal, Christian (Hg.): *Woher kommt das Neue? Kreativität in Wissenschaft und Kunst*. Böhlau Verlag. Wien u.a.: 2003. S. 117-147

Stam, Robert: *Film Theory: An Introduction*. Blackwell Publishers. Oxford: 2000

Stam, Robert: „Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation.“ In: Corrigan, Timothy (Hg.): *Film and Literature: An Introduction and Reader*. Routledge. Oxon: 2012. S. 74-88

Stanitzek, Georg: „Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung.“ In: Kreimer, Klaus; Stanitzek, Georg (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Akademie Verlag GmbH. Berlin: 2004

Stolze, Radegundis: *Übersetzungstheorien: Eine Einführung*. Gunter Narr Verlag. 2. überarb. Auflage. Tübingen: 1997

Venuti, Lawrence: „Adaptation, Translation, Critique.“ In: Corrigan, Timothy (Hg.): *Film and Literature: An Introduction and Reader*. Routledge. Oxon: 2012. S. 89-103

Vidal, Gore: „Who Makes the Movies?“ In: Grant, Barry K. (Hg.): *Auteurs and Authorship: A film reader*. Blackwell Publishing. Malden, Massachusetts: 2008. S. 148-157

Wollen, Peter: „The Auteur Theory.“ In: Corrigan, Timothy (Hg.): *Film and Literature: An Introduction and Reader*. Routledge. Oxon: 2012. S.185-198

Nachschlagewerke:

Brockhaus: Enzyklopädie. 21. völlig neu bearbeitet Auflage. F.A. Brockhaus; Bibliographisches Institut. Leipzig, Mannheim: 2006

Verwendete Bände: 8, 10, 11, 13, 20, 21, 25, 27

Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph; Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag. Stuttgart: 2007

Springer, Otto (Hg.): *Langenscheidts Enzyklopädisches Wörterbuch der englischen und deutschen Sprache: Der große Muret-Sanders: Teil I Englisch-Deutsch, 1. Band*. 11. Auflage 1996. Langenscheidt: Berlin, München: 1962

Springer, Otto (Hg.): *Langenscheidts Enzyklopädisches Wörterbuch der englischen und deutschen Sprache: Der große Muret-Sanders: Teil II Deutsch-Englisch, 2. Band*. 11. Auflage 1996. Langenscheidt: Berlin, München: 1962

Internetquellen:

Garland, Alex: *Shooting Script* Never Let Me Go

<http://moviecultists.com/wp-content/uploads/screenplays/never-let-me-go.pdf> [Zugriff 2014-12-13]

Internet Movie Data Base (imdb): Alex Garland

http://www.imdb.com/name/nm0307497/?ref_=fn_al_nm_1 [Zugriff: 2014-12-12]

Internet Movie Data Base (imdb): Madame Bovary

http://www.imdb.com/find?q=madame+bovary&&s=tt&ref_=fn_al_tt_mr [Zugriff: 2014-12-14]

Projekt *Allgemeinwissen und Gesellschaft*

<http://www.enzyklopaedie.ch/dokumente/bonmots.htm> [Zugriff 2014-11-25]

X. Anhang

X.1 Protokolle Never Let Me Go

X.1.1 Kapitelprotokoll Roman

Ishiguro, Kazuo: *Never let me go*. Faber and Faber limited. Taschenbuchausgabe. London: 2010

Kapitel-nummer	Seiten-zahlen	Inhalt
		Überschrift: England, late 1990s
	1	PART ONE
01	3-12	Kathy H. stellt sich vor; erzählt, dass sie seit elf Jahren Pflegerin ist, doch mit Jahresende aufhören soll. Sie erzählt, dass sie Ruth gepflegt hat. Sie erzählt, dass sie viel an Hailsham zurück denkt. Kathy erzählt von einem Nachmittag, als sie mit anderen Mädchen in Hailsham im Pavillon war und beobachtet hat, wie die Jungs Tommy demütigten. Kathy wollte ihn beruhigen, und Tommy schlug sie unabsichtlich.
02	13-24	Kathy erzählt, dass sich Tommy und sie in der Warteschlange vor dem Untersuchungszimmer unterhielten. Tommy entschuldigte sich, dass er sie geschlagen hatte. Kathy erzählt, dass in den darauffolgenden Wochen Tommy besonders gemeine Streiche gespielt wurden. Kathy erklärt, dass vier Mal im Jahr <i>Exchanges</i> abgehalten wurden, bei denen die SchülerInnen von Hailsham untereinander ihre Kunstwerke (Gedichte, Skulpturen, Zeichnungen, etc.) gegen Wertmarken tauschen konnten. Tommy hatte nie etwas beizusteuern. Kathy erzählt, dass sie sich später mit Ruth in deren Pflegeklinik in Dover über die Bedeutung der <i>Exchanges</i> unterhalten hatte. Kathy erzählt, dass Tommy selbst später meinte, dass die anderen SchülerInnen damit begonnen hätten, ihn zu ärgern, als er im Kunstunterricht einen Elefanten malte, der aussah als hätte ihn ein Dreijähriger gemalt. Zuerst wurde Tommy nur im Kunstunterricht gequält, dann auch außerhalb, vor allem weil er so leicht Wutanfälle

		bekam. Kathy erzählt, dass die Wutanfälle plötzlich aufhörten und dadurch auch die Streiche der anderen Kinder weniger wurden. Kathy wollte wissen, warum, und sprach Tommy in der Schlange zur Essensausgabe an. Tommy erzählte, dass er sich unter Kontrolle hat, seit Miss Lucy (eine Erzieherin) ihm gesagt hat, dass es nicht wichtig sei, dass er nicht kreativ ist. Kathy dachte, Tommy wolle sie auf den Arm nehmen. Tommy fragte daraufhin, ob sie sich später beim Teich treffen könnten, um zu reden.
03	25-36	Kathy erzählt von der Unterhaltung mit Tommy am Teich: Tommy redete darüber, dass Miss Lucy ihm klar gemacht hatte, dass es nicht seine Schuld ist, wenn er nicht kreativ ist. Kathy und Tommy konnten beide kaum glauben, dass Miss Lucy das ernst gemeint haben könnte. Tommy redete außerdem darüber, dass Miss Lucy wütend gewesen sei und meinte, dass die Kinder nicht genug über die Transplantationen wissen. Kathy und Tommy überlegten, welche Verbindung es zwischen den Transplantationen und dem Kreativsein geben könnte. Kathy nennt andere Dinge, auf die sie sich damals keinen Reim machen konnte, wie die Kunstgalerie. Kathy reflektiert, dass sie eigentlich nicht sicher ist, ob die Kunstgalerie überhaupt existierte, die Erzieher sprachen nie darüber und vor Erziehern wurde auch nie darüber gesprochen. Der einzige Anhaltspunkt war, dass zwei bis vier Mal im Jahr <i>Madame</i> nach Hailsham kam, um die besten künstlerischen Arbeiten auszuwählen und mitzunehmen. Kathy erzählt davon, dass einmal eine Gruppe von Mädchen testete, ob es stimmte, was Ruth sagte, nämlich dass Madame Angst vor ihnen hätte. Madame hatte wirklich Angst, fast Ekel, die Mädchen zu berühren. Kathy erzählt, dass das der erste Moment war, in dem sie fühlte und begriff, dass sie (die Kinder von Hailsham) anders waren, als die Leute draußen.
04	37-48	Kathy erzählt, dass jetzt, da ihre Zeit als Pflegerin zu Ende geht, sie ihre Erinnerungen sortiert, vor allem ihre Erinnerungen an Ruth und Tommy. Sie erzählt, dass jeder Schüler / jede Schülerin in eine kleine Sammlung an privaten Gegenständen hatte, die aus den Exchanges und den Sales stammten. Kathy erzählt, dass es, als sie ungefähr zehn Jahre alt war, eine

		Diskussion unter den SchülerInnen gab, dass sie für Kunstwerke, die für die Galerie weggenommen werden, auch gerne Wertmarken bekommen würden. In diesem Kontext hatte Miss Lucy gesagt, dass die Galerie einen Zweck hat, welchen könnte sie ihnen aber nicht sagen. Kathy erzählt von den <i>Sales</i>. Einmal im Monat brachten Lieferanten Schachteln mit Dingen, wie Kleidung, Spielzeug, etc. nach Hailsham, die bei einer Art Flohmarkt dann von den Kindern mit ihren Wertmarken gekauft werden konnten. Kathy erzählt von den morgendlichen Versammlungen, bei denen Miss Emily, die Direktorin, Ansprachen hielt, vor allem, wenn sich die Kinder schlecht benommen hatten. Kathy erzählt auch, wie es zu der Freundschaft mit Ruth kam: Eines Tages, als sie ungefähr sieben Jahre alt waren, ließ Ruth Kathy auf ihren imaginären Pferden reiten und machte sie zu einer von Miss Geraldine's geheimen Wachen.
05	49-60	Kathy erzählt darüber, dass Ruth eine Gruppe von Kindern anführte, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, Miss Geraldine vor einer geplanten Entführung zu bewahren. Kathy erzählt, dass Ruth eine unantastbare Autorität hatte, und dass Kathy sich ihr gegenüber Loyal verhielt, auch wenn Ruth manchmal unfair war. Kathy erzählt, wie Ruth eines Tages behauptete, dass Miss Geraldine ihr ein Federpennal geschenkt hätte. Kathy deckte Ruths Lüge auf, doch als sie sah, wie weh sie Ruth mit dem Entlarven getan hatte, tat es ihr leid.
06	61-75	Kathy erzählt, dass sie sich wieder mit Ruth versöhnen konnte. Kathy erzählt, dass es ein großes Thema war, dass Hailsham-Schüler und -Schülerinnen auf keinen Fall rauchen durften. Kathy hatte eine Musikkassette von Judy Bridgewater mit dem Titel <i>Songs after Dark</i>, die ihr viel bedeutete. Eines Tages, als sie diese alleine im Schlafsaal anhörte und dazu mit einem Kissen wie mit einem Baby im Arm tanzte, bemerkte sie, dass Madame sie dabei beobachtete und weinte. Kathy erzählt, dass Tommy später meinte, Madame habe geweint, weil ihr bewusst war, dass die Kinder von Hailsham keine

		Kinder bekommen können und es tragisch fand. Kathy verlor die Kassette kurze Zeit später, und Ruth versuchte sie wiederzufinden. Da sie nicht zu finden war, schenkte Ruth Kathy eine andere Kassette.
07	76-87	Kathy erzählt, dass in ihrem letzten Jahr in Hailsham, als sie 15 Jahre alt war, Miss Lucy ihnen allen, während sie im Pavillion darauf warteten, dass der Regen aufhörte, eine Art Vortrag hielt. Miss Lucy redete darüber, dass man den Kindern nie wirklich die volle Wahrheit sagte. Sie erklärte ihnen noch einmal, dass sie alle niemals einen Beruf ergreifen würden, sondern wenn sie junge Erwachsene seien, ihre Organe spenden werden. Miss Lucy sagte, sie sollten daran denken, um ein anständiges Leben führen zu können. Die Rede irritiert die Kinder. Kathy erzählt im Folgenden, dass es stimmte, dass sie nie genau wussten, wie das mit den Organspenden ablaufen würde. Sie erzählt, dass sie das Gefühl hatte, die Informationen würden ihnen immer so gegeben werden, dass sie noch zu jung gewesen waren, sie vollständig zu begreifen. Kathy erzählt von einem Streich, der Tommy gespielt wurde, bei dem ihm andere Kinder einredeten, dass von einer Schnittwunde an seinem Ellbogen, der ganze Ellbogen jederzeit aufgehen und herausklappen könnte.
08	88-97	Kathy erzählt davon, wie sie, als sie 16 war, Miss Lucy einmal dabei erwischt, wie sie wie eine Verrückte handbeschriebene Seiten mit einem Bleistift übermalte. Tommy und Ruth waren ein Paar. In diesem letzten Sommer in Hailsham begann Tommy auch wieder Wutanfälle zu haben und zwar wegen Kleinigkeiten. Kathy erzählt, dass Sex ein wichtiges Thema im Abschlussjahr war, aber sie waren alle verwirrt, denn obwohl die Erzieher sie aufklärten und sagten, es sei okay Sex zu haben, gab es nirgendwo die Möglichkeit tatsächlich Sex zu haben. Sie erzählt, wie ein Paar von einem Lehrer in einem Klassenzimmer erwischt wurde. Ruth meinte, dass die Erzieher sie aufklärten, damit sie, nachdem sie Hailsham verlassen haben, Sex hätten. Kathy erzählt, dass sie plante, mit einem Mitschüler, in den sie aber nicht verliebt war, ihr erstes Mal zu haben.

		Dann trennten sich aber Ruth und Tommy.
09	98-109	Kathy erzählt, dass andere Mädchen den Vorschlag machten, dass sie doch jetzt mit Tommy zusammen sein sollte. Kathy ließ deswegen den anderen Jungen abblitzen. Dann aber bat Ruth Kathy, ihr zu helfen, damit sie wieder mit Tommy zusammen kommt. Ruth bat Kathy, weil Kathy doch so gut mit Tommy befreundet war. Kathy sprach also mit Tommy, der ihr erzählte, dass es ihm nicht deswegen schlecht gehe, weil Ruth und er sich getrennt hatten, sondern weil Miss Lucy ihm gesagt hatte, dass sie sich damals geirrt hatte. Miss Lucy hatte zu Tommy gesagt, dass es sehr wohl wichtig sei, kreativ zu sein und dass er sich jetzt anstrengen solle. Sie könne ihm viele Dinge nicht erklären, über Hailsham, über seinen Platz in der Welt, aber vielleicht fände er es selbst eines Tages heraus. Am Tag nach Kathys und Tommys Gespräch verkündete Miss Emily, dass Miss Lucy Hailsham verlassen hatte. Tommy war traurig. Am gleichen Abend wurden Ruth und er wieder ein Paar. Ruth dankte Kathy dafür.
	111	PART TWO
10	113-123	Kathy erzählt, dass sie, als sie Hailsham verließen, von den Erziehern die Aufgabe mitbekamen, ein Essay zu verfassen und dass diese Aufgabe ihr über die erste Zeit hinweghalf. Ruth, Kathy, Tommy und ein paar andere ihrer Freunde aus Hailsham wurden in die Cottages gebracht, alte Farmgebäude, wo sie gemeinsam mit anderen Organspendern aus anderen Schulen lebten. Kathy erzählt, dass sie sich die erste Zeit sehr verloren fühlten und, obwohl sie durften, sich nicht trauten, das Gelände zu verlassen. Kathy beobachtete, dass die anderen, die schon vor ihnen da waren und die sie Veteranen nannten, vieles von ihrem Verhalten aus dem Fernsehen kopierten. Ruth begann, es ihnen bald nachzumachen und befreundete sich vor allem mit dem Paar Chrissie und Rodney.
11	124-135	Kathy erzählt, dass sie in den Cottages mit mehreren Jungs Sex hatte, meistens nur One-Night-Stands. Sie erzählte Ruth davon, wenn sie ,wie üblich, abends in Kathys Zimmer saßen und Tee tranken. Egal wie viel sie sich unter Tags stritten, abends gab es immer eine besondere

		Vertrautheit zwischen ihnen. Kathy vertraute Ruth auch an, dass sie oft große Lust auf Sex hatte, so sehr, dass sie es mit fast jedem tun würde. Ruth sagte, dass sie das seltsam fände, sie hätte so etwas nicht. Kathy erzählt, dass sie mit Ruth oft über diese Zeit in den Cottages sprach, als sie später ihre Pflegerin war. Kathy fand es schrecklich, als Ruth ihr erzählte, dass sie damals in den Cottages ihre Sammlung privater Dinge weggeworfen hatte. Kathy erzählt, dass sie in den Cottages eines Tages einen Stapel Pornomagazine fand und ihn in den Schuppen mitnahm, um ihn durchzusehen. Kathy blätterte den Stapel ganz schnell durch. Tommy sah sie zufällig dabei und fragte, was sie machte. Tommy glaubte Kathy nicht, dass sie – so schnell, wie sie die Magazine durchblättere – darauf aus sei, erregt zu werden. Er glaubte, sie suche etwas anderes. Kathy gab ihm keine Antwort.
12	136-143	Kathy erzählt, dass Ruth eines Tages zu ihr kam und ihr erzählte, dass Chrissie und Rodney bei einem Ausflug nach Norfolk jemanden gesehen haben, der ein <i>Possible</i> für Ruth sein könnte. Ein <i>Possible</i> ist jemand, nach dem man gemodelt, von dem man geklont sein könnte. Kathy mochte Chrissie und Rodney nicht und glaubte ihnen die Geschichte nicht ganz. Vor allem weil sie die Frau, die ein Possible hätte sein können, genauso beschrieben, wie Ruths Traumzukunft aussah. Die Jugendlichen führten in den Cottages oft Gespräche über ihre Traumzukunft, obwohl sie wussten, dass sie sie nie haben würden: Sie malten sich aus, dass sie Briefträger oder Bauer werden würden. Ruth sah gemeinsam mit Kathy einmal eine Werbung für ein Großraumbüro und beschrieb ihre Traumzukunft so. Ruth beschloss, mit Chrissie und Rodney nach Norfolk zu fahren, um die Frau anzuschauen, Kathy und Tommy kamen mit.
13	144-153	Kathy erzählt, dass sie bemerkte, wie wichtig es Ruth war, ihr Possible zu sehen, als der Ausflug fast ins Wasser fiel. Doch sie fuhren. Auf der Hinfahrt war Kathy genervt, weil Ruth nur mit Chrissie und Rodney sprach, die vorne saßen, und Tommy und Kathy wurden vom Gespräch ausgeschlossen. Als sie in der kleinen Stadt ankamen, gingen sie alle in

		ein Café, um etwas zu essen. Chrissie und Rodney erzählten viel von Martin, einem Freund, der jetzt in dieser Stadt als Pfleger arbeitete. Es war aber verboten, Pfleger zu besuchen. Dann sprachen Chrissie und Rodney die drei auf ein Gerücht an, das es gab: Dass Hailsham-SchülerInnen, wenn sie beweisen konnten, dass sie wirklich, ernsthaft, verliebt waren, ein <i>Deferral</i>, einen Aufschub bekamen, damit sie erst drei Jahre später anfangen müssten, ihre Organe zu spenden. Chrissie und Rodney wollten von den dreien wissen, bei wem man sich bewerben müsse. Ruth tat so, als wüsste sie es. Tommy sagte ehrlich, dass er nicht wisse, wovon die beiden reden.
14	154-165	Kathy erzählt, dass sie sich dann auf die Suche nach Ruths Possible machten, aber Chrissie und Rodney vorher noch in ein Geschäft gingen, um Geburtstagskarten zu kaufen. In dem Geschäft hörte Kathy, dass Chrissie Ruth noch einmal danach fragte, wen man um einen Aufschub bitten müsse. Dann fanden sie das Großraumbüro und sahen die Frau, die wirklich große Ähnlichkeit mit Ruth hatte. Sie setzten sich ein Stück vom Büro entfernt auf einer Mauer, um später nochmals hinzugehen. Doch dann ging die Frau an ihnen vorbei, und die fünf folgten ihr, bis sie in eine kleine Galerie ging. Die fünf gingen auch in die Galerie und beobachteten die Frau, wie sie sich mit der Galeriebesitzerin unterhielt. Danach gingen die fünf wieder zur Küste zurück. Diesmal enttäuscht, weil klar war, dass die Frau nicht Ruths Model war. Die anderen versuchten Ruth aufzumuntern, aber Ruth wurde wütend und sagte, dass sie doch alle nur von Abfall gemodelt seien: von Prostituierten und Verbrechern. Kathy brachte das aus der Fassung. Chrissie und Rodney beschlossen, Martin zu besuchen. Kathy mochte nicht mitgehen. Tommy blieb bei ihr, während Ruth mit den anderen mitging.
15	166-181	Kathy erzählt, dass Tommy versuchte, Kathy aufzumuntern. Er wollte mit ihr gemeinsam die Kasette wiederfinden, die Kathy in Hailsham verloren hatte. Er erzählte, dass er sie damals überall gesucht hatte, sie aber nirgends finden konnte. Kathy und Tommy gingen in verschiedene Second-Hand-Stores und Kathy fand die Kasette

		tatsächlich. Tommy war enttäuscht, dass er sie nicht entdeckt hatte. Sie spazierten danach durch die Kleinstadt und Tommy erzählte, dass er sich überlegt hatte, wenn die Gerüchte über die Aufschübe tatsächlich stimmten, dass vielleicht das der Grund für die Kunstgalerie in Hailsham gewesen sei. Damit, wenn man einen Antrag stellte, die zuständigen Leute sich die Kunstwerke anschauen konnten, um in die Seele desjenigen zu schauen, um zu entscheiden, ob die Antragsteller wirklich verliebt waren und zueinander passten. Kathy wusste nicht, was sie von dieser Theorie halten sollte. Tommy erzählte, dass er darüber schon länger nachgedacht hatte und dass er deswegen wieder angefangen hätte, zu zeichnen und zwar Fantasietiere. Als sie beim Auto auf die anderen drei warteten, sprachen sie noch einmal darüber, warum Kathy die Pornomagazine so schnell durchgeblättert hatte. Tommy sagte, dass er wüsste, dass Kathy nach ihrem Possible suchte. Kathy vertraute Tommy an, dass sie manchmal so ein großes Bedürfnis nach Sex hatte, dass sie dachte, ihr Model müsse so jemand sein. Tommy beruhigte Kathy, indem er sagte, dass jeder manchmal so ein großes Bedürfnis nach Sex hätte. Als die anderen drei zurückkamen, versuchte Ruth wieder gut zu machen, dass sie vorher so gemein gewesen war. Kathy verschwieg Ruth, dass Tommy ihr die Kassette geschenkt hatte. Es war ihr unangenehm.
16	182-193	Kathy erzählt, dass, als sie von ihrem Ausflug zurückkamen, kaum darüber sprachen. Tommy zeigte ihr einige Zeit später seine Fantasietiere, und Kathy wusste nicht, was sie sagen sollte: Sie waren toll, aber ganz anders, als alles was je jemand in Hailsham gemacht hatte. Kathy erzählt, dass Ruth, nachdem sie alle ein Jahr in den Cottages waren, begann, so zu tun, als würde sie Dinge über Hailsham vergessen. Kathy ärgerte das sehr. Ruth fand die Kassette und ärgerte sich darüber. In einem Zweiergespräch begann Ruth sich über Tommys Zeichnungen lustig zu machen, Kathy widersprach ihr nicht. Kathy erzählt, dass sie eines Tages beim Spaziergehen an Ruth und

		Tommy vorbei kam, die sich unterhielten. Tommy hatte gerade Ruth von seiner Theorie über die Kunstgalerie und die Aufschübe erzählt. Ruth ärgerte es, dass er mit Kathy zuerst darüber geredet hatte. Ruth fand es lächerlich, dass Tommy deswegen zu zeichnen angefangen hatte. Sie sagte vor Tommy, dass Kathy seine Zeichnungen auch lächerlich fand. Kathy ging weg.
17	194-199	Kathy erzählt, dass sie erst viel später begriff, wie wichtig diese Unterhaltung gewesen sei und dass dies der Beginn davon war, dass sich die drei voneinander entfernten. Kathy erzählt, dass sie sich mit Tommy nicht aussprechen konnte, weil Tommy sich – seit Kathy einen festen Freund in den Cottages gehabt hatte – von ihr distanziert hatte. Aber Kathy versuchte, mit Ruth alles zu klären. In dem Gespräch sagte Ruth zu Kathy, dass sie sich keine Hoffnungen auf Tommy machen sollte, falls Ruth und Tommy sich trennen sollten. Weil Tommy Kathy nur als gute Freundin sah. Außerdem fände es Tommy nicht gut, dass Kathy mit so vielen Männern geschlafen hätte. Kurz nach diesem Gespräch traf Kathy die Entscheidung, ihre Ausbildung als Pflegerin zu beginnen. Es kam auch zu keiner Aussprache mehr mit Tommy, bevor Kathy die Cottages verließ.
	201	PART THREE
18	203-213	Kathy erzählt, wie es ist, eine Pflegerin zu sein. Es ist schwierig, damit umzugehen, wenn ein Spender, den sie betreut <i>vollendet</i>, also stirbt. Auch die Einsamkeit ist manchmal schwer zu ertragen, vor allem nachdem sie ihr ganzes Leben vorher immer mit anderen Menschen verbracht hatte. Sie muss mit ihrem Auto viel im ganzen Land herumfahren. Eines Tages traf sie auf einem Parkplatz eine Freundin aus Hailsham, die auch Pflegerin war, Laura. Laura und Kathy unterhielten sich, Laura war sehr erschöpft von ihrer Arbeit. Sie redeten auch darüber, dass Hailsham geschlossen hatte. Laura fragte Kathy, warum sie nicht Ruths Pflegerin sei, wo sie doch ihre Spender und Spenderinnen aussuchen könne. Kathy beschloss daraufhin, Ruths Pflegerin zu werden. Ruth ging es nach ihrer ersten Organspende nicht gut. Kathy

		und Ruth unterhielten sich über alles Mögliche, aber nicht darüber wie sie in den Cottages auseinander gegangen waren. Kathy bemerkte, dass Ruth ihr nicht vertraute. Die beiden hatten unabhängig voneinander von einem Boot gehört, das im Sumpfland gestrandet und verlassen war. Ruth schlug vor, dass sie einen Ausflug dorthin machen könnten, und da das Boot in der Nähe von Tommys Erholungsklinik lag, ob sie Tommy nicht abholen könnten. Ruth erzählte, dass Tommy und sie sich in den Cottages nicht offiziell getrennt hatten, da sie dann sowieso an verschiedene Trainingsorte kamen. Kathy ließ sich auf den Ausflug ein.
19	214-232	Kathy beschreibt die Kingsfield Erholungsklinik, wo Tommy war, als ein hässliches, halbfertig umgebautes Gebäude. Als Kathy und Ruth mit dem Auto dort ankamen, um Tommy abzuholen, stand er vor dem Gebäude und kam auf das Auto zu. Obwohl Ruth wollte, dass Kathy nicht ausstieg, stieg Kathy aus, begrüßte Tommy, dann erst stieg Tommy ins Auto, um Ruth zu begrüßen. Auf der Autofahrt zu dem Boot verbündeten sich Kathy und Tommy gegen Ruth, indem sie ihr beide widersprachen. Ruth ließ es mit sich geschehen. Sie parkten das Auto und gingen durch den Wald, Ruth atmete immer schwerer und Kathy begriff, dass Ruth eigentlich noch zu schwach für den Ausflug war. Tommy und Kathy stützten Ruth und halfen ihr über einen Zaun. Sie gingen durch den Wald, bis sie auf einer weiten Ebene der Sumpflandschaft das Boot sahen. Sie setzten sich auf zwei Baumstümpfe. Die drei redeten darüber, dass es wahrscheinlich öfter, als ihnen gesagt wurde, vorkam, dass die Spender und Spenderinnen schon bei der zweiten Spende starben. Ruth erzählte, dass sie hörte, Chrissie sei bei ihrer zweiten Spende gestorben, Kathy erzählte, dass sie Rodney kurz danach gesehen hätte, er hätte sich damit abgefunden. Am Weg zurück im Auto hielt Kathy bei einem großen Werbeplakat, auf dem ein modernes Großraumbüro zu sehen war, ganz so wie das, in dem Ruths Possible gearbeitet hatte. Kathy und Tommy zogen Ruth damit auf, dann drehte sich Ruth zu Kathy und bat sie, ihr zu vergeben, auch wenn sie wusste, dass dies nicht passieren würde. Kathy wusste nicht, wofür sie ihr vergeben sollte, Ruth sagte, dass es ihr Leid tat,

		Kathy damals nicht gesagt zu haben, dass es komplett normal sei, sexuelles Verlangen zu haben. Ruth wollte aber vor allem, dass Kathy ihr dafür vergab, dass Ruth Kathy und Tommy auseinander gehalten hatte. Ruth gab zu, dass sie immer gesehen hatte, dass Kathy und Tommy das bessere Paar gewesen wären. Kathy begann zu weinen. Ruth sagte, sie wolle es wieder gut machen. Sie hätte Madames Adresse herausgefunden und wollte, dass Kathy und Tommy sich für einen Aufschub bewarben. Ruth gab Tommy die Adresse. Dann brachte Kathy Tommy und Ruth wieder in ihre jeweiligen Erholungskliniken zurück. Ruth fragte danach Kathy regelmäßig, ob sie nicht Tommys Pflegerin werden wollte. Als Ruth nach ihrer zweiten Spende am Sterbebett lag, versprach Kathy ihr, Tommys Pflegerin zu werden.
20	233-240	Kathy erzählt, dass sie Tommys Pflegerin wurde, dass es eine fast idyllische, sehr entspannte Zeit war, in der sie meistens nach dem Mittagessen kam und ihm vorlas. Tommy und Kathy fingen an, miteinander zu schlafen. Kathy erzählt, dass vom ersten Mal an immer eine gewisse Traurigkeit mit dabei war, dass es eigentlich schon zu spät sei. Kathy erzählt, dass sie die ersten Wochen Madame und den Aufschub nicht erwähnten, doch dann zeigte Tommy ihr seine Bilder von den Fantasietieren, die er noch immer malte. Tommy wurde auch wieder fitter, und so hätte jederzeit sein Bescheid für die nächste Spende kommen können. Kathy erzählt, dass sie eines Tages wieder einmal zu der Adresse fuhr, die Ruth ihnen gegeben hatte und tatsächlich Madame sah. Ruth hatte also die richtige Adresse gefunden. Kathy und Tommy beschlossen, in der folgenden Woche hinzufahren.
21	241-250	Kathy erzählt von dem Tag, als sie zu Madame fuhren. Sie mussten zuerst Labortests mit Tommy machen, und Tommy fühlte sich nicht so gut. Als sie in der Stadt, in der Madame wohnte, ankamen, sahen sie diese zufällig in der Innenstadt und folgten ihr zu ihrem Haus. Kathy sprach Madame an und nach einigem Zögern bat sie sie ins Haus. Im Haus bat Madame die beiden, im Wohnzimmer zu warten. Tommy

		entdeckte im Wohnzimmer ein Gemälde, das Hailsham zeigte. Madame kam zu ihnen, bat sie, sich zu setzen. Das Wohnzimmer war lang und dunkel, und abgetrennt durch eine Schiebetür war noch ein hinterer Teil. Kathy erklärte Madame, warum sie da waren und dass sie wüssten, dass das Gerücht auch falsch sein könnte, aber sie und Tommy liebten sich wirklich. Tommy erklärte, dass sie zu Madame gekommen seien, weil sie den Sinn und Zweck der Kunstgalerie herausgefunden hätten, nämlich in ihre Seelen zu schauen. Tommy sagte, dass er seine Kunstwerke mitgebracht hätte, weil er in seiner Zeit in Hailsham keine Kunst produziert hätte. Madame wusste nicht weiter und wandte sich an den Teil des Raumes hinter Tommy und Kathy, der in der Dunkelheit lag. Und von dort kam in einem Rollstuhl geschoben, Miss Emily hervor, die zugehört hatte.
22	251-270	Kathy erzählt, dass Miss Emily erklärte, sie hätte immer versucht, das Gerücht über die Aufschübe auszumerzen, aber das gelang ihr leider nicht. Das Gerücht war niemals wahr, auch nicht, als es Hailsham noch gab. Tommy fragte, ob es die Kunstgalerie überhaupt gab. Kathy ergänzte mit der Frage, warum sie überhaupt so viel Kunstunterricht hatten. Madame erweiterte die Frage dahingehend, dass sie sie umformulierte: Wozu gab es Hailsham überhaupt? Miss Emily erklärte, dass die Galerie dazu da gewesen sei, zu beweisen, dass die Spender-Kinder überhaupt eine Seele hatten. Kathy fragte, wozu es nötig gewesen sei, so etwas beweisen zu müssen. Miss Emily sagte, dass genau diese Frage davon zeugte, dass sie ihre Arbeit in Hailsham gut gemacht hatte: Kathy und Tommy seien gebildet und kultiviert. Die meisten Spender-Kinder oder Klon-Kinder wuchsen in weniger guten Bedingungen auf. Miss Emily erzählte, dass Madame und sie eine Organisation gestartet hatten, um zu beweisen, dass diese Kinder, obwohl sie aus dem Reagenzglas kamen, Menschen waren. Nach dem Krieg, als die Spender-Kinder entwickelt wurden, hatte niemand gefragt, woher die Organe für die Organspenden kamen. Als die Menschen endlich fragten, war es zu spät, es gab die Klon-Kinder schon und die Menschen wären niemals zu einer Zeit zurückgegangen,

		als man so viele Krankheiten noch nicht hatte heilen können. Aber Organisationen wie Hailsham hatten eine Zeit lang die Öffentlichkeit davon überzeugen können, dass die Spender-Kinder ein humanes Leben verdient hatten. Doch dann gab es einen Skandal um einem Wissenschaftler, der in der Forschung zu weit ging und Unbehagen auslöste. Die Geldspenden für Hailsham waren ausgeblieben, und Hailsham musste schließen. Tommy fragte, ob all der Unterricht, nur dazu da gewesen war, zu beweisen, dass sie Menschen seien. Miss Emily bestätigte das und sagte, dass sie nicht vergessen sollten, dass sie es dadurch aber auch besser gehabt hätten als Spender-Kinder vor ihnen oder nach ihnen. Tommy fragte daraufhin, ob das der Grund gewesen sei, warum Miss Lucy Hailsham verließ. Miss Emily erklärte, dass Miss Lucy die Meinung vertreten hatte, dass den Spender-Kindern deutlicher klar gemacht werden sollte, welches Schicksal sie erwartete und wie sie von der Gesellschaft betrachtet würden. Miss Emily meinte, dass es aber besser für die Kinder sei, sie durch weniger Information zu schützen. Kathy fragte, warum Madame Angst vor ihnen gehabt hätte, so wie man vor Spinnen Angst hat. Miss Emily antwortete, dass Madame alles für Hailsham und die Kinder getan hatte, aber alle Erzieher hätten Angst vor ihnen gehabt und sich vor ihnen geekelt. Nur haben sie sich gezwungen, es den Kindern nicht zu zeigen. Miss Emily musste dann gehen. Als Kathy und Tommy sich von Madame verabschiedeten, fiel Madame ein, dass sie Kathy damals im Schlafsaal tanzen gesehen hatte. Madame sagte, dass sie das damals sehr berührt hätte. Tommy und Kathy taten Madame leid, aber sie könne nichts für sie tun. Kathy und Tommy sprachen kaum über das Treffen mit Madame und Miss Emily auf der Rückfahrt. Plötzlich bat Tommy Kathy, das Auto anzuhalten. Tommy stieg aus. Kathy wartete. Dann hörte sie einen Schrei. Kathy stieg aus und suchte Tommy, sie fand ihn auf einem Feld, wo er einen Wutanfall hatte, wie damals als kleiner Junge. Kathy versuchte, ihn festzuhalten, bis er ruhiger wurde. Nach einer Zeit gingen sie zurück zum Auto. Als sie weiterfuhren, sagte Kathy, dass sie
--	--	--

		das Gefühl hätte, Tommy hätte all das, was Miss Emily ihnen erzählt hatte, immer schon gewusst, schon als er klein gewesen sei. Tommy fand das eine seltsame Idee, aber er bestätigt, dass er vielleicht tatsächlich tief in sich drinnen etwas gewusst hätte, das die anderen nicht gewusst hatten.
23	271-282	Kathy erzählt, dass sich in den darauffolgenden Wochen nicht viel änderte, außer dass Tommy sich mehr und mehr mit den anderen Spendern und Spenderinnen zu identifizieren begann und zu Kathy immer öfter sagte, dass sie etwas nicht verstehe, weil sie selbst noch keine Spenderin sei, sondern noch Pflegerin. Dann bekam Tommy die Benachrichtigung über seine vierte Organspende, die Spende bei der die meisten vollendeten. Kathy erzählt, dass sie eines Tages spazieren gingen und Tommy ihr dabei sagte, dass er sie nicht mehr als Pflegerin wollte. Er wollte nicht, dass sie ihn in noch schlechterer Verfassung sähe und mit ihm auf die letzte Spende wartete. Doch Kathy argumentierte, dass Ruth gewollt hatte, dass sie seine Pflegerin sei. Doch Tommy antwortete, dass Ruth gewollt hatte, dass sie einen Aufschub bekamen. Kathy beruhigte sich schließlich und versprach Tommy, dass sie darauf achten würde, dass er einen guten neuen Pfleger / eine gute neue Pflegerin bekommen würde. Kathy erzählt, dass sie sich die darauffolgenden Wochen bemühten, sehr nett zueinander zu sein, und die Wochen vergingen fast sorglos. Am letzten Tag fragte Kathy, ob Tommy froh sei, dass Ruth nie herausgefunden hatte, was sie an dem Tag bei Madame und Miss Emily herausgefunden hatten. Tommy meinte, dass er glaube, dass es gut sei, da Ruth nie so wie Kathy und er, versucht hätte, Dingen auf den Grund zu gehen. Kathy erzählt, dass ein Teil von ihr sich manchmal wünschte, dass Ruth es auch herausgefunden hätte, damit sie gesehen hätte, dass manche Dinge nicht so leicht wieder gut zu machen sind. Kathy erzählt, dass Tommy und sie sich zum Abschied kurz küssten und sie ihn im Rückspiegel beobachtete, während sie wegfuhr, bis sie ihn nicht mehr sehen konnte.

		Kathy erzählt, dass sie manchmal, wenn sie mit dem Auto unterwegs ist, Orte sieht, wo sie glaubt, sie hätte Hailsham wiedergefunden. Aber sie irrt sich jedes Mal. Kathy erzählt, dass sie einmal – ein paar Wochen, nachdem sie gehört hatte, dass Tommy gestorben sei – bei einem Feld stehen geblieben war, das einen Zaun hatte, an dem Müll, wie die Reste von Plastiktüten, festgingen. Kathy stellte sich vor, dass alles aus ihrer Kindheit hier angespült würde, und dann stellte sie sich vor, dass am Horizont, am Ende des Feldes, Tommy auftauchen, auf sie zukommen und ihr winken würde. Mehr stellte sie sich nicht vor, sondern stieg ins Auto und fuhr weiter.
		ENDE

X.1.2 Szenenprotokoll Drehbuch

Garland, Alex: *Never let me go: The Screenplay*. Faber and Faber Limited. London: 2011

Nr.			
01		Schwarz	OFF-Stimme, Kathy sagt ihren Namen
02	A/T	Feld	Kathy steht bei einem Feld, neben dem ihr Auto parkt. Sie erzählt aus dem OFF, dass sie 26 Jahre alt ist und seit sieben Jahren als <i>Carer</i> arbeitet.
03	I	Beobachtungsraum	Kathy steht hinter einer Scheibe und schaut in einen Operationssaal, in dem Tommy für eine Operation vorbereitet wird.
04	I	Operationssaal	Tommy wird sediert.
05	I	Beobachtungsraum	Tommy schaut zu Kathy, sie schauen sich in die Augen, Tommy wird bewusstlos.
06	A/T	Feld	Kathy lehnt am Auto. Im OFF erzählt sie, dass Hailsham besonders war, und dass Tommy, Ruth und sie selbst Glück hatten.
07	A/T	Hailsham	Hailsham von außen: ein großes, abgeschiedenes Viktorianisches Haus bei schönem Wetter, mit einer hohen Hecke. Der Titel <i>Never Let Me Go</i> wird von Tommy gesprochen, dann wird eingeblendet „Part I: Hailsham“.
08	A/T	Hailsham Außenanlage	Kathy und Ruth liegen im Gras in der Sonne, sie sind gute Freundinnen. Kathy flechtet einen Gänseblümchenkranz, den Ruth hübsch findet. Kathy schenkt ihn ihr. Ruth und Kathy entdecken die neue Erzieherin, Miss Lucy.
09	A/T	Hailsham	Eine Gruppe von Buben in Sportgewand wird von einer Überwachungskamera gefilmt.
10	A/T	Sportplatz	Die Gruppe Buben ist jetzt auf dem Sportfeld...
11	A/T	Schmiedeeisernes Tor	...wo sie von einer Gruppe Mädchen beobachtet werden. Kathy und Ruth gesellen sich zu ihnen. Die Mädchen wissen, dass die Buben Tommy einen Streich spielen wollen und beobachten Tommy begeistert. Nur Kathy macht sich Sorgen. Tommy hat einen Wutanfall. Die Buben laufen weg.
12	A/T	Sportplatz	Kathy geht zu Tommy und legt ihm die Hand auf den Arm. Tommy dreht sich um und schlägt sie ins Gesicht. Tommy erschrickt mehr als Kathy, Kathy bleibt freundlich.
13	A/T	Schmiedeeisernes Tor	Kathy geht zurück zu den Mädchen, die alle wütend sind, dass Tommy Kathy geschlagen hat. Kathy hört nicht zu, sie beobachtet, wie Miss Lucy mit Tommy redet. Ruth bezeichnet Tommy als „mad animal“.
14	I/T	Gang	Die Kinder warten in einer Schlange. Kathy und Ruth werden hineingebeten
15	I/T	Krankenzimmer	Die Kinder werden von der Krankenschwester und zwei Ärzten untersucht, es ist aber Routine, die Kinder sind nicht nervös. Kathys Bluterguss von Tommys Schlag

			wird kritisch begutachtet.
16	I/T	Zeichensaal	Die Kinder arbeiten an verschiedenen Kunstwerken. Ruth fragt Tommy hinterhältig, was er malt. Kathy versucht sie davon abzuhalten. Die Kinder fangen an, Tommys Bild schlecht zu machen. Sie erwarten, dass Tommy wieder einen Wutanfall hat, aber er bleibt ruhig.
17	I/T	Miss Lucys Büro	Kathy kommt zu Miss Lucy ins Büro und fragt, was Miss Lucy zu Tommy gesagt hat. Miss Lucy hat Tommy gesagt, dass es nicht wichtig ist, gut in Kunst oder Sport zu sein. Kathy ist schockiert über so eine Aussage.
18	I/T	Speisesaal	Kathy stellt sich unauffällig zu Tommy in die Schlange.
19	I/T	Speisesaal	Tommy sitzt alleine da und isst. Kathy setzt sich zu ihm. Tommy entschuldigt sich, dass er sie geschlagen hat. Kathy spricht Tommy darauf an, dass er keinen Wutanfall im Kunstunterricht hatte. Tommy schlägt vor, zum Teich zu spazieren
20	A/T	Teich	Tommy erzählt, dass er vor hat, nicht mehr wütend zu werden. Kathy und Tommy reden darüber, dass Miss Lucy das doch nicht ernst gemeint haben kann, dass es unwichtig sei, gut in Kunst zu sein. Wozu gäbe es sonst die Galerie. Sie einigen sich darauf, dass es unter ihnen bleiben soll, was Miss Lucy gesagt hat.
21	I/T	Theater	Die Kinder schauen begeistert eine Szene aus einem alten Schwarz-weiß-Film.
22	I/T	Gang	Miss Geraldine trägt Zeichnungen und Kunstwerke den Gang entlang.
23	I/T	Gang vor dem Billardzimmer	Miss Geraldine trägt die Sachen in das Billardzimmer, wo Miss Emily und andere Erzieher warten.
24	I/T	Gang	Kathy und Ruth haben das beobachtet.
25	I/T	Gänge	Kathy und Ruth laufen durch die Schule.
26	I/T	Hinterausgang	Kathy und Ruth laufen hinaus und halten davor jeweils ihre Metallarmbänder an einen Box, die piepst.
27	A/T	Gärten	Kathy und Ruth laufen um das Haus und schauen durch die Fenster in das Billardzimmer, wo die Erzieher die Kunstwerke sortieren. Ruth schließt daraus, dass Madame bald kommen wird.
28	A/N	Hailsham außen	Nachthimmel
29	I/N	Schlafsaal	Kathy und Ruth liegen im Bett. Sie reden darüber, dass Madame zwei Mal im Jahr nach Hailsham kommt und die besten Kunstwerke für die Galerie mitnimmt. Kathy findet es komisch, Ruth nicht. Ruth meint nur, dass Madame Angst vor ihnen – den Kindern – hat, Ruth will Kathy beweisen, dass sie recht hat.
30	A/T	Hailsham außen	Ein Auto fährt auf Hailsham zu.
31	I/T	Hailsham innen	Kathy, Ruth und andere Mädchen warten am Fenster darauf, dass das Auto kommt.
32	A/T	Einfahrt Hailsham	Die Mädchen umringen Madame, als sie aussteigt. Sie tun ihr nichts, doch es entsteht ein unangenehmer Moment, der beweist, dass Madame Angst vor ihnen

			hat.
33	A/T	Hailsham außen	Die Mädchen besprechen sich. Sie verstehen nicht, warum Madame ihre Kunstwerke haben will, wenn sie Angst vor ihnen hat.
34	I/T	Schlafsaal	Kathy ist alleine, sie schaut sich im Spiegel an. Aus dem OFF beginnt das Hailsham-Schullied.
35	I/T	Versammlungssaal	Miss Emily, die Direktorin, kündigt an, dass Madame da ist und hält einen Vortrag, weil Zigaretten gefunden wurden. Hailsham-Schüler sind besonders und müssen auf ihre Gesundheit achten. Zuletzt kündigt sie an, dass es einen Basar (Sales) geben wird, die Kinder freuen sich.
36	I/T	Theatersaal	Die Kinder spielen eine Szene, wie man in einem Café bestellt, unter der Aufsicht von Miss Lucy. Kathy spielt die Verkäuferin, als Tommy dran kommt, stellt er sich ungeschickt an.
37	I/T	Klassenzimmer	Miss Emily gibt Aufklärungsunterricht, sehr genau, anhand eines Skeletts. Sie warnt besonders vor Geschlechtskrankheiten und vor Gefühlen, die man nicht kontrollieren kann.
38	A/T	Playing Field	Die Kinder spielen Ball. Der Ball fliegt über die Hecke, die Kinder holen den Ball nicht, Miss Lucy beobachtet die Szene.
39	I/T	Umkleide Mädchen	Miss Lucy kommt aufgewühlt in die Umkleide für Mädchen und fragt, warum der Ball nicht geholt wurde. Die Kinder erklären, dass man das Hailsham-Gelände nicht verlassen darf, draußen ist es zu gefährlich. Angeblich sind Kinder umgekommen, wenn sie das Gelände verlassen haben. Miss Lucy ist schockiert, dass die Kinder das glauben.
40	I/N	Schlafsaal	Kathy und Ruth reden darüber, dass man angeblich wenn man Hailsham verlässt, als Paar besonders behandelt wird. Ruth bemerkt, dass Tommy sich verändert hat.
41	A/N	Wald	Traum: Kathy ist an einen Baum gebunden, ihre Hände und Füße sind abgehackt.
42	I/N	Schlafsaal	Kathy wacht vom Albtraum auf.
43	I/T	Vor dem Schlafsaal	In einer Reihe stehen Milchgläser, eine Erzieherin gibt zu jedem Glas drei verschiedene Tabletten, die Mädchen nehmend die Tabletten.
44	A/T	Hintereingang außen	Zwei Männer entladen Schachteln für den Basar.
45	I/T	Hailsham innen	Die Schulglocke läutet, die Kinder lachen.
46	I/T	Hailsham Gang	Kathy läuft den Gang hinunter. Sie zieht Ruth an der Hand. Sie laufen in den Saal mit dem Basar hinein.
47	I/T	Sale Room	Die Kinder sind begeistert, doch der Basar ist ein Flohmarkt. Die Dinge sind wertlos und kaputt, doch die Kinder bemerken das nicht. Tommy kauft etwas.
48	I/T	Sale Room	Miss Lucy beobachtet die Kinder. Ein Bub erzählt, dass er Schauspieler werden möchte. Kathy beobachtet Miss Lucy.

49	I/T	Gang	Kathy setzt sich allein in den Gang. Tommy kommt dazu. Er schenkt Kathy, was er gerade gekauft hat: eine Kassette, Kathy küsst ihn auf die Wange.
50	I/T	Schlafsaal	Kathy ist alleine. Sie hört sich die Kassette an und tanzt zu dem traurigen Lied. Als das Lied zu Ende ist bemerkt sie, dass Madame sie beobachtet hat.
51	A/T	Hailsham außen	Es regnet.
52	A/T	Teich	Es regnet auf den Teich.
53	A/T	Fenster	Miss Lucy schaut aus dem Fenster hinaus.
54	I/T	Klassenzimmer	Miss Lucy erklärt den Kindern, dass sie alle dazu da sind, später als junge Erwachsene, ihre Organe zu spenden. Die Kinder sind schockiert.
55	A/T	Hailsham außen	Außenaufnahmen. Im OFF erzählt Kathys Stimme, dass Miss Lucy zwar nur kurz in Hailsham war, dass sie aber viel verändert hat.
56	I/T	Versammlungssaal	Miss Emily erklärt, dass Miss Lucy gehen musste. Kathy beobachtet, wie Ruth Tommys Hand nimmt und Tommy sie festhält
57	A/T	Hailsham außen	Kathy geht alleine spazieren.
58	A/T	Teich	Kathy kommt zum Teich, wo sie beobachtet, wie Ruth Tommy küsst.
59	I/T	Schlafsaal	Kathys persönliche Sachen werden eingepackt.
60	I/T	Schlafsaal	Erst jetzt sieht man, dass Kathy älter ist (18).
61	A/T	Hailsham außen	Verschiedene Einstellungen von Hailsham außen, Schwarzblende, Titel: <i>Part 2: The Cottages</i> .
62	I/T	Minibus	Kathy, Ruth und Tommy fahren als 18jährige gemeinsam mit anderen in einem Minibus. Kathys OFF-Stimme erklärt, dass sie gemeinsam zu den Cottages gebracht wurden.
63	A/T	Cottages außen	Eine heruntergekommene Farm. Chrissie wird vorgestellt, Kathys OFF-Stimme erzählt, dass man sich als Carer (Pfleger/Pflegerin) melden konnte.
64	I/T	Wohnzimmer	Kathy, Ruth, Tommy, Chrissie und ihr Freund Rodney schauen mit anderen gemeinsam fern.
65	A/T	Cottages außen	Sonnenaufgang.
66	A/T	Cottages außen	Kathy nimmt die tägliche Lebensmittellieferung entgegen.
67	I/T	Küche	Kathy kocht sich Tee.
68	I/T	Gang	Kathy sieht Tommy und Ruth durch einen Türspalt Sex haben. Kathy geht in ihr Zimmer.
69	I/T	Küche	Chrissie und Ruth kochen gemeinsam Frühstück und unterhalten sich. Sie benützen Redewendungen aus der Fernsehserie. Kathy beobachtet die beiden.
70	I/T	Küche	Kathy und Ruth sind alleine. Kathy fragt, warum Ruth alles aus dem Fernsehen kopiert. Ruth glaubt, dass Kathy nur eifersüchtig ist, weil es so viele Paare in den Cottages gibt und Kathy alleine ist.
71	A/T	Felder	Chrissie übt mit Rodney Auto fahren, sie weint.
72	A/T	Cottages außen	Kathy beobachtet die beiden, dann geht sie und wirft den Müll weg, dabei findet sie ein altes Pornoheft.

73	I/T	Scheune	Kathy sitzt in der Scheune und blättert hastig durch das Pornoheft. Tommy kommt dazu. Kathy ist es nicht peinlich. Tommy erklärt ihr, dass sie die Bilder viel zu schnell anschaut, um erregt zu werden. Kathy wird wütend.
74	I/T	Kathys Zimmer	Ruth kommt zu Kathy ins Zimmer und erzählt ihr, dass Chrissie und Rodney Ruths Original entdeckt haben. Ruth fragt, ob Kathy mitkommt, wenn sie hinfahren. Kathy sagt ja.
75	I/T	Auto	Kathy, Ruth, Tommy, Chrissie und Rodney fahren im Auto. Rodney fragt, wie viel Kontakt sie schon mit der Außenwelt gehabt haben.
76	I/T	Café	Die Fünf sitzen in einem Café. Tommy, Kathy und Ruth überfordert mit dem bestellen.
77	I/T	Café	Nach dem Essen: Chrissie und Rodney fragen die Drei, ob es stimmt, dass Hailsham Schüler, die nachweisen können, dass sie wirklich verliebt sind, um Aufschub bitten können und wo man sich bewerben müsste. Kathy, Tommy und Ruth wissen von nichts
78	A/T	Strand	Meer: Die Wellen spülen an den Strand.
79	A/T	Straßen	Die Fünf gehen durch die Straßen. Rodney findet den Weg zu Ruths Original nicht mehr. Kathy spricht ein ernstes Wort mit ihm.
80	A/T	Straßen	Alle folgen Rodney.
81	A/T	Straßen	Rodney findet das Büro. Die Fünf beobachten die Büro-Mitarbeiter/-Mitarbeiterinnen durch die Auslage bei ihrer Mittagspause. Ruth entdeckt die Frau, die Rodney und Chrissie gemeint haben, aber sie ist eindeutig nicht Ruths Original. Ein Mann entdeckt die Fünf. Sie gehen weg.
82	A/T	Strand Parkplatz	Rodney und Chrissie sitzen im Auto.
83	A/T	Pier	Kathy, Tommy und Ruth sind am Pier. Ruth ist wütend. Sie sagt, dass sie alle nur aus Abfall gemacht wurden, aus Prostituierten und Verbrechern.
84	A/T	Pier	Kathy und Tommy sind alleine am Pier. Tommy betrachtet Kathy.
85	I/T	Auto	Die Sonne geht unter, während sie durch die Landschaft fahren.
86	A/N	Cottages außen	Das Auto hält vor den Cottages.
87	I/N	Eingang	Ruth, Kathy und Tommy gehen hinein. Sie halten ihr Metallarmband vor den Detektor.
88	I/N	Küche	Kathy kocht. Man hört Ruth und Tommy aus dem OFF von oben streiten.
89	I/T	Eingang	Kathy zieht sich die Schuhe an. Tommy fragt, ob er mit auf den Spaziergang kommen kann.
90	I/T	Tommys Zimmer	Ruth beobachtet die beiden von Tommys Fenster aus.
91	A/T	Glashaus	Tommy erzählt Kathy, dass er denkt, die Galerie für die sie in Hailsham Kunstwerke gemacht haben, war dazu da, um in die Seele schauen zu können, um zu beweisen, ob man wirklich verliebt sei, wenn man einen Aufschub beantragt. Kathy fragt, ob Tommy mit Ruth

			einen Antrag stellen will. Tommy meint, das würde nicht funktionieren, er hätte ja keine Kunstwerke in der Galerie.
92	A/N	Cottages außen	Der Nachthimmel.
93	I/N	Tommys Zimmer	Ruth und Tommy haben Sex.
94	I/N	Kathys Zimmer	Kathy hört Ruth und Tommy. Sie setzt sich die Kopfhörer ihres Walkmans auf.
95	I/N	Kathys Zimmer	Das Lied ist zu Ende. Ruth hat sich inzwischen in Kathys Zimmer geschlichen. Ruth konfrontiert Kathy direkt damit, dass Kathy denkt, Tommy und sie hätten besser zusammengepasst. Ruth sagt, dass Tommy Kathy leider nicht auf diese Art mag. Sie hätten sich zusammen darüber lustig gemacht, dass Kathy das Pornoheft angeschaut hat.
096	A/T	Cottages außen	Kathy sagt dem Betreuer, dass sie sich als Carer melden möchte.
097	A/T	Feld	Tommy beobachtet das Auto. Kathys OFF-Stimme erzählt, dass sich Ruth und Tommy bald getrennt haben.
098	A/T	Cottages außen	Kathy gibt ihre Koffer ins Auto. Kathys OFF-Stimme erzählt, dass sich die drei aus den Augen verloren haben. Kathy fährt weg, Schwarzblende, <i>PART 3: Completion</i> wird eingeblendet.
099	A/T	Wohngebäude	Ein Wohngebäude von außen.
100	I/T	Kathys Wohnung	Kathy (26) liegt im Bett. Sie steht auf, die Wohnung ist unpersönlich eingerichtet.
101	I/T	Kathys Wohnung	Kathy isst Frühstück. Kathys OFF-Stimme erzählt davon, wie es ist, als Carer zu arbeiten, wenn ein Spender schon früh stirbt.
102	I/T	Gang Kathys Wohnung	Kathy registriert ihr Armband an einem Detektor und verlässt ihre Wohnung.
103	I/T	Auto	Kathy fährt Auto.
104	I/T	Krankenzimmer	Kathy sitzt am Bett einer Spenderin, die auf ihre nächste Operation wartet.
105	I/T	Dover Recovery Centre Gang	Kathy bespricht etwas mit der Krankenschwester und küsst ihre Spenderin auf die Wangen.
106	A/T	Dover Recovery Centre außen	Das Dover Recovery Center von außen.
107	I/T	Warte Raum	Kathy döst. Die Schwester weckt sie, um ihr zu sagen, dass ihre Spenderin gestorben ist.
108	I/T	Rezeption	Kathy unterschreibt Formulare. Sie entdeckt dabei, dass Ruth in dieser Klinik ist. Die Schwester sagt, dass Ruth nicht sehr stabil ist.
109	I/T	Gang	Kathy steht vor einer Zimmertür. Sie zögert kurz, hinein zu gehen.
110	I/T	Ruths Krankenzimmer	Das Zimmer ist leer. Kathy schaut sich um. Ruth kommt aus dem Badezimmer, sie ist sehr schwach.
111	I/T	Gang	Kathy und Ruth spazieren einen Gang entlang. Ruth erzählt, dass es Tommy gut zu gehen scheint. Ruth sagt, sie hat viel an Kathy gedacht. Kathy beschließt, über Nacht zu bleiben.

112	A/N	Dover Recovery Centre	Ruth macht Kathy den Vorschlag, einen Ausflug zu machen und Tommy mitzunehmen.
113	A/T	Kingsfield Recovery Centre	Kathy und Ruth fahren in Kathys Auto vor das Centre.
114	I/T	Auto	Ruth entdeckt Tommy. Sie ist nervös. Kathy steigt aus und umarmt Tommy. Ruth bleibt im Auto.
115	A/T	Vor dem Kingsfield Recovery Centre	Tommy und Kathy umarmen sich noch. Dann begrüßt Tommy Ruth.
116	A/T	Auto	Das Auto fährt durch die Landschaft.
117	I/T	Auto	Tommy erzählt, dass Hailsham geschlossen wurde.
118	A/T	Straße	Kathy parkt das Auto. Sie steigen aus, Ruth ist schwach und unsicher.
119	A/T	Wald	Kathy und Tommy stützen Ruth beim Weg durch den Wald.
120	A/T	Dünen	Die drei kommen aus dem Wald und sehen ein verlassenes Boot.
121	A/T	Strand	Tommy klettert auf dem verlassenen Boot herum. Er winkt Ruth und Kathy, die in den Dünen sitzen, zu.
122	A/T	Dünen	Die drei sitzen nebeneinander. Ruth entschuldigt sich, dass sie Kathy und Tommy immer auseinander gehalten hat. Sie möchte es wieder gut machen. Sie hat die Adresse von Madame besorgt, wo man sich um einen Aufschub bewirbt.
123	A/T	Strand	Das Bootswrack liegt verlassen am Strand.
124	I/T	Close-up Zeichnung	Ein Close-up auf eine Zeichnung. Aus dem OFF fragt, Tommy, was Kathy denkt.
125	I/T	Tommys Krankenzimmer	Kathy und Tommy reden über Tommys Zeichnungen und darüber, dass Kathy damals in den Pornoheften nach ihrem Original gesucht hat.
126	A/N	Kingsfield Recovery Centre außen	Durch das Fenster sieht man, wie Tommy im Bett liegt und Kathy ihm vorliest.
127	I/N	Tommys Krankenzimmer	Kathy liest Tommy vor, dann legt sie sich zu ihm ins Bett und küsst ihn.
128	A/T	Dover Recovery Centre außen	Sonnenuntergang.
129	I/T	Ruths Krankenzimmer	Kathy erzählt Ruth, dass Tommy und sie sich für einen Aufschub bewerben wollen.
130	A/T	Straße am Meer	Kathy beobachtet das Haus, in dem Madame wohnt.
131	A/T	Kingsfield Recovery Centre außen	Kathy und Tommy gehen spazieren. Sie reden darüber, dass sie nächste Woche zu Madame fahren werden.
132	I/T	Operationsaal	Ruth wird operiert. Sie stirbt, die Operation geht weiter.
133	I/T	Auto	Kathy und Tommy sitzen im Auto und beobachten Madame in ihrem Garten.
134	A/T	Madames Haus außen	Kathy und Tommy gehen zu Madame. Sie sagen, dass sie aus Hailsham sind. Madame bittet sie hinein.
135	I/T	Madames Haus	Madame lässt Tommy und Kathy ins Wohnzimmer, geht kurz weg und kommt dann zurück. Kathy und Tommy sagen, dass sie verliebt sind. Miss Emily

			kommt hinzu. Kathy versteht, dass es keinen Aufschub gibt, die Kunstwerke waren dazu da, zu beweisen, dass Spender-Kinder auch menschlich sind, aber das hat die Gesellschaft nicht interessiert.
136	A/T	Madames Haus außen	Kathy verabschiedet sich von Madame und erinnert sie an den Moment, als Madame sie beim Tanzen gesehen hat. Madame hat Mitleid mit Kathy und Tommy.
137	I/N	Auto	Kathy und Tommy fahren im Auto. Tommy bittet Kathy, das Auto anzuhalten. Tommy steigt aus, er beginnt zu brüllen.
138	A/N	Auto außen	Kathy steigt aus und geht zu Tommy. Die beiden umarmen sich.
139	I/T	Hailsham, Zeichensaal	Kathy, 12 Jahre alt, beobachtet Tommy und Ruth beim Zeichnen. Tommy lächelt Kathy an. Kathys OFF-Stimme erzählt, dass Tommy bei seiner vierten Spende gestorben ist.
140	A/T	Straße	Kathys Auto fährt über eine Landstraße. Kathys OFF-Stimme erzählt, dass sie den Termin für ihre erste Spende bekommen hat.
141	I/T	Auto	Kathy weint leise, sie hält das Auto an.
142	A/T	Straße	Kathy steht am Straßenrand und schaut auf ein Feld. Ihre OFF-Stimme reflektiert, dass das Leben der Spender/Spenderinnen nicht so anders ist, als das der normalen Menschen. Man hat immer das Gefühl nicht genug Zeit im Leben gehabt zu haben.
		ENDE	

X.1.3 Sequenzprotokoll Spielfilm

DVD: *Alles, was wir geben mussten: Never let me go*. 20th Century Fox Home Entertainment. 2011.

Regie: Mark Romanek

01			Titel, Vorinformation
02	I/T	OP-Saal	Kathy beobachtet, wie Tommy für die OP vorbereitet wird. Mit einem Voice-Over stellt sie sich vor, erinnert sich an früher.
			Titeleinblendung: <i>Hailsham, 1978</i>
03	I/T	Hailsham, Festsaal	Morgenversammlung aller Internatskinder. Die Direktorin, Miss Emily, weist auf die Bedeutung ihrer Gesundheit hin.
04	A/T	Hailsham, Garten	Ruth und Kathy erfinden Namen für ihre Fantasiepferde und entdecken die neue Betreuerin, Miss Lucy.
05	A/T	Hailsham, Sportplatz	Kinder spielen Cricket. Der Ball fliegt über den Zaun, kein Kind traut sich, ihn zu holen.
06	I/T	Umkleide Mädchen	Miss Lucy fragt, warum sie den Ball nicht geholt haben. Die Mädchen antworten, dass sie das Grundstück nicht verlassen dürfen, weil es zu gefährlich ist. Es sind schon Kinder dabei gestorben.
07	I/T	Klassenraum	Kinder malen. Ruth macht sich lustig über Tommys Zeichnung. Die anderen Kinder machen mit, Kathy nicht.
08	I/T	Stiegenhaus	Kinder registrieren sich an einer Sensorbox.
09	A/T	Sportplatz	Kinder machen sich über Tommy lustig. Er wird wütend, Kathy will ihn trösten. Er schlägt sie unabsichtlich. Miss Lucy spricht mit Tommy.
10	I/T	Krankenzimmer	Kathy hat eine Routineuntersuchung und wird gefragt, woher sie den blauen Fleck hat.
11	I/T	Büro Miss Lucy	Kathy geht zu Miss Lucy. Sie will wissen, was diese zu Tommy gesagt hat. Miss Lucy antwortet, dass er sich nichts draus machen soll, in Kunst und Sport nicht gut zu sein.
12	I/T	Speisesaal	Kathy setzt sich zu Tommy, der allein isst. Tommy entschuldigt sich fürs den Schlag ins Gesicht.
13	A/T	Garten/Teich	Kathy und Tommy spazieren um den Teich. Sie sprechen darüber, was Miss Lucy gesagt hat und dass es wichtig ist, kreativ zu sein, um in die Galerie aufgenommen zu werden.
14	I/T	Klassenzimmer	Die Kinder haben Sexualkundeunterricht. Kathy schaut hinüber zu Tommy.
15	I/T	Klassenzimmer	Die Kinder schauen einen Film an. Kathy schaut hinüber zu Tommy.
16	I/T	Schultheater	Die Kinder spielen ein Rollenspiel wie man in einem Café bestellt. Tommy versagt. Kathy hilft ihm. Ruth wird eifersüchtig.
17	I/N	Schlafsaal	Kathy und Ruth flüstern miteinander und spekulieren, wer als erster aus der Klasse Sex haben wird. Ruth sagt, dass

			Tommy sich verändert hat.
18	I/T	Lehrerzimmer	Kathy und Ruth lauschen heimlich, wie Miss Emily und Miss Geraldine Kunstwerke für die Galerie aussuchen.
19	A/T	Eingang Hailsham	Madame kommt mit ihrem Auto an. Die Kinder erwarten sie. Madame schaut ängstlich.
20	I/T	Festsaal	Miss Emily stellt den Kindern Madame vor, die die Kunstwerke für ihre Galerie aussucht, und kündigt einen Basar an.
21	I/T	Schlafsaal	Die Kinder nehmen morgens ihre Tabletten mit Milch ein.
22	A/T	Hinterhof	Die Männer mit den Sachen für den Basar kommen an.
23	I/T	Klassenzimmer	Die Kinder tauschen Jetons gegen gebrauchte Spielsachen beim Basar. Kathy schaut sich um, nimmt aber nichts.
24	I/T	Gang	Kathy sitzt alleine auf einer Bank. Tommy setzt sich zu ihr. Er hat ihr ein Geschenk gekauft: eine Musikkassette, Kathy gibt ihm ein Kuss auf die Wange.
25	I/T	Schlafsaal	Kathy sitzt alleine auf ihrem Bett und wiegt sich zu der Musik. Es ist eine traurige Liebesballade (<i>Never Let Me Go</i>), Ruth beobachtet sie dabei. Kathy bemerkt Ruth.
26	I/T	Klassenzimmer	Miss Lucy erzählt den Kindern, dass sie nur dafür leben, um später ihre Organe zu spenden.
27			Montagesequenz Regen.
28	I/T	Festsaal	Miss Emily verkündet, dass Miss Lucy Hailsham verlassen hat. Kathy sieht, dass Tommy und Ruth Händchen halten. Sie weint.
29	A/T	Garten, Teich	Kathy beobachtet Tommy und Ruth küssend beim Teich.
30	I/T	Hailsham, Schlafsaal	Zeitsprung: Kathy packt ihren Koffer und verlässt den Schlafsaal.; Voice-Over: Kathy erzählt, dass Ruth und Tommy immer noch zusammen sind
			Titeleinblendung: <i>The Cottages, 1985</i>
31	A/T	Bus/ Cottages außen	Kathy, Ruth und Tommy werden zu den Cottages gebracht. Sie steigen aus und gehen in das Gebäude.
32	I/N	Wohnzimmer	Alle Cottage-Bewohner schauen fern. Kathy, Ruth und Tommy verstehen die Witze und Anspielungen nicht. Ruth versucht trotzdem, mitzulachen.
33	I/T	Vorzimmer	Kathy macht sich bereit für einen Spaziergang. Tommy fragt, ob er mitkommen kann.
34	A/T	Vor dem Haus	Kathy und Tommy gehen los. Ruth beobachtet sie durchs Fenster.
35	I/T	Küche	Kathy beobachtet Ruth und Chrissie. Ruth meint, dass sie eine gute Pflegerin wäre. Sie massiert kurz Tommys Schultern.
36	I/T	Speisezimmer	Kathy wirft Ruth vor, dass sie ihr Verhalten von Personen aus dem Fernsehen (bzw. von Rod und Chrissie) kopiert. Ruth meint daraufhin, dass sie doch nur eifersüchtig ist.
37	A/T	Vor dem Haus	Ein Mann bringt Kathy eine Kiste mit Lebensmitteln.
38	I/T	Küche	Kathy macht Tee.
39	I/T	Treppe	Auf dem Weg in ihr Zimmer, sieht Kathy durch den Türspalt, dass Ruth und Tommy Sex haben.

40	A/T	Vor dem Haus	Kathy findet im Mülleimer Pornomagazine.
41	I/T	Scheune	Kathy blättert schnell durch die Pornomagazine. Tommy kommt dazu und meint, dass sie es falsch macht, sie blättert zu schnell, um erregt zu werden. Sie gibt ihm wütend die Magazine und sagt ihm, er soll sie Ruth geben.
42	I/T	Schlafzimmer	Ruth erzählt Kathy, dass Rod und Chrissie im einer Kleinstadt vielleicht ihr Original gesehen haben. Sie fragt Kathy, ob sie mitkommen würde. Kathy sagt ja.
43	A/T	Auto	Ruth, Tommy, Kathy, Rod und Chrissie fahren im Auto. Rod fragt, wie viel Kontakt sie schon mit der Außenwelt gehabt haben. Ruth versichert Rod, dass sie keine Angst haben.
44	I/T	Diner	Rod bestellt. Kathy, Ruth und Tommy bestellen alle dasselbe wie er. Die drei sind offensichtlich überfordert.
45	I/T	Diner	Chrissie und Rod erzählen, dass sie von einem Paar aus Hailsham gehört haben, das einen Aufschub von den Organspenden bekommen hat, weil sie beweisen konnten, dass sie verliebt sind. Die drei wissen nichts davon.
46	A-I/T	Reisebüro	Die fünf suchen nach Ruths Original und sehen sie. Sie ist aber nicht Ruths Original.
47	A/T	Küste	Ruth meint, dass sie alle nach menschlichem Abfall gemodelt wurden.
48	A/A	Pier	Kathy schaut aufs Meer. Tommy kommt zu ihr.
49	A/N	Auto	Tommy schaut traurig aus dem Fenster.
50	I/N	Vorzimmer	Die Fünf registrieren sich am Sensor beim Nachhause kommen.
51	I/N	Wohnzimmer	Kathy isst zu Abend. Aus dem Off hört man Ruth und Tommy streiten.
52	I/T	Küche	Ein Vogel sitzt auf der Teekanne.
53	I/T	Wohnzimmer	Tommy malt in ein Heft. Er schlägt das Heft zu, sobald er hört, dass jemand kommt.
54	A/T	Wald	Tommy und Kathy gehen spazieren. Tommy spekuliert, ob das Gerücht stimmt und ob Hailsham die Galerie verwendet, um festzustellen, ob Leute wirklich verliebt sind. Kathy fragt, ob er sich mit Ruth bewerben will. Tommy meint, dass es nicht funktionieren würde, weil es keine Kunst von ihm in der Galerie gibt.
55	I/N	Schlafzimmer	Tommy und Ruth haben Sex. Tommy wirkt nicht begeistert.
56	I/N	Wohnzimmer	Kathy hört die Sexgeräusche, versucht trotzdem zu lesen.
57	I/N	Kathys Schlafzimmer	Kathy hört Musik und zwar das Lied <i>Never Let Me Go</i> . Ruth steht im Türrahmen und beobachtet sie. Ruth erklärt ihr, dass sie sich keine Hoffnungen auf Tommy machen soll.
58	A/T	Vor dem Haus	Kathy bewirbt sich als Pflegerin.
59	A/T	Vor dem Haus	Ein Kleid weht im Wind. Kathy fährt mit dem Bus davon. Voice-Over: Kathy erzählt, dass sich Tommy und Ruth erst trennten, als sie selbst schon die Cottages für ihre Ausbildung verlassen hatte.
60	I-	Montagesequenz	Ruth sitzt alleine im Haus, Tommy steht verloren auf dem

	A/T		Feld, Kathy im Bus. Voice-Over: Die Wege der drei haben sich schnell auseinander entwickelt.
			Titeleinblendung: <i>Completion 1994</i>
61	I- A/T	Montagesequenz	Kathy steht auf, frühstückt, verlässt die Wohnung und fährt mit dem Auto. Voice Over: Kathy berichtet über ihren Alltag als Pflegerin.
62	I/T	Krankenhaus	Kathy bringt einer Organspenderin, die am selben Tag noch operiert wird, Schokoladenkekse mit.
63	I/T	Krankenhaus	Kathy spricht mit einem Arzt. Voice-Over: Darüber wie sie damit umgeht, wenn einer ihrer Schützlinge stirbt.
64	I/T	Wartezimmer	Eine Krankenschwester sagt Kathy, dass die Spenderin verstorben ist.
65	I/T	Rezeption	Kathy unterzeichnet Papiere, als sie am Computerbildschirm Ruths Patienten-Datei entdeckt. Die Krankenschwester meint, dass Ruth offensichtlich bei ihrer nächsten Operation sterben will.
66	I/T	Krankenhaus	Kathy betritt Ruths leeres Krankenzimmer und betrachtet ihre Sachen. Ruth kommt aus dem Badezimmer und begrüßt sie überrascht. Sie ist sehr schwach.
67	I/T	Gang	Kathy und Ruth spazieren langsam den Gang entlang. Ruth erzählt, dass auch Tommy schon zweimal gespendet hat und es ihm gut geht. Ruth hat gehofft, Kathy noch einmal zu sehen.
68	I/T	Krankenzimmer Ruth	Kathy füttert Ruth. Ruth schlägt einen gemeinsamen Ausflug mit Tommy vor.
69	A/T	Vor dem Pflegeheim	Ruth und Kathy holen Tommy mit dem Auto ab. Kathy und Tommy umarmen sich lang.
70	A/T	Auto	Tommy erzählt ihnen, dass Hailsham geschlossen hat und die neuen Heime wie Legebatterien sein sollen.
71	A/T	Wald	Sie steigen aus dem Auto aus und gehen zum Strand, wobei sie Ruth stützen müssen.
72	A/T	Strand	Sie entdecken ein gestrandetes Boot, Tommy läuft hin.
73	A/T	Strand	Die drei sitzen in den Dünen. Ruth bittet Kathy und Tommy um Vergebung, weil sie ihre Liebe verhindert hat. Sie möchte es wieder gut machen und gibt ihnen die Adresse von Madame, damit sie einen Aufschub beantragen können.
74	I/T	Tommys Zimmer	Tommy zeigt Kathy seine Zeichnungen. Sie reden darüber, dass Kathy damals in den Pornomagazinen nach ihrem Original gesucht hat.
75	I/N	Tommys Zimmer	Kathy liest Tommy vor. Sie küssen sich. Kathy legt sich zu ihm ins Bett.
76	A/T	Vor Madames Haus	Kathy überprüft die Adresse.
77	A/T	Vor dem Pflegeheim	Kathy und Tommy beschließen, zu Madame zu fahren.
78	I/T	Tommys Zimmer	Tommy malt.

79	I/T	Ruths Zimmer	Kathy erzählt Ruth, dass sie sich für einen Aufschub bewerben werden.
80	I/T	OP-Saal	Ruth stirbt am OP-Tisch. Die Operation geht weiter.
81	A/T	Vor Madames Haus	Kathy und Tommy sehen Madame bei der Gartenarbeit. Sie bittet sie hinein.
82	I/T	Madames Wohnzimmer	Madame lässt Tommy und Kathy kurz alleine, kommt dann zurück. Tommy erklärt, dass sie einen Aufschub beantragen wollen und herausgefunden haben, wofür es die Galerie gibt. Miss Emily kommt dazu und erklärt, dass es keine Aufschübe gibt und die Galerie dazu da war, um zu beweisen, dass die Spender-Kinder überhaupt Seelen haben.
83	A/T	Vor Madames Haus	Während Tommy zum Auto geht, verabschiedet sich Kathy von Madame, die sich entschuldigt, dass sie nicht helfen kann.
84	A/N	Straße – Auto	Kathy und Tommy fahren zurück. Tommy bittet Kathy stehenzubleiben. Er steigt aus und schreit. Kathy steigt aus und versucht, ihn zu beruhigen.
85	I/T	OP-Saal	Die Wiederholung von Szene 1, Kathy beobachtet, wie Tommy in den OP-Saal gebracht wird. Diesmal geht die Szene aber weiter – bis Tommy durch die Narkose bewusstlos ist.
86	A/T	Montagesequenz	Wir sehen Tommy und Kathy als Kinder in Hailsham.
87	A/A	Feld	Kathy steigt aus dem Auto und schaut in den Sonnenuntergang. Voice-Over: Sie erzählt, dass Tommy gestorben ist. Sie selbst hat ihre erste Spende in einem Monat. Sie erzählt, dass sie hierher kommt und sich vorstellt, dass Tommy gleich am Horizont auftauchen wird und auf sie zuläuft. Kathy reflektiert im Voice-Over, dass das Leben der Spender/Spenderinnen nicht anders ist, als das der anderen Menschen. Man hat immer das Gefühl, dass man zu wenig Zeit hätte
			ENDE

X.2 Zusammenfassung

Kurzzinhalt

Das Drehbuch einer Literaturverfilmung ist ein eigenständiges Kunstwerk, das aber immer in Beziehung zu dem Roman, auf dem es basiert, und dem Spielfilm, dessen Vorlage es ist, zu setzen ist. Da das Drehbuch primär dazu geschaffen wird, ein Text zu sein, der in ein anderes Kunstwerk – den Film – übersetzt wird, ist es ein teleologischer Text, dessen medienpezifische Merkmale von einem anderen Medium, dem Spielfilm, bestimmt werden. Diese Arbeit widmet sich dem Drehbuch als Übersetzung des Romans und als Übersetzungsgrundlage des Spielfilms und untersucht seine Funktion im Kontext der Begriffe der *Transtextualität*, des *Originals*, der *Autorschaft* sowie der *Literatur*. Die Medienspezifitäten des Romans, des Drehbuchs und des Spielfilms werden erläutert und anhand des Fallbeispiels *Never Let Me Go* überprüft.

Abstract

The screenplay for a literature adaptation is an independent work of art, but one that is always strongly connected to the novel which it is based on as well as to the feature film whose foundation it is. It is a text whose prime reason for existence is to be translated into another work of art. That is why the screenplay is a so-called teleological text whose specific properties are determined by another medium, the feature film.

This thesis attends to the subject of the screenplay in its dual function as a translation of the novel and as the source text for the translation into a feature film. These functions of the screenplay are analyzed within the contexts of *transtextuality* and the notions of *original*, *authorship* and *literature*. The specific properties of the novel, the screenplay and the feature film are studied and examined by reference to the case example *Never Let Me Go*.

X.3 Lebenslauf

Clara Stern

geboren 1987 in Wien, Österreich

Werdegang

- 2014 bis heute:** Masterstudium Buch und Dramaturgie, Filmakademie Wien,
Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien
- 2014** Studienabschluss: Bakkalaurea der Künste in Buch und Dramaturgie,
Filmakademie Wien, Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien
- 2011 bis heute:** Bachelorstudium Regie, Filmakademie Wien,
Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien
- 2009-2014** Bachelorstudium Buch und Dramaturgie, Filmakademie Wien,
Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien
- 2008-2009** Erasmus Studienaufenthalt, Theater, Film en Televisiewetenschappen,
Universiteit Utrecht, Niederlande
- 2005 bis heute:** Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
- 2005-2007** Publizistik und Kommunikationswissenschaften, Universität Wien
- 2005** Matura am GRG1, Stubenbastei, Wien

Sprachkenntnisse

Fließend: Deutsch (Muttersprache), Englisch, Französisch, Niederländisch

Grundkenntnisse: Schwedisch, Spanisch