



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Herz der Finsternis – Romanadaptionen am Theater“

Verfasserin

Carolin Stern

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Prof. Dr. Brigitte Marschall

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	6
1. EINLEITUNG	8
2. DIE (ROMAN-)ADAPTION FÜR DIE BÜHNE	11
2.1. „Adaption“ – begriffliche Definition und Abgrenzung	12
2.2. Mediale Spezifika von Literatur und Theater	16
2.2.1. Zeichensysteme in Literatur und Theater	16
2.2.2. Mechanismen der Darstellung in Literatur und Theater	19
2.3. Spezifika der Romanadaption	21
2.3.1. Rezeption als Produktion	22
2.3.2. Adaptionstypologien	23
2.3.3. Die Problematik des Vergleichs: Vergleichende- vs. nicht-vergleichende Ansätze	25
2.4. Berücksichtigung medienspezifischer Rezeptionsbedingungen beim Transformationsprozess	28
3. ANALYSE DER ROMANVORLAGE <i>HEART OF DARKNESS</i>	30
3.1. Zum autobiographischen und historischen Hintergrund des Romans	30
3.1.1. Zur Herkunft Joseph Conrads	30
3.1.2. Zum historischen Hintergrund des Romans: Der Kongo-Freistaat um 1890	31
3.1.3. Eine reale Reise und ihre literarische Verarbeitung – <i>Heart of Darkness</i> : „experience pushed a little“	33
3.2. Romananalyse	35
3.2.1. Aufbau des Romans: innere und äußere Rahmenhandlung	36
3.2.2. Figurendarstellung: Kurtz und Marlow	37
3.2.3. Schreibstil und charakteristische Stilmittel: das „theatrale Potential“	44
3.3. Überblick über die Rezeptionsgeschichte	48
3.4. Bisherige Adaptionen des Romans <i>Heart of Darkness</i>	51

4. ANALYSE DER THEATERTEXTFASSUNG.....	55
5. ANALYSE DER INSZENIERUNG	62
5.1. Inszenierungsbeschreibung	64
5.1.1. Beschreibung von Bühnenbild und Requisiten	64
5.1.2. Beschreibung von Musik und Geräuschen.....	67
5.1.3. Beschreibung der Figurendarstellung und Spielweise	69
5.1.4. Beschreibung von Kostüm und Maske	72
5.2. Inszenierungsanalytische Interpretation.....	73
5.2.1. Zu Bühnenbild und Requisiten.....	73
5.2.2. Zu Musik und Geräuschen	79
5.2.3. Zu Figurendarstellung und Spielweise.....	80
5.2.4. Zu Kostüm und Maske.....	81
5.3. Verlaufsbeschreibungen dreier exemplarischer Szenen	82
5.3.1. Beispiel 1.....	82
5.3.2. Beispiel 2.....	88
5.3.3. Beispiel 3.....	93
6. PRESSEREAKTIONEN AUF DIE INSZENIERUNG „HERZ DER FINSTERNIS“	99
7. ÜBERGREIFENDER MEDIALER DISKURS ZUM THEMA „ROMAN-ADAPTIONEN AM	
THEATER“	104
8. MOTIVE FÜR DIE ADAPTION „HERZ DER FINSTERNIS“ AM DEUTSCHEN THEATER BERLIN	
2009.....	117
8.1. Motiv „Publikumsmagnet“ – der vertraute Titel.....	117
8.2. Motiv „Spielzeitmotto“ – Fremdheit	118
8.3. Motiv „aktuelle Relevanz“.....	119
8.4. Motiv: Inszenatorisches Interesse – Zur Regie-Handschrift Andreas Kriegenburgs...	121

9. SCHLUSSWORT	129
LITERATURVERZEICHNIS	135
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	146
ABSTRACT	148
LEBENS LAUF	149

VORWORT

Nach Beobachtungen der aktuellen Theaterlandschaft, sowie nach Gesprächen mit Lehrenden und Studienkollegen der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, habe ich mich dazu entschlossen, mich im Rahmen meiner Diplomarbeit mit dem momentan weitverbreiteten und vieldiskutierten Thema der „Romanadaptionen am Theater“ zu beschäftigen.

Mein Interesse weckte der Besuch einer Romanadaption an den Münchner Kammerspielen im März 2010. Dort inszenierte Andreas Kriegenburg das Kafka-Fragment „Der Prozess“ im Stil der Schwarzweißfilm-Ästhetik und des Slapstick der zwanziger Jahre.¹ Die Adaption faszinierte mich nicht nur aufgrund ihres außergewöhnlichen Regiekonzepts und beeindruckenden Bühnenbilds,² sondern vor allem aufgrund der treffenden Umsetzung des Romans und seines surrealen Charakters anhand inszenatorischer Mittel.

Es freute mich daher umso mehr, bald darauf die Gelegenheit zu haben, eine weitere Romanadaption des gleichen Regisseurs am Deutschen Theater in Berlin sehen zu können: „Herz der Finsternis“, eine Adaption, die auf dem englischen Roman *Heart of Darkness* von Joseph Conrad aus dem Jahr 1899 basiert.³

Der Stoff des Romans diente bereits als Grundlage unterschiedlicher Adaptionen für Hörfunk, Film und Theater. Die wohl bekannteste unter ihnen ist die Verfilmung „Apocalypse Now“ von Francis Ford Coppola aus dem Jahr 1979. Der Film lehnt sich an die von Conrad beschriebene

¹ *Der Prozess* – nach Franz Kafka. Regie: Andreas Kriegenburg. Uraufführung an den Münchner Kammerspielen am 25. September 2008; Vgl. auch: Seufert, Valerie: Der Kafka-Blick. Der „Prozess“ und seine Inszenierung durch Andreas Kriegenburg. Dipl.-Arb. Univ. Wien 2010.

² Anm.: Andreas Kriegenburg entwarf das Bühnenbild seiner „Prozess“-Inszenierung selbst und wurde dafür in der Kritikerumfrage von „Theater heute“ zum besten Bühnenbildner des Jahres 2009 gewählt, vgl. Wildermann, Patrick: Schmerz der Finsternis. Visionär und Handwerker: Andreas Kriegenburg ist der neue Hausregisseur am Deutschen Theater. In: Der Tagesspiegel vom 11.09.2009.

³ Anm.: Die Erzählung erschien 1899 zunächst im Blackwood's Magazine, 1902 wurde sie in dem Band *Youth – A Narrative, and Two Other Stories* veröffentlicht. Abgedruckt waren darin: *Youth*, *Heart of Darkness* und *The End of the Tether*, Neuauflage: Conrad, Joseph: *Youth. Heart of Darkness. The End of the Tether* (1902). Herausgegeben von Owen Knowles. Cambridge: Univ. Press 2010.

Geschichte an, hebt sie jedoch aus ihrem zeitlichen und räumlichen Kontext heraus und legt sie auf den Vietnamkrieg um.

Für die von Andreas Kriegenburg inszenierte Adaption des Romans am Deutschen Theater Berlin (DTB), erarbeitete der Dramaturg John von Düffel eine Neuübersetzung des Textes, die am 17. September 2009 anlässlich der Spielzeiteröffnung unter der neuen Intendanz Ulrich Khuons in den Kammerspielen des DTB uraufgeführt wurde. Gemeinsam mit seinem Oberspielleiter Andreas Kriegenburg und einigen Mitgliedern des Ensembles, wechselte Ulrich Khuon 2009 als Intendant vom Hamburger Thalia an das Deutsche Theater Berlin.

Die Inszenierung „Herz der Finsternis“ hielt sich über zwei Jahre auf dem Spielplan und so bot sich mir die Möglichkeit zu einem Aufführungsbesuch im Mai 2011. Erneut war ich von der Umsetzung des Romans auf der Bühne beeindruckt. Ich entschloss ich mich daraufhin, die Adaption „Herz der Finsternis“ zum Gegenstand meiner Diplomarbeit zu machen und mich anhand des Beispiels vordergründig der Frage zu widmen, wie ein ursprünglich zur Leserezeption bestimmter Text mit den Mitteln des Theaters auf die Bühne übersetzt werden kann und welche Aspekte medialer Spezifität beim Übertragungsvorgang zu bedenken sind. Auch der Frage nach den Gründen für die Wahl des Romans *Heart of Darkness* als Grundlage der Eröffnungsinszenierung am DTB 2009 soll im Rahmen der Arbeit nachgegangen werden. Waren es inhaltliche Gründe: Verhandelt der Roman ein Thema von aktueller Relevanz? Konnte durch die Adaption ein spezielles Spielzeitmotto aufgegriffen werden? Gab es künstlerische Motive: Reizte der Stoff des Romans den Regisseur zur theatralen Umsetzung? Entspricht die Adaption des Romans Andreas Kriegenburgs Regie-Handschrift? Waren es kommerzielle Gründe: Diente der bekannte Buchtitel als Publikumsmagnet?

Die Motivation, all diesen Fragen nachzugehen und anhand einer Analyse der Adaption „Herz der Finsternis“ zu untersuchen, bildet die Grundlage meiner Diplomarbeit.

1. EINLEITUNG

Um Joseph Conrads Romans *Heart of Darkness* für die Bühne zu adaptieren, erarbeitete der Autor und Dramaturg John von Düffel aus dem englischen Originaltext eine deutsche Theatertextfassung, die als Grundlage einer etwa zweieinhalbstündigen Inszenierung diene. Die szenische Umsetzung fand unter der Leitung des neuen Hausregisseurs Andreas Kriegenburg statt.⁴

Forschungsfrage:

Vorliegende Diplomarbeit untersucht die Inszenierung des Romans als Konzept eines Übertragungsvorgangs, dessen Ergebnis ein neues Produkt ist. Die leitende Forschungsfrage dabei lautet:

Wie wurde der Roman *Heart of Darkness* mit den Mitteln des Theaters auf die Bühne übertragen und weshalb wurde er als Grundlage für die Inszenierung zur Spielzeiteröffnung 2009 am Deutschen Theater Berlin ausgewählt?

Aufbau der Arbeit:

Zur Beantwortung der Forschungsfrage werden die Romanvorlage, die daraus erarbeitete Theatertextfassung, sowie die Inszenierung „Herz der Finsternis“ einer analytischen Betrachtung unterzogen. Zum besseren Verständnis der Arbeit wird der Analyse ein theoretischer Teil vorangestellt, in dem die für das fortlaufende Verständnis der Arbeit maßgeblichen Termini definiert und die für den Transformationsprozess entscheidenden medialen Spezifika von Roman und Theater im Rahmen ihrer allgemeinen Beschreibbarkeit erörtert werden.

Zum Zweck der Adaptionanalyse wird zunächst der Roman *Heart of Darkness* auf seinen Inhalt und seine Figuren, seinen strukturellen Aufbau und seine stilistischen Charakteristika hin untersucht. Da der Roman zahlreiche autobiographische Bezüge aufweist, gehen der

⁴ „Herz der Finsternis“ nach Joseph Conrad. Uraufführung der Neuübersetzung und Bearbeitung von John von Düffel. Regie: Andreas Kriegenburg. Bühne und Kostüme: Johanna Pfau. Dramaturgie: John von Düffel. Licht: Henrike Elmiger. Darsteller: Elias Arens, Harald Baumgartner, Olivia Gräser, Daniel Hoevels, Peter Moltzen, Markwart Müller-Elmau, Natali Seelig. Uraufführung am 17. September 2009, Deutsches Theater - Kammerspiele, Berlin.

Analyse zum besseren Verständnis einige Informationen zum Autor und zum historischen Hintergrund des Romans voraus. Im Rahmen eines kurzen Überblicks werden Conrads Herkunft, sowie seine Laufbahn als Seemann und Schriftsteller dargestellt. Darauf folgt eine knappe Schilderung seiner 1890 unternommenen Kongoreise, die die autobiographische Basis des Romans *Heart of Darkness* darstellt. Eine Beschreibung des charakteristischen Literaturstils Joseph Conrads, der sich durch eine Verquickung von realen und fiktiven Elementen auszeichnet, rundet dieses erste Unterkapitel der Romananalyse ab.

Die Analyse des Romans sieht keine vollständige Nacherzählung der Handlung vor, vielmehr soll anhand einer analytischen Untersuchung der Hauptfiguren, der spezifischen Leitmotive und literarischen Stilmittel, der Kern des Textes dargestellt und sein spezifischer Charakter aufgezeigt werden. Aus der Analyse folgernd, lassen sich zum einen die teils widersprüchlichen Auslegungen erklären, die der Roman seit seiner Entstehung erfahren hat, zum anderen wird ersichtlich, weshalb Conrads Literatur bis heute von aktueller Relevanz ist und inwieweit sie unterschiedlichste Regisseure zu Adaptionen und Bearbeitungen inspiriert hat.

Anschließend an die Romananalyse wird die von John von Düffel erarbeitete Theatertextfassung untersucht, wobei anhand exemplarischer Passagen herausgestellt werden soll, welche Textelemente des Romans erhalten bzw. beibehalten und welche im Transformationsprozess verändert wurden. Die Textfassung wird dazu nach Strichen, Umformungen und Verdichtungen untersucht, die anhand beispielhafter Textstellen aus Roman und Theatertextfassung aufgezeigt werden.

Zuletzt folgt die Analyse der Inszenierung auf der Bühne. Diese gliedert sich in zwei Schritte, erstens die Beschreibung der Inszenierung und zweitens die inszenierungsanalytische Interpretation. Für die Beschreibung der Inszenierung werden zunächst die einzelnen Aspekte *Bühnenbild* und *Requisiten*, *Figurendarstellung* und *Spielweise*, *Musik* und *Geräusche* sowie *Kostüm* und *Maske* einer genauen Betrachtung unterzogen. Anschließend soll anhand der inszenierungsanalytischen Interpretation ermittelt werden, inwiefern sich anhand der eingesetzten Theatermittel Analogien zum Roman assoziieren lassen und welche möglichen Interpretationsansätze die Inszenierung bietet.

Um einen Einblick in das Bühnengeschehen zu geben, werden anschließend drei exemplarische Szenen in ihrem Gesamtverlauf geschildert, wobei zugleich die zuvor ermittelten Interpretationsansätze aufgegriffen und eingebunden werden.

Zur Darstellung der medialen Reaktionen auf die Inszenierung wird im Anschluss an den analytischen Teil der Arbeit eine Auswertung der Pressestimmen vorgenommen, die angesichts der Spielzeiteröffnung unter der neuen Intendanz Ulrich Khuons entsprechend zahlreich waren. Weiterführend wird auch der übergreifende mediale Diskurs zum Thema „Romanadaptionen am Theater“ beleuchtet, um die aktuell kontrovers diskutierten Perspektiven zum Thema aufzuzeigen.

Um die Frage nach den Gründen für die Adaption des Romans *Heart of Darkness* am DTB 2009 zu beantworten, wird nach kommerziellen, inhaltlichen und künstlerischen Motiven gefragt. Es werden hierzu Presseartikel und Interviewauszüge herangezogen, in denen sich der Intendant Ulrich Khuon, der Regisseur Andreas Kriegenburg, sowie der Dramaturg John von Düffel zur Wahl des Romans als Grundlage der Inszenierung äußern. Anhand einer Skizzierung der Regiearbeit Andreas Kriegenburgs soll ermittelt werden, in wie weit die Inszenierung „Herz der Finsternis“ der künstlerischen Handschrift des Regisseurs entspricht.

Ziel der Arbeit ist es, sowohl die Umsetzung, als auch die Motive für die Adaption „Herz der Finsternis“ am DTB 2009 zu ermitteln.

Material:

Der theoretische Teil der Arbeit baut auf theaterwissenschaftlichen Standardwerken, sowie auf Arbeiten aus dem Bereich der Adaptionforschung auf. Diese war lange Zeit vorwiegend auf die Untersuchung filmischer Transformationen literarischer Texte konzentriert, entsprechend existiert eine Vielzahl filmanalytischer Arbeiten, anhand derer das Phänomen der Adaption untersucht wird. Wesentliche und grundlegende Erkenntnisse dieser Arbeiten werden in die vorliegende Diplomarbeit mit einbezogen, um sie erweiternd auf den Gegenstand der Romanadaption für das Theater anzuwenden.

Für die Analyse der Romanvorlage wird auf den englischen Originaltext *Heart of Darkness* von Joseph Conrad (1902) in der „Penguin Popular Classics“-Ausgabe von 1994 zurückgegriffen.⁵ Zum Zweck der Analyse des Theatertextes und der Inszenierung, stellte das

⁵ Conrad, Joseph: *Heart of Darkness* (1902). London: Penguin Popular Classics 1994.

Deutsche Theater Berlin die von John von Düffel erarbeitete Textfassung⁶, wie auch einen theatereigenen Videomitschnitt der Generalprobe auf DVD mit freundlicher Unterstützung zur Verfügung.⁷

Weitere Quellen zur Erstellung dieser Arbeit sind: Der offizielle Pressespiegel zur Spielzeiteröffnung 2009 des Deutschen Theaters Berlin, eine Sammlung von Artikeln über den Regisseur Andreas Kriegenburg, ebenfalls aus der Hand des DTB, sowie das Programmheft zur Inszenierung „Herz der Finsternis“. Um den medialen Diskurs zum übergeordneten Thema „Romanadaptionen am Theater“ zu beleuchten, wurden Artikel unterschiedlicher Theaterfachzeitschriften und Online-Quellen herangezogen.

Um innerhalb der Arbeit eine schnelle und klare Unterscheidung von Roman und Inszenierung im Lesefluss zu ermöglichen, wird für die Bezeichnung des Romans der englische Originaltitel *Heart of Darkness* kursiv gesetzt; die Theaterinszenierung „Herz der Finsternis“ wird in Anführungszeichen ausgewiesen.

In vorliegender Arbeit werden deutsche und englische Texte als Quellen herangezogen. Zitate aus englischen Quellen werden in der Originalsprache beibehalten.

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird bei geschlechtsspezifischen Begriffen die maskuline Form verwendet. Diese Form versteht sich explizit als geschlechtsneutral und meint folglich immer beiderlei Geschlecht.

2. DIE (ROMAN-)ADAPTION FÜR DIE BÜHNE

In diesem Kapitel soll zunächst die Verwendung des Begriffs der Adaption im Kontext vorliegender Arbeit geklärt, sowie eine begriffliche Abgrenzung von den bedeutungsverwandten Termini der Dramatisierung und Bühnenbearbeitung vorgenommen werden. Grundlegend für das Verständnis der Arbeit und der späteren Analyse der Adaption, ist außerdem die Erläuterung einiger medialer Spezifika von Literatur und Theater:

⁶ Theatertextfassung „Herz der Finsternis“. Nach der Erzählung von Joseph Conrad. Übersetzung und Bearbeitung: John von Düffel. Stand: 24.08.2009.

⁷ DVD – „Herz der Finsternis“. Deutsches Theater Berlin. Mitschnitt der Generalprobe.

„Der Begriff der medialen Spezifität besagt, daß jedes Medium über eigene Gesetze verfüge, die – und das ist der entscheidende Punkt – die ästhetische Gestaltung im jeweiligen Medium prägen sollte.“⁸

Beide Medien, Literatur und Theater, unterliegen unterschiedlichen Produktions- und Rezeptionsbedingungen, verwenden unterschiedliche Zeichensysteme, um Inhalte zu transportieren und verfügen über unterschiedliche Möglichkeiten der Darstellung. Bei der Adaption eines Romans für die Bühne gilt es daher, einen literarisch aufbereiteten Romanstoff anhand eines Transformationsprozesses an die Darstellungsmöglichkeiten und Rezeptionsbedingungen des Theaters anzupassen. Da in vorliegender Arbeit kein allgemeiner Medienvergleich angestrebt wird soll im Vorfeld klargestellt werden, dass nicht *alle*, sondern nur die für die Romanadaption am Theater relevanten Unterschiede von Literatur und Theater erörtert und die sich daraus ergebenden notwendigen Prozesse der Transformation im Rahmen ihrer allgemeinen Beschreibbarkeit dargestellt werden.

2.1. „Adaption“ – begriffliche Definition und Abgrenzung

Die lexikalische Bedeutung des Begriffs „Adaption“ leitet sich von dem lateinischen Terminus „adaptare“ = anpassen ab; er kann daher unterschiedliche Arten der Anpassung bezeichnen und wird in unterschiedlichen Wissenschaftsbereichen angewandt.

In Fachlexika aus dem Bereich der Theaterwissenschaft wird der Begriff der Adaption in Hinblick auf die Anpassung literarischer Werke im Sinne einer Bearbeitung für eine andere Gattung oder ein anderes Medium definiert.

In Henning Rischbieters Theater-Lexikon findet sich unter dem Terminus der „Adaption“ folgende Bestimmung:

„Adaption: (lat. adaptare = anpassen), durch Bearbeitung ein Werk an die Erfordernisse einer anderen Gattung oder eines anderen Mediums anpassen, z.B. Bühnenfassung eines epischen Werkes, eines Romans, von Tagebüchern, Briefen, Filmversion eines Theaterstücks.“⁹

Ähnlich heißt es auch in Manfred Braunecks Theaterlexikon:

⁸ Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. 3. Aufl. Berlin: Erich Schmidt 2003, S. 152.

⁹ Rischbieter, Henning: Theater-Lexikon. Zürich: Orell Füssli 1983, S. 13.

„Adaption: (lat. *adaptare* – anpassen) Bearbeitung eines literarischen Werks, um es den Gesetzmäßigkeiten einer anderen Gattung oder eines anderen Mediums anzupassen (z.B. Bühnenfassung eines Romans, Filmversion eines Theaterstücks). Die A. kann durch den Autor selbst oder einen Adaptor erfolgen.“¹⁰

In vorliegender Diplomarbeit wird der Begriff der Adaption auf den Gegenstand der „Romanadaption für die Bühne“ angewandt. Er wird demgemäß klar als eine Bearbeitung im Sinne der Anpassung eines *bühnenfremden* Stoffes an die Eigenschaften und Bedingungen des Theaters bzw. der Bühne definiert.

Da in einigen wissenschaftlichen Texten, die im Laufe der Arbeit als Quellen zum Thema herangezogen werden, oftmals auch die Begriffe der Dramatisierung oder der Bühnenbearbeitung verwendet werden, soll eine klare Abgrenzung des Begriffs der Adaption in seinem hier definierten Gebrauch von diesen beiden Begriffen vorgenommen werden:

Im Gegensatz zum Terminus der Adaption, der die Bearbeitung eines *bühnenfremden* Stoffes für das Theater impliziert, bezieht sich der Begriff der Bühnenbearbeitung gemeinhin auf die Bearbeitung eines bereits *für* die Aufführung bestimmten Dramentextes im Hinblick auf seine Inszenierung:

„Bühnenbearbeitung: In Abgrenzung zu Adaption und Dramatisierung die Umgestaltung eines dramatischen Werks durch Streichungen oder Ergänzungen, durch Auswahl und Umstellung von Szenen im Hinblick auf bestimmte Erfordernisse einer Aufführung. Gründe dafür sind die Regiekonzeption, theaterpraktische Zwänge (Reduzierung der Personenzahl, Zusammenlegung der Schauplätze, Kürzung der Aufführungsdauer), Beachtung gesellschaftlicher Konventionen (Streichung politisch oder moralisch anfechtbarer Stellen), bewußte Aktualisierung (...).“¹¹

Zwar wird die Adaption eines Romans für die Bühne ebenfalls unter Berücksichtigung der Erfordernisse einer Aufführung vorgenommen, d.h. es spielen hierbei, ebenso wie bei der Bearbeitung eines dramatischen Werkes, sowohl theaterpraktische Zwänge, Aspekte der

¹⁰ Sandhack, Monika: Artikel „Adaption“. In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 5. Neuausg. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 59.

¹¹ Sandhack, Monika: Artikel „Bühnenbearbeitung“. In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 5. Neuausg. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 198.

Regiekonzeption und gesellschaftliche Konventionen eine bestimmende Rolle, jedoch impliziert die Adaption eines *bühnenfremden* Stoffes zusätzlich die Bezugnahme auf einen bereits medienspezifisch aufbereiteten Inhalt, der einem breiten Publikum zur Rezeption offenstand und auch weiterhin offensteht:

„Spezifisch für jeden Adaptionsprozeß ist der Umstand, daß ein als Text manifestes Resultat auf ein ganz bestimmtes, durch einen anderen Text bereits vorgegebenes Zeicheninhaltssystem rekurriert.“¹²

Der Begriff der Dramatisierung bezieht sich, ähnlich wie der der Adaption, auf die Bearbeitung eines *bühnenfremden* Stoffes, impliziert jedoch per definitionem das Erstellen einer Dialogfassung, was im Falle einer Adaption nicht zwangsweise der Fall sein muss und bei der hier als Untersuchungsgegenstand ausgewählten Adaption „Herz der Finsternis“ auch nicht der Fall ist. Der aus der Romanvorlage¹³ erarbeitete Theatertext enthält überwiegend monologische Erzählpassagen des Ich-Erzählers Marlow, die direkt an das Publikum gerichtet werden; der Theatertext behält somit den narrativen Charakter des Romans bei.

In Braunecks Theaterlexikon findet sich unter dem Begriff der Dramatisierung folgender Eintrag:

„Dramatisierung: Bearbeitung eines epischen Stoffes oder anderer literarischer Texte für das Theater, d.h. Anpassung an die Gesetze der dramatischen Gattung und der Bühne durch Erstellen einer Dialog-Fassung (...).“¹⁴

Die Verwendung des Begriffs der Dramatisierung erweist sich auch insofern als problematisch, als der Terminus „Drama“ im heutigen Theaterdiskurs nicht mehr nur im Sinne des „klassischen Dramas“, das „den Forderungen nach den berühmten Einheiten, nach Kausalität der Handlungsfolge, Verflochtenheit der Szenentechnik, nach Konflikt und Auflösung der Katastrophe nachzukommen sucht“¹⁵, verwendet wird, sondern auch in Bezug

¹² Mundt, Michaela: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung. Tübingen: Niemeyer 1994, S. 22.

¹³ Anm.: Mit dem Begriff der „Romanvorlage“ wird in vorliegender Arbeit der Roman *Heart of Darkness* im Sinne seiner Vorlage-Funktion für den darauf bezugnehmenden Theatertext bezeichnet.

¹⁴ Sandhack, Monika: Artikel „Dramatisierung“. In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 5. Neuausg. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 313.

¹⁵ Kesting, Marianne: Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas. 8. Aufl. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1989, S. 9ff.

auf jene Art von Theatertexten, die nicht mehr nach den Regeln der festgelegten Dramenform gebaut sind bzw. „bewusst nicht mehr die Kriterien erfüllen, von denen bei dramatischen Texten ausgegangen wird.“¹⁶ In ihrem Aufsatz „Die Zeit des Textes im Theater“ beschreibt die Theaterwissenschaftlerin und Dramaturgin Theresia Birkenhauer die grundlegende Veränderung der dramatischen Formen, die sich nicht länger durch „tradierte Gattungsmerkmale“ wie „dialogische Strukturen, einen Handlungsverlauf, Dialog oder Konflikt“ klassifizieren lassen und erklärt, dass sich daher bereits seit den sechziger Jahren die Vorschläge für alternative Bezeichnungen zum Begriff des Dramas häufen, so z.B.: „»Literarisches Textsubstrat«, »Bühnenstück« »Theatertexte«, »Theaterliteratur«, »Spieltexte«, »Spielvorlage« oder nunmehr ganz schlicht: Texte.“¹⁷ Überdies erläutert Birkenhauer, dass das Drama als „literarische Gattung mit bestimmten Merkmalen“ längst nicht mehr die privilegierte literarische Form ist, die das Theater interessiert:

„Es gibt schon eine ganze Weile keine Texte mehr, die aufgrund ihrer formalen Eigenheiten ›bühnentauglich‹ wären. Prosatexte, Romane, Epen, Lyrik, Hörspiele: alle Arten von Texten werden auf der Bühne ›realisiert‹, ohne im üblichen Sinn ›dramatisiert‹ zu sein – das Alte Testament ebenso wie der Romanbestseller der letzten Saison, Filmdrehbücher oder Texte bekannter Autoren - wie Ingeborg Bachmann und Franz Kafka -, die nicht für die Bühne geschrieben wurden. [...] Dabei reicht das Spektrum der szenischen ›Realisation‹ vom Vorlesen über die dramatische Adaption bis zur elektroakustischen Wortcollage als Soundtrack.“¹⁸

An dieser Stelle soll eine Vertiefung in die Gattungsdiskussion vermieden und für das fortfolgende Verständnis der Arbeit klargestellt werden, dass in vorliegender Arbeit sowohl auf den Begriff der Dramatisierung, als auch auf den der Bühnenbearbeitung verzichtet und stattdessen nur der Begriff der Adaption sowie der des Theatertextes im Sinne einer aus der Romanvorlage erarbeiteten Textfassung für die Inszenierung auf der Bühne, verwendet werden.

¹⁶ Vgl. Birkenhauer, Theresia: „Die Zeit des Textes im Theater“. In: Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: Transcript-Verl. 2008, S. 248.

¹⁷ Birkenhauer, Theresia: „Die Zeit des Textes im Theater“. In: Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen 2008, S. 249.

¹⁸ Birkenhauer, Theresia: „Die Zeit des Textes im Theater“. In: Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen 2008, S. 247f.

2.2. Mediale Spezifika von Literatur und Theater

Die Erarbeitung eines Theatertextes aus einer Romanvorlage setzt eine Organisation sprachlicher und szenischer Zeichen voraus, die eine spätere Umsetzung des Textes auf der Bühne ermöglichen.¹⁹ Die im Theatertext organisierten sprachlichen und szenischen Zeichen werden auf der Bühne mittels differenter Zeichensysteme dargestellt, d.h. der zuvor schriftlich fixierte Theatertext wird in szenische Form übersetzt²⁰, wobei – im Gegensatz zur literarischen Vorlage – unterschiedliche Zeichensysteme zum Einsatz kommen, die im Folgenden genauer beschrieben werden:

2.2.1. Zeichensysteme in Literatur und Theater

Der Begriff des Zeichens bzw. des Zeichensystems ist dem Wissenschaftsbereich der Semiotik zuzuordnen. Die Semiotik „untersucht alle Arten menschlicher (und auch tierhafter) Zeichenverwendung“²¹, bzw. den Gebrauch von Zeichen und Zeichensystemen zur Erzeugung und Vermittlung von Bedeutung. Entsprechend untersucht die Theatersemiotik das Theater „als ein System der Bedeutungsproduktion.“²²

Literatur und Theater verwenden unterschiedliche Zeichensysteme, um Bedeutung zu generieren und Inhalte zu vermitteln. Was das Buch mittels geschriebener Sprache an einen Leser transportiert, muss das Theater mittels unterschiedlicher Zeichensysteme für ein Publikum visuell und akustisch wahrnehmbar und erfahrbar machen. Dementsprechend lässt sich das Zeichensystem der Literatur als „homogenes“, das des Theaters als „heterogenes“ Zeichensystem definieren.²³ Die Zeichen im Theater können darüber hinaus auf unterschiedliche Weise kombiniert und zusammengesetzt werden. Im

¹⁹ Vgl. Krah, Hans: Einführung in die Literaturwissenschaft – Textanalyse. Kiel: Ludwig 2006, S. 366.

²⁰ Vgl. Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft 2003, S. 83.

²¹ Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft 2003, S. 59.

²² Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin: Reimer 1990, S. 234.

²³ Anm.: Die Begriffe „homogenes“ und „heterogenes“ Zeichensystem werden von Michaela Mundt in Bezug auf Literatur und Film angewandt, jedoch verweist sie darauf, dass der heterogene Zeichengebrauch auch in anderen Medien gebräuchlich ist, so z.B. im Theater, vgl. dazu: Mundt, Michaela: Transformationsanalyse 1994, S. 17.

theaterwissenschaftlichen Diskurs wird diesbezüglich von einer sequentiellen und einer simultanen Zeichenzusammensetzung gesprochen, wobei sich die sequenzielle Zeichenzusammensetzung durch Abfolge von Zeichen aus *einem* Zeichensystem und die simultane Zeichenzusammensetzung durch den Gebrauch verschiedener Zeichen aus *unterschiedlichen* Zeichensystemen gleichzeitig auszeichnet.²⁴

Zudem sind die Zeichen im Theater von Austauschbarkeit und Wandelbarkeit geprägt; sie sind „mobil“ und „polyfunktional“.²⁵ Die Mobilität eines Theaterzeichens meint, dass ein bestimmtes Zeichen, wie z.B. ein Requisit, durch nahezu jedes andere Zeichensystem ersetzt werden kann:

„Dekoration durch Worte, Requisiten durch Gesten, Gesten durch Geräusche, Beleuchtung durch Requisiten usw.“²⁶

Die Polyfunktionalität eines Theaterzeichens bedeutet, dass ein bestimmtes Zeichen auf der Bühne innerhalb einer Inszenierung *mehrere* Funktionen erfüllen, also mit unterschiedlichen Bedeutungen besetzt werden kann:

„Ein Tisch kann in demselben Stück ein Tisch, aber auch ein Berg oder ein Tunnel sein. Ein Schauspieler kann mehrere Rollen übernehmen, in einem Monodrama kann ein und derselbe Darsteller alle Rollen spielen, ohne daß das Publikum dadurch in größere Verständnisprobleme gerät.“²⁷

Den ersten Versuch einer Systematisierung theatraler Zeichen unternahm Tadeusz Kowzan im Jahr 1968. Seine Systematisierung sieht eine Unterteilung in akustische und visuelle Zeichen sowie in raum- und darstellerbezogene Zeichen vor. In den folgenden Jahren wurde Kowzans System durch das Hinzufügen weiterer möglicher Unterteilungen wie z.B. der Gliederung in transitorische und lang andauernde Theaterzeichen, die Erika Fischer-Lichte einführte, weiter modifiziert, jedoch nicht grundlegend verändert.²⁸

²⁴ Vorlesungsinhalt „Theorien und Methoden der Theaterwissenschaft“, Stefan Hulfeld, WS 2008/2009.

²⁵ Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft 2003, S. 61.

²⁶ Erika Fischer-Lichte: Die Zeichensprache des Theaters. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung 1990, S. 238.

²⁷ Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft 2003, S. 61.

²⁸ Vgl. Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft 2003, S. 62.

Schematisch lässt sich das modifizierte Zeichensystem nach Kowzan wie folgt darstellen:

akustische Zeichen	transitorische Zeichen	Geräusche	raum- und schauspielerbezogene Zeichen
		Musik	
		linguistische Zeichen	schauspielerbezogene Zeichen
		paralinguistische Zeichen	
		mimische Zeichen	
visuelle Zeichen	länger andauernde Zeichen	gestische Zeichen	
		proxemische Zeichen	
		Maske	raumbezogene Zeichen
		Frisur	
		Kostüm	
		Raumkonzeption	
		Dekoration	
		Requisiten	
		Beleuchtung	

Abb. 1: Das modifizierte Zeichensystem Kowzans nach Erika Fischer-Lichte

Anhand der Verwendung des oben dargestellten Zeichensystems, übersetzt das Theater die sprachlich fixierten Zeichen der literarischen Vorlage in visuell und akustisch wahrnehmbare Zeichen auf der Bühne. Die Theaterregisseurin Andrea Breth bemerkt dazu:

„[Das Theater] übersetzt Sprache in Körper, Gesten, in das Unausgesprochene, in das Verschwiegene, in Bewegung, in Pausen, in einen Blick, aus dem der Augenblick entsteht. Es übersetzt das Kopftheater des Lesens in ein Theater für Köpfe, es leiht dem Text den Herzschlag des Schauspielers.“²⁹

Auch Stefan Scherer, Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft am Karlsruher Institut für Technologie erklärt:

„Das Theater lässt die sprachlichen Zeichen der Textvorlage im physischen Sinne real werden, indem es weitere Zeichensysteme einsetzt und damit die fünf Sinne des Menschen ansteuert. Der Zuschauer muss sich das Realisierte nicht mehr vorstellen wie bei der Lektüre, denn es wird ihm als Geschehen tatsächlich vor Augen gestellt.“³⁰

²⁹ Breth, Andrea: Wohin treibt das Theater? In: Theater heute 12/2004. Berlin: Friedrich Berlin Verl.-Ges. 2004, S. 16.

³⁰ Scherer, Stefan: Einführung in die Dramen-Analyse. Darmstadt: WBG 2010, S. 12.

2.2.2. Mechanismen der Darstellung in Literatur und Theater

Aus dem unterschiedlichen Zeichengebrauch in Literatur und Theater resultieren jeweils unterschiedliche Möglichkeiten der Beschreibung und Präsentation von Inhalten. Während in der Literatur alles mittels Worten beschrieben werden kann und sogenannte „Leerstellen“³¹, besonders in der Beschreibung visueller Elemente wie Figuren, Räumen und Objekten, offen gelassen werden können, ist das Theater auf die visuelle Konkretisierung jener Elemente angewiesen. Als visuell darstellendes Medium weist das Theater diesbezüglich grundlegende Ähnlichkeiten zum Film auf. In ihrer Arbeit „Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung“ formuliert Michaela Mundt die Unterschiede, die sich bezüglich der Darstellung visueller Elemente in Literatur und Film ergeben; erweiternd lassen sich diese auch auf das Theater umlegen:

„Eine literarische Bezeichnung durch ein zentrales Merkmal erfolgt zumeist dadurch, daß die fiktiven Räume oder Figuren einen Namen erhalten. Filmische Erzähltexte dagegen bezeichnen die Räume und Figuren des fiktionalen Modells in erster Linie dadurch, daß sie diese zeigen, also über das ikonische Zeichensystem zur Darstellung bringen [...]. Die Informationen, die der Zuschauer über das ikonische Zeichenträgersystem zur erzählten Dimension im Film erhält, sind, was äußere Gegebenheiten betrifft, immer vollständiger als in der Literatur – allerdings auch ungenauer: Während ein literarischer Text narrative Merkmale relativ exakt spezifizieren kann, indem er über die Wahl einer bestimmten lexikalischen Einheit explizit auf weitgehend konventionalisierte semantische Implikationen rekurriert, zeigt der Film diese Informationsträger einerseits in der Vollständigkeit, andererseits aber auch in der Unbestimmtheit, mit der sie in der Realität kommuniziert werden.“³²

Auf diese Weise, so erklärt Mundt, wird sowohl beim Lesen als auch bei der Rezeption eines Films oder Theaterstücks die aktive Mitarbeit des Rezipienten aktiviert:

„In der literarischen Lektüre hat der Rezipient das Bild, in der filmischen den Begriff zu ergänzen: Die literarische Benennung von Figurenmerkmalen durch Adjektive oder sprachliche Charakterisierungen wie ‚schön‘ oder ‚kräftig‘ etwa füllt der Leser assoziativ mit visuellen Vorstellungen von Schönheit oder kraftvoller Statur, während es einem

³¹ Mundt, Michaela: Transformationsanalyse 1994, S. 41.

³² Mundt, Michaela: Transformationsanalyse 1994, S. 41ff.

Filmbetrachter überlassen bleibt, den vor seinen Augen präsenten Darsteller auf die Begriffe ‚schön‘ oder ‚kräftig‘ hin zu klassifizieren.“³³

Anders als im Roman, stellt die Ausstattung der Figuren mit Kleidung, Maske oder Frisur im Theater also nicht nur eine potentielle Erzähloption dar, sondern sie ist konstitutiv und vermittelt Bedeutung.³⁴ Betritt eine Figur die Bühne, präsentiert sie sich im Moment ihres Auftritts mit all ihren äußeren Merkmalen. Daher ist im Theater nicht nur der Grad an Vollständigkeit, sondern auch der Zeitpunkt der Vermittlung visueller Merkmale an das Publikum determiniert:

„Während ein literarischer Text im gesamten Bereich der Figurenausstattung durch das äußere Erscheinungsbild selektiv verfahren, den Rezipienten also nur über ganz bestimmte körperliche Merkmale oder Kleidungsstücke informieren kann, sind diese Faktoren im Film, der durchgängig Figuren in Szene setzt, permanent präsent und ergeben einen eigenen Kanal, narrative Aussagen zu machen. [...] Mit der Besetzung einer fiktiven Figurenrolle durch einen bestimmten Darsteller beginnt bereits die film- bzw. allgemein dramenspezifische semiotische Interpretation der erzählten Figur.“³⁵

Auch die Darstellung von Räumen muss im Theater durch eine visuelle Ausgestaltung des Bühnenraums vorgenommen werden. „Bühnenkunst ist Raumkunst“³⁶, konstatierte Max Herrmann bereits Ende der zwanziger Jahre. Der Raum im Theater sei dabei:

„niemals oder doch kaum je identisch mit dem realen Raum, der auf der Bühne existiert. [...] Der Raum, den das Theater meint, ist vielmehr ein Kunstraum, der erst durch eine mehr oder weniger große innerliche Verwandlung des tatsächlichen Raumes zustandekommt, ist ein Erlebnis, bei dem der Bühnenraum in einen andersgearteten Raum verwandelt wird.“³⁷

Die Unterscheidung, die Herrmann zwischen „tatsächlichem Raum“ und „Kunstraum“ trifft, findet sich auch in den von Balme beschriebenen Raumkategorien des Theaters wieder. Der von Herrmann beschriebene „tatsächliche Raum“ entspricht hierbei dem sogenannten

³³ Mundt, Michaela: Transformationsanalyse 1994, S. 43.

³⁴ Vgl. Mundt, Michaela: Transformationsanalyse 1994, S. 54.

³⁵ Mundt, Michaela: Transformationsanalyse 1994, S. 52.

³⁶ Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis. Zitiert nach Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft 2003, S. 135.

³⁷ Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis. Zitiert nach Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft 2003, S. 135.

„theatralen Raum“, dieser „meint gewöhnlich die architektonischen Gegebenheiten des Theaters, das Gebäude, und umfaßt somit Zuschauer- und Spielraum der Akteure“³⁸; der „Kunstraum“ entspricht dem „szenischen Raum“, der auch als „Bühnenraum“ bezeichnet werden kann. Dieser „bezeichnet das Spielfeld der Akteure einschließlich des Bühnenbilds“.³⁹ Um der heutigen Inszenierungspraxis gerecht zu werden, wird der Begriff des Bühnenbildes immer häufiger durch den der „Szenographie“ ersetzt, der „das Zusammenwirken von Bild, Licht und Raum einschließlich technischer Fragen“⁴⁰, beschreibt.

Bei der Adaption eines Romans für die Bühne, stellt die visuelle Konkretisierung der im Roman beschriebenen Räume, Orte und Landschaften eine zusätzliche Herausforderung bei der Gestaltung der Szenographie dar. Da der Roman mittels Worten jeglichen Ort der Welt bzw. auch eine Vielzahl von Orten beschreiben kann, ist er keinen Einschränkungen unterworfen. Im Roman können sowohl reale Orte der Alltagswelt, als auch exotische oder phantastische Umgebungen ohne entsprechend größeren Aufwand beschrieben werden. Im Theater müssen die erzählten Räume sichtbar gemacht werden, indem sie – einem Bühnenkonzept und den Möglichkeiten der Theaterbühne entsprechend – gestaltet werden.

2.3. Spezifika der Romanadaption

Die Konkretisierung eines Romans auf der Bühne setzt daher die Bestimmung zahlreicher unterschiedlicher Elemente voraus, so z.B. die Besetzung der Rollen durch bestimmte Darsteller, den Entwurf eines Bühnenkonzepts bzw. einer Szenographie, die Auswahl von Musik, Kostüm und Maske der Darsteller etc. Die Selektion dieser für die Konkretisierung ausgewählten Elemente setzt zum einen die aktive Rezeption des zu adaptierenden Romans voraus und impliziert zum anderen eine Interpretation des Romans, die in den folgenden Produktionsprozess mit einfließt.⁴¹

³⁸ Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft 2003, S. 136.

³⁹ Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft 2003, S. 136.

⁴⁰ Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft 2003, S. 141.

⁴¹ Vgl. Mundt, Michaela: Transformationsanalyse 1994, S. 211.

2.3.1. Rezeption als Produktion

In diesem Sinne beschreibt Michaela Mundt die Produktion einer Romanadaption als einen Prozess der „Rezeption als Produktion“⁴², d.h. als einen Produktionsprozess, der eine „aktive Textrezeption“⁴³ voraussetzt, oder umgekehrt: als einen Rezeptionsprozess, der das Ziel einer neuen Produktion hat.⁴⁴ Da es sich bei der Produktion einer Theaterinszenierung um einen arbeitsteiligen Prozess handelt, ist das neue Produkt in diesem Fall das Ergebnis unterschiedlicher Interpretationen und Einflüsse:

„Theatre, television and film, unlike the activity of writing a novel or play, are all semi-industrialized; they are also collective activities in which the responsibility for making and re-making meanings is to some extent shared.“⁴⁵

Dementsprechend hat es der Rezipient einer Adaption mit einem vorinterpretierten Stoff zu tun, denn:

„dem Rezeptionsprozeß des Zuschauers im Theater [ist] der Rezeptionsprozeß des Textes durch Regisseur und Schauspieler vorgeschaltet [...]. Das Publikum empfängt also eine Botschaft, die nicht mehr direkt und allein vom Autor herrührt, sondern das Produkt eines vorgeschalteten Rezeptionsvorgangs ist.“⁴⁶

Wesentlich für die Rezeption einer Romanadaption ist die Frage, ob der Zuschauer die Vorlage kennt oder nicht, da der jeweilige Kenntnisstand des Rezipienten ausschlaggebend für dessen Erwartungshaltung ist. Linda Hutcheon, Professorin für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Toronto erklärt, dass jene Rezipienten, die die Vorlage einer Adaption kennen, andere Ansprüche haben als jene, die sie nicht kennen, da sich dementsprechend die Möglichkeit eines Vergleichs ergibt oder nicht:

“If we don’t know that what we are experiencing actually is an adaptation or if we are not familiar with the particular work that it adapts, we simply experience the adaptation as we

⁴² Mundt verwendet den Begriff der „Rezeption als Produktion“ in Anlehnung an Werner Faulstich → Vgl. Mundt, Michaela: Transformationsanalyse 1994, S. 8f.

⁴³ Damis, Christine: Autorentext und Inszenierungstext. Untersuchungen zu sprachlichen Transformationen bei Bearbeitungen von Theatertexten. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 2f.

⁴⁴ Vgl. Mundt, Michaela: Transformationsanalyse 1994, S. 8f.

⁴⁵ Reynolds, Peter: Novel Images. Literature in Performance. London u.a.: Routledge 1993, S. 7.

⁴⁶ Damis, Christine: Autorentext und Inszenierungstext 2000, S. 4 u. 6.

would any other work. To experience it as an adaptation, however, as we have seen, we need to recognize it as such and to know its adapted text, thus allowing the latter to oscillate in our memories with what we are experiencing.“⁴⁷

Neben der Kenntnis der Vorlage ist auch das Verständnis des Rezipienten hinsichtlich kontextueller Aspekte wie beispielsweise sozialer oder kultureller Hintergründe und Zusammenhänge ausschlaggebend für dessen Wahrnehmung der Adaption. Hutcheon bemerkt diesbezüglich:

“There are also other dimensions to this ‘knowingness’ of audience of adaptation, in addition to the awareness of the specific adapted text(s). One such dimension [...] is context – in cultural, social, intellectual, and aesthetic terms.“⁴⁸

Die kontextuellen Kenntnisse, so Hutcheon, überschneiden sich außerdem mit einem weiteren wesentlichen Kenntnisaspekt, der sich bestimmend auf die Erwartungshaltung des Rezipienten einer Adaption auswirkt, nämlich dem der Kenntnis über die verschiedenen Arten von Adaptionen, die sich je nach Transformationsmethode erheblich voneinander unterscheiden können:

„[...] another kind of knowing; that is, [...] the form of the adaptation and therefore the expectations created by it.“⁴⁹

2.3.2. Adaptionstypen

Was Hutcheon als „the form of the adaptation“⁵⁰ beschreibt, bezeichnet Sandra Poppe, ebenfalls Professorin für Vergleichende Literaturwissenschaft, an der Universität Mainz, als „Adaptionstyp“.⁵¹ Es lassen sich unterschiedliche Typen von Adaptionen nennen, die sich durch jeweils unterschiedliche Herangehensweisen an die Umsetzung einer literarischen Vorlage charakterisieren lassen. Poppe erklärt, dass über die Unterscheidung und Bezeichnung der verschiedenen Adaptionstypen innerhalb der Forschungsliteratur kein

⁴⁷ Hutcheon, Linda: A Theory of Adaptation. New York: Routledge 2006, S. 120.

⁴⁸ Hutcheon, Linda: A Theory of Adaptation 2006, S. 123.

⁴⁹ Hutcheon, Linda: A Theory of Adaptation 2006, S. 123.

⁵⁰ Hutcheon, Linda: A Theory of Adaptation 2006, S. 123.

⁵¹ Vgl. Poppe, Sandra: Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 91.

Konsens herrscht, dass sich jedoch fünf Kategorien von Adaptionstypen grob unterscheiden lassen, die von einer „sehr eng am Text orientierten Bearbeitung“, bis hin zu einer „sehr freien Interpretation“ reichen.⁵² In Anlehnung an Poppe sollen diese fünf Adaptionstypen hier kurz benannt und erläutert werden, um eine spätere Einordnung der Adaption „Herz der Finsternis“ vornehmen zu können.

1. Die *stofforientierte Adaption* orientiert sich ausschließlich am Stoff der Vorlage.
2. Die *handlungsorientierte Adaption* hingegen nimmt auch Bezug auf die erzählte Handlung, lässt jedoch die Erzählstrukturen und den Stil des Romans außer Acht.
3. Die *analoge Adaption* impliziert eine genaue Umsetzung sowohl des Stoffes, als auch der Handlung und der jeweils speziellen Erzählstrukturen. Es wird hierbei für die „Verbindung aus Inhalt und Ausdruck des Originals“ ein theatrales „Analogon“ oder „Äquivalent“ gesucht.
4. Die *interpretierende Adaption* kann zwar alle oben genannten Elemente berücksichtigen, zeichnet sich jedoch durch eine wahrnehmbare Eigeninterpretation der Textvorlage aus und weicht daher von der analogen Transformation ab. Dabei ist anzumerken, dass die Interpretation „prinzipiell ein grundlegender Schritt jedes Transformationsprozesses“ ist, sie bei der interpretierenden Transformation jedoch zu einem „bestimmenden Kriterium“ für das Verhältnis zwischen Vorlage und Adaption wird. So kann die Adaption sich beispielsweise klar von der Textvorlage entfernen, ohne dabei jedoch den Bezug zu ihr zu verlieren.
5. Die *freie Transformation* kann zudem eine Veränderung des Kontexts, der Handlung und der Figurenkonstellation implizieren und daher enorm von der Textvorlage abweichen. Sie kann sich darauf beschränken, einzelne Elemente wie z.B. bestimmte Motive oder Aspekte der Handlung oder auch den Kern der Aussage einer Textvorlage beizubehalten.⁵³

Für alle fünf Adaptionstypen gilt, dass der Regisseur vor der Aufgabe und Herausforderung steht, sowohl jene Rezipientengruppe anzusprechen, die über die oben beschriebenen Kenntnisse verfügt (Vorlage, Kontext, Adaptionstyp), als auch jene, die nur über einige oder keine Kenntnisse verfügt:

⁵² Vgl. Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film* 2007, S. 91.

⁵³ Vgl. Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film* 2007, S. 93f.

„For an adaptation to be successful in its own right, it must be so for both knowing and unknowing audiences.“⁵⁴

Wie unter Verweis auf Linda Hutcheon bereits erklärt wurde, unterscheidet sich die Rezeption einer Romanadaption für jene Rezipienten ohne Kenntnis der Vorlage kaum von der einer Theaterinszenierung, die nicht auf einer Romanvorlage basiert. Erst durch die Kenntnis der Vorlage ist die Möglichkeit zu einem Vergleich gegeben, der ein wesentliches und zugleich problematisches Spezifikum der Adaptionrezeption darstellt. In der Möglichkeit des Vergleichs, so Hutcheon, liegen zum einen der Reiz und zum anderen das spezifische Frustrationspotential der Adaptionrezeption:

„part of both the pleasure and the frustration of experiencing an adaptation is the familiarity bred through repetition and memory.“⁵⁵

2.3.3. Die Problematik des Vergleichs: Vergleichende- vs. nicht-vergleichende Ansätze

Die Rezeption einer Romanadaption birgt eine Problematik, die sich aus dem einerseits erwünschten und – in Kenntnis der Vorlage – auch unausweichlichen Vergleich der Adaption mit ihrer Vorlage, und andererseits aus der Schwierigkeit dieses Vergleichs in Anbetracht des impliziten Medienwechsels, ergibt.

Angesichts dieser spezifischen Problematik des Vergleichs, werden in der Adaptionforschung unterschiedliche Ansätze vorgeschlagen und diskutiert, die entweder von einem vergleichenden oder einem nicht-vergleichenden Charakter geprägt sind und den Zugang zu Adaptionen entsprechend bestimmen.⁵⁶ Lange Zeit haben vergleichende Ansätze wie der „comparative“- oder der „fidelity-approach“⁵⁷ die Adaptionforschung geprägt und dominiert. Die meisten vergleichenden Betrachtungen von Adaptionen erheben dabei die Idee der Werktreue zum leitenden Kriterium:

⁵⁴ Hutcheon, Linda: A Theory of Adaptation 2006, S. 120.

⁵⁵ Hutcheon, Linda: A Theory of Adaptation 2006, S. 21.

⁵⁶ Vgl. Cardwell, Sarah: Adaptation Studies Revisited. Purposes, Perspectives, and Inspiration. In: Welsh, James M./Lev, Peter (Hg.): The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation. Lanham, Maryland/Toronto: The Scarecrow 2007, S. 51f.

⁵⁷ Cardwell, Sarah: Adaptation Studies Revisited. In: Welsh, James M./Lev, Peter (Hg.): The Literature/Film Reader. 2007, S. 51f.

„Bis 1980 war die dominierende Frage in der Auseinandersetzung mit Literaturverfilmung die der Original- oder Werktreue. Schon der Begriff „Originaltreue“ bringt aber eine Fülle von Definitionsproblemen mit sich. [...] Der Begriff des „Originals“ berührt einen Komplex von ethischen bis hin zu juristischen Problemen (die Frage nach der Urheberschaft und geistigem Eigentum), der schwer zu überblicken ist.“⁵⁸

Gemessen am „Original“ wird die Adaption in Konsequenz oftmals als „sekundärer Modus“⁵⁹ betrachtet und ihr „derivativer Charakter“⁶⁰ unterstrichen, anstatt sie als neues, eigenständiges Kunstwerk zu betrachten:

„Prejudice against adaptation has also been reflected in the critical jargon which was often emphasized the derivative character of adaptation and underlined its dependence and harmful influence on the original. Terms such as „parasitism,” „violation,” „betrayal,” „vulgarization,” „vampirism” or „cannibalization” have effectively maintained negative connotations, with which adaptation has been associated within orthodox fidelity criticism.“⁶¹

In der neueren Adaptionsforschung werden vergleichende Ansätze daher als Grund für die weitläufig negative Sicht auf Adaptionen betrachtet und es wächst das Bestreben, sie mehr und mehr durch nicht-vergleichende Perspektiven – sogenannte „non-comparative approaches“⁶², abzulösen. Diese tragen der medialen Spezifität insofern Rechnung als sie die spezifischen Gesetze, sowie die ästhetischen Funktionen und Ausdrucksmöglichkeiten eines Mediums in Betracht ziehen und berücksichtigen.⁶³ Auf diese Weise sollen nicht-vergleichende Ansätze dazu beitragen, einen positiven Zugang zu Adaptionen zu eröffnen, der es gestattet, sie als „neue Originale“⁶⁴ zu betrachten, denn, so erklärt Linda Hutcheon,

⁵⁸ Gladziejewski, Claudia: Dramaturgie der Romanverfilmung. Systematik der praktischen Analyse und Versuch zur Theorie am Beispiel von vier Klassikern der Weltliteratur und ihren Filmadaptionen. Alfeld, Leine: Coppi 1998. Zugl. Diss. Univ. Hamburg 1997, S. 5.

⁵⁹ Stam, Robert: Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: ders./Raengo, Alessandra (Hg.): Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation. Malden u.a. Blackwell 2005, S. 17.

⁶⁰ Pietrzak-Franger, Monika/Voigts-Virchow, Eckart (Hg.): Adaptions. Performing across Media and Genres. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2009, S. 3.

⁶¹ Pietrzak-Franger, Monika/Voigts-Virchow, Eckart (Hg.): Adaptions 2009, S. 3.

⁶² Cardwell, Sarah: Adaptation Studies Revisited. In: Welsh, James M./Lev, Peter (Hg.): The Literature/Film Reader 2007, S. 51f.

⁶³ Vgl. Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft 2003, S. 152.

⁶⁴ Stam, Robert: Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: ders./Raengo, Alessandra (Hg.): Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation. Malden u.a. Blackwell 2005, S. 17.

Adaptionen nehmen zwar offen Bezug auf andere Werke, sie sind jedoch trotzdem als eine autonome Neuschöpfung zu interpretieren und zu werten, da sie eine eigene Aura und eine einzigartige Präsenz in Raum und Zeit haben.⁶⁵

Auch Robert Stam, Professor für Literatur- und Filmwissenschaft an der Universität New York, kritisiert den werktreueorientierten Ansatz in der Adaptionforschung, da dieser zum einen die Frage außer Acht ließe, was unter Werktreue eigentlich zu verstehen sei:

„The question of fidelity ignores the wider question: Fidelity to what? Is the filmmaker to be faithful to the plot in its every detail? That might mean a thirty-hour version of *War and Peace*. Virtually all filmmakers condense the events of the novels being adapted, if only to conform to the norms of conventional theatrical release. Should one be faithful to the physical descriptions of characters? Perhaps so, but what if the actor who happens to fit the description of Nabokov's Humbert also happens to be a mediocre actor? Or is one to be faithful to the author's intentions? But what might they be, and how are they to be determined?“⁶⁶

Zum anderen ziehe der werktreueorientierte Ansatz den Aspekt der medienspezifischen Unterschiede nicht ausreichend mit in Betracht:

„Crucial to any discussion of adaptation is the question of media specificity. What can films do that novels cannot? Are some stories 'naturally' better suited to some media rather than others? [...] The shift, in adaptation, from a single-track, uniquely verbal medium such as the novel to a multitrack medium like film, which can play not only with words (written and spoken), but also with music, sound effects, and moving photographic images, explains the unlikelihood, and I would suggest even the **undesirability**, of literal fidelity. [...] A[n] [...] adaptation is automatically different and original due to the change of the medium.“⁶⁷

Der amerikanische Filmwissenschaftler Thomas Leitch von der Universität Delaware betont den automatischen Unterschied zwischen Adaption und Vorlage aufgrund medienspezifischer Eigenschaften, indem er mit Verweis auf den Adaptionforscher George Bluestone erklärt:

„In what is widely regarded as the founding text in adaptation study, George Bluestone notes that ‚changes are *inevitable* the moment one abandons the linguistic for the visual medium‘

⁶⁵ Vgl. Hutcheon, Linda: A Theory of Adaptation 2006, S. 6.

⁶⁶ Stam, Robert: Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: ders./Raengo, Alessandra (Hg.): Literature and Film 2005, S. 15.

⁶⁷ Stam, Robert: Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: ders./Raengo, Alessandra (Hg.): Literature and Film 2005, S. 16.

and concludes, „it is as fruitless to say that film A is better or worse than novel B as it is to pronounce Wright’s Johnson’s Wax Building better or worse than Tchaikowsky’s *Swan Lake*‘. [...] After all, no matter how clever or audacious an adaptation is, the book will always be better than any adaptation because it is always *better at being the book*. But this *reductio ad absurdum*, which is true by definition, indicates just how trivial a claim we make when we argue that a book is better. Of course it’s better at being itself; so is the movie better at being itself, so is everything in the universe. Fidelity as a touchstone of adaptations will always give their source texts, which are always faithful to themselves, an advantage so enormous and unfair that it renders the comparison meaningless.“⁶⁸

Ein Vergleich von Adaption und Vorlage wird in der neueren Adaptionforschung aufgrund inkommensurabler medialer Unterschiede folglich als nicht zielführend erachtet.

2.4. Berücksichtigung medienspezifischer Rezeptionsbedingungen beim Transformationsprozess

Die Spezifität eines Mediums schließt auch den Aspekt der jeweiligen Rezeptionsbedingungen mit ein. Wird ein Inhalt für ein bestimmtes Medium aufbereitet, so werden dabei die spezifischen Rezeptionsbedingungen unmittelbar mitberücksichtigt und bestimmen insofern auch die Gestaltung des zu vermittelnden Inhalts. Die Rezeptionsbedingungen von Literatur und Theater unterscheiden sich in mehrfacher Hinsicht, zunächst durch die räumliche und zeitliche Gebunden- bzw. Ungebundenheit von Leser und Zuschauer. Ein literarischer Text kann im Grunde immer und überall rezipiert werden.⁶⁹ Der Leser hat die Möglichkeit selbst zu entscheiden wie lange und wie viel er liest, an welcher Stelle er die Rezeption unterbricht und wie lange die Unterbrechung dauert. Er kann an jede beliebige Stelle des Buches zurückblättern und komplexe Textstellen so häufig wiederholen wie er möchte.

⁶⁸ Leitch, Thomas M.: Literature vs. Literacy: Two Futures for Adaptation Studies. In: Welsh, James M./Lev, Peter (Hg.): The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation. Lanham, Maryland/Toronto: The Scarecrow 2007, S. 30.

⁶⁹ Vgl. Engler, Balz: Buch, Bühne, Bildschirm. König Lear intermedial. In: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt 1998, S. 59ff.

„We can stop reading at any point; we can re-read or skip ahead; we hold the book in our hands and feel, as well as see, how much of the story remains to be read.“⁷⁰

Aus diesen Rezeptionsbedingungen ergibt sich die Möglichkeit, in der Literatur hoch komplexe Inhalte darzustellen und Handlungen von beinahe unbeschränkter Länge zu erzählen.

Eine Theaterinszenierung hingegen findet an einem festgelegten Ort und zu einem festgelegten Zeitpunkt statt.⁷¹ Meist übersteigt sie eine Dauer von zwei bis vier Stunden nicht. Entsprechend müssen der Umfang und die Komplexität eines Romans oftmals reduziert werden, um ihn an die Dauer der Inszenierung anzupassen:

„A novel, in order to be dramatized, has to be distilled, reduced in size, and thus inevitably, complexity.“⁷²

Die Rezeption einer Theaterinszenierung findet in einem kontinuierlichen Fortgang statt. Der Zuschauer kann die Rezeption zwar unterbrechen, das Stück auf der Bühne läuft unterdessen jedoch (meist bis auf eine Pause kurz nach der Hälfte) kontinuierlich weiter. Bei der Adaption eines Romans muss daher berücksichtigt werden, dass der Zuschauer die dargestellte Handlung möglichst in ihrem kontinuierlichen Fortgang nachvollziehen kann und die Dauer der Inszenierung auf die Bedürfnisse der Zuschauer abgestimmt wird. Manfred Pfister äußert folgend:

„[...] während sich für narrative Texte in Bezug auf den Umfang keine untere und obere Grenze angeben lässt, [...] zeigt der Umfang dramatischer Texte eine relativ geringe Variationsbreite. Eine obere Grenze ist allein schon durch die physiologischen Voraussetzungen und Bedürfnisse des Publikums gegeben, so daß ein längerer als etwa fünfstündiger Text nur durch entsprechend lange Pausen zur physischen und psychischen Rekreation möglich ist; eine untere Grenze ist durch eine angemessene Relation zwischen persönlichem und organisatorischem Aufwand und der Textquantität gegeben.“⁷³

Für die Adaption eines Romans auf der Bühne bedeutet das, dass ein Inhalt, der in Hinblick auf die Bedingungen der Leserezeption gestaltet wurde, an die Erfordernisse der Rezeption im

⁷⁰ Hutcheon, Linda: A Theory of Adaptation 2006, S. 23.

⁷¹ Engler, Balz: Buch, Bühne, Bildschirm. In: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität 1998, S. 59ff.

⁷² Hutcheon, Linda: A Theory of Adaptation 2006, S. 36.

⁷³ Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl. München: Wilhelm Fink 2001, S. 63.

Theater angepasst werden muss. In folgender Analyse der Romanadaption „Herz der Finsternis“ soll untersucht werden, wie der Roman *Heart of Darkness* unter Berücksichtigung der Rezeptionsbedingungen des Theaters umgestaltet und anhand inszenatorischer Mittel auf die Bühne übersetzt wurde. Zu diesem Zweck wird zunächst die Romanvorlage, dann die Theatertextfassung und schließlich die Inszenierung auf der Bühne einer analytischen Betrachtung unterzogen.

3. ANALYSE DER ROMANVORLAGE *HEART OF DARKNESS*

Joseph Conrads *Heart of Darkness* basiert auf den Erlebnissen, die der Autor während eines Aufenthaltes im Kongo 1890 gemacht, und acht Jahre später literarisch verarbeitet hat. Zunächst erschien der Roman als dreiteilige Fortsetzung im *Blackwood's Magazine*⁷⁴, 1902 wurde er erstmals in Buchform publiziert.⁷⁵

3.1. Zum autobiographischen und historischen Hintergrund des Romans

Eine Auseinandersetzung mit dem Roman ist ohne den Hinweis auf dessen autobiographische Dimension kaum möglich. Für das fortfolgende Verständnis der Arbeit werden der Romananalyse in diesem Kapitel daher einige Informationen zum Autor, sowie zum historischen und autobiographischen Hintergrund des Romans vorangestellt.

3.1.1. Zur Herkunft Joseph Conrads

Joseph Conrad (Józef Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski) wurde am 03. Dezember 1857 in Terechowaja bei Berdyczów in der heutigen Ukraine geboren.⁷⁶ Ursprünglich gehörte

⁷⁴ Anm.: Der Titel des Magazins (*Blackwood's Edinburgh Magazine*, kurz: *Maga*) ist an seinen Verleger William Blackwood angelehnt, der neben „Herz der Finsternis“ auch andere Texte Conrads abdruckte. Blackwood war für Conrad ein „verständnisvoller literarischer Ansprechpartner“ und „generöser Helfer“ in finanziellen Angelegenheiten. 1899 erschien die Erzählung Conrads in drei Teilen, vgl.: Wiggershaus, Renate: Joseph Conrad 2000, S. 123.

⁷⁵ Anm.: Die Erzählung erschien 1902 in dem Band *Youth – A Narrative, and Two Other Stories*. Abgedruckt waren darin: *Youth*, *Heart of Darkness* und *The End of the Tether*.

⁷⁶ Anm.: Joseph Conrad lebte von 1857 bis 1924.

Berdyczów zu Polen, unterstand zur Zeit der Geburt Conrads jedoch dem zaristischen Russland.⁷⁷ Conrads Vater war aktiver Widerstandskämpfer in der polnischen Unabhängigkeitsbewegung und Verfasser pathetischer Freiheitsschriften. Die Familie wurde politisch verfolgt und 1862 verbannt. Die Zeit im Exil verbrachte Conrad bereits als Kind mit dem Lesen fremdsprachiger Romane, wobei er ein besonderes Interesse für die englischen Seefahrerromane entwickelte. Conrads Entschluss, später selbst als Seefahrer über die Weltmeere zu segeln, lässt sich daher zum einen als die Erfüllung einer Sehnsucht nach Freiheit und zum anderen als die Verwirklichung eines Kindheitstraums deuten.⁷⁸ Seine Laufbahn als Seemann startete Conrad 1874 in Frankreich. 1886 erwarb er das Kapitänspatent, segelte fortan unter britischer Flagge⁷⁹ und wurde im gleichen Jahr britischer Staatsbürger.⁸⁰ 1889 begann Conrad mit dem Verfassen seines ersten Romans *Almayer's Folly*, durch dessen Veröffentlichung ihm 1895 der literarische Durchbruch gelang.⁸¹ In den folgenden Jahren verfasste Conrad zahlreiche Werke, darunter auch den Roman *Heart of Darkness*, welcher eine literarische Aufbereitung der Erfahrungen und Erlebnisse seines Kongoaufenthaltes von 1890 darstellt.⁸²

3.1.2. Zum historischen Hintergrund des Romans: Der Kongo-Freistaat um 1890

Zur Zeit der Reise Conrads unterstand der Kongo bereits der kolonialen Gewaltherrschaft des belgischen Königs Leopold II. und trug die Bezeichnung „Kongo-Freistaat“. Unter dem Vorwand eines Zivilisationsvorhabens wurde das Land unter der Herrschaft des Königs ausgebeutet, wertvolle Ressourcen wie Elfenbein, später auch Kautschuk, wurden als

⁷⁷ Anm.: Ab 1772 wurde Polen in drei Teile geteilt, die den Nachbarstaaten Russland, Preußen und Österreich-Ungarn unterstanden. In zwei späteren Teilungen (1793 und 1795) fielen weitere Gebiete Polens an die Nachbarstaaten. So unterstand Berdyczów ab 1793 ebenfalls Russland, vgl. Wiggershaus, Renate: Joseph Conrad. München: Dt. Taschenbuch Verlag 2000, S. 8f.

⁷⁸ Vgl. Wiggershaus, Renate: Joseph Conrad 2000, S. 26.

⁷⁹ Anm.: „Die Briten zählten zu den erfahrensten Seefahrern, und ihre Marine war die größte und bedeutendste der damaligen Zeit.“ Wiggershaus, Renate: Joseph Conrad 2000, S. 33.

⁸⁰ Vgl. Wiggershaus, Renate: Joseph Conrad 2000, S. 48.

⁸¹ Gehrmann, Susanne: Kongo-Greuel. Zur literarischen Konfiguration eines kolonialkritischen Diskurses (1890-1910). Hildesheim u.a.: Olms 2003, S. 107.

⁸² Vgl. Wiggershaus, Renate: Joseph Conrad 2000, S. 154.

wichtigste Handelsgüter in Massen nach Europa transportiert und dort teuer verkauft.⁸³ Zur Durchsetzung seiner Ziele täuschte der König ein humanitäres Alibi vor, das unter anderem folgende Punkte implizierte: Die Bekämpfung des Sklavenhandels, die Verbreitung und Förderung von Fortschritt und Zivilisation, die Hebung der Moral, die Einrichtung von Versorgungs-, Wissenschafts- und Befriedungsstationen sowie die Förderung des freien Handels. 1876 beschloss ein von König Leopold einberufener Afrika-Kongress in Brüssel die Gründung einer Internationalen Afrikanischen Gesellschaft (I.A.G.), zu deren Präsident Leopold II. gewählt wurde. Unter dem offiziellen Vorhaben der I.A.G., gelang es Leopold II. im Laufe der Zeit von immer mehr europäischen Staaten die offizielle Anerkennung für seine humanitären Pläne im Kongo zu erhalten. 1878 engagierte Leopold II. den berühmten Afrika-Forschungsreisenden Henry Morton Stanley und beauftragte ihn in geheimer Mission in den Kongo zu reisen. Stanleys Auftrag war es, von den Afrikanern Verträge unterschreiben zu lassen, welche dem König unbeschränkte Verfügungsgewalt über das Land und die Menschen gaben. Im Tausch gegen Kleidungsstücke, Alkohol und andere europäische Waren unterzeichneten die Afrikaner Papiere, die sie weder lesen noch verstehen konnten.⁸⁴ Durch seine Methoden brachte Leopold II. im Laufe der Jahre ein Gebiet in seinen Alleinbesitz, das mehr als 75-mal so groß war wie Belgien. Mehr als zehn Millionen Afrikaner starben während der Zeit des Gewaltregimes König Leopolds II. durch die Folgen der Zwangsarbeit, durch Misshandlung, Folter, Vergewaltigung, Verstümmelung, Krankheit, Arbeitsunfälle oder Entkräftung.⁸⁵

Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts brachte der britische Journalist Edmund Dene Morel die Machenschaften des Regimes König Leopolds II. zum ersten Mal mit durchschlagender Kraft an die Öffentlichkeit und wurde bald zur lautesten Stimme gegen die Kongo-Greuel.⁸⁶ Zahlreiche Menschenrechtler und philanthropische Organisationen

⁸³ Vgl. dazu: Schenkel, Elmar: *Fahrt ins Geheimnis. Joseph Conrad. Eine Biographie.* Frankfurt/Main: Fischer 2007, S. 157ff.

⁸⁴ Vgl. Hochschild, Adam: *Schatten über dem Kongo. Die Geschichte eines der großen, fast vergessenen Menschheitsverbrechen.* Stuttgart: Klett-Cotta 2000, S. 103ff.

⁸⁵ Vgl. Schenkel, Elmar: *Fahrt ins Geheimnis* 2007, S. 157ff.

⁸⁶ Anm.: 1897 wurde Morel als Reedereiangestellter damit beauftragt, das Ein- und Auslaufen der Kongo-Schiffe in Belgien zu überwachen. Beim Einsehen der Frachtpapiere stieß er auf unstimmige Zahlen und machte Entdeckungen, durch die er den Stein, der Leopolds Herrschaft 1908 beenden sollte, ins Rollen brachte, vgl. Hochschild, Adam: *Schatten über dem Kongo* 2000, S.254-277; Noch vor Morel, etwa 1890, machte der farbige Menschenrechtler und Journalist George Washington Williams nach einer Reise durch den Kongo in einem

schlossen sich der Bewegung zum Kampf gegen die unmenschliche Kolonialherrschaft des belgischen Königs an. In sämtlichen europäischen Staaten wurden Schriften und Bilder veröffentlicht, die den Kongo-Freistaat unverhüllt darstellten. Die Empörung und der aktive Protest gegen Leopold II. wurden so stark, dass der König 1908 seine Alleinherrschaft über den Kongo aufgab und ihn an den Belgischen Staat verkaufte. Ab 1908 lautete die Bezeichnung der Kolonie „Belgisch-Kongo“.⁸⁷

3.1.3. Eine reale Reise und ihre literarische Verarbeitung – *Heart of Darkness*: „experience pushed a little“

Conrad trat seine Reise in den Kongo 1890 nach längerer Arbeitssuche im Auftrag der belgischen Kolonial-Handelsgesellschaft *Société Anonyme Belge pour le Commerce* an, die unter der Ägide Leopolds II. zunächst regen Handel mit Elfenbein, später zusätzlich mit Kautschuk betrieb. Durch die Errichtung zahlreicher Handelsstationen wurde das Geschäft mit Elfenbein und anderen wertvollen Ressourcen immer weiter ausgebaut. Für den Transport der Güter wurden Dampfschiffe eingesetzt, die die einzelnen Handelsstationen entlang des Kongo ansteuerten. Conrads Auftrag sollte es zunächst sein, das Kommando über einen Flussschiff der Handelsgesellschaft zu übernehmen, jedoch reiste er letztlich als Offizier an Bord eines Dampfschiffes und wurde mit der Aufgabe betraut, ein Logbuch über den Flussverlauf anzufertigen. Neben dem Logbuch, dem sogenannten „Up-river Book“, verfasste Conrad während seines Aufenthalts im Kongo zum ersten und einzigen Mal in seinem Leben Tagebuch.⁸⁸ Die Eintragungen beginnen mit einer rückblickenden Schilderung seiner Ankunft in Matadi am 13. Juni 1890 und enden mit der Ankunft in Nselemba bei Kinshasa am 1. August 1890.⁸⁹ Beide Bücher stellen als Quellen erster Hand wichtige Dokumente für die Conrad-Forschung dar.⁹⁰ Anhand der Aufzeichnungen Conrads konnten Forscher und Literaturwissenschaftler die biographischen Parallelen zum Roman *Heart of Darkness*

Offenen Brief an König Leopold II. auf die erschütternden Zustände im Land aufmerksam. Der Brief gilt als „Meilenstein in der Geschichte der Menschenrechte“, vgl. Schenkel, Elmar: *Fahrt ins Geheimnis* 2007, S. 159f.

⁸⁷ Vgl. Hochschild, Adam: *Schatten über dem Kongo* 2000, S. 363ff.

⁸⁸ Vgl. Stape, John H.: *Im Spiegel der See. Die Leben des Joseph Conrad*. Ins Deutsche übersetzt von Eike Schönfeld. Hamburg: Marebuchverlag 2007, S. 112.

⁸⁹ Vgl. Conrad, Joseph: *Das Kongo-Tagebuch*. In: ders.: *Herz der Finsternis mit dem »Kongo-Tagebuch« und dem »Up-river Book«*. 8. Aufl. München u.a.: Piper 2008.

⁹⁰ Vgl. Knowles, Owen: *Oxford readers companion to Conrad*. Oxford u.a.: Oxford University Press 2000, S. 73.

„minutiös“ rekonstruieren.⁹¹ Es lässt sich feststellen, dass Conrads Reise über die westafrikanische Küste in den Kongo-Freistaat und von dort über den Fluss nach Stanley Falls (dem heutigen Kisangani), jener des Protagonisten Marlow im Roman sehr ähnlich ist:

„die Ortsangaben des Textes ‚the whited sepulchre‘, ‚the Company station‘, ‚the main station‘ und ‚the inner station‘ lassen sich rückübersetzen in die realen Reisestationen Brüssel, Matadi, Kinshasa und Stanley Falls.“⁹²

Aufgrund gesundheitlicher Probleme brach Conrad seinen Aufenthalt im Kongo nach sechs Monaten frühzeitig ab – von der Société hatte er ursprünglich einen Dreijahresvertrag erhalten – und kehrte „mit einer ruinierten Gesundheit und einer tiefen Desillusionierung hinsichtlich der menschlichen Spezies der Kolonialbeamten, die er im Kongo angetroffen hatte“, zurück nach Europa.⁹³

Obwohl Conrads Roman von autobiographischen Bezügen durchdrungen ist, stellt er keine genaue Wiedergabe der realen Geschehnisse dar. Anders als die Reiseberichte unterschiedlicher Entdecker der Zeit, ist Conrads Roman inhaltlich keinem „realistischen Erzählmodus der exakten geographischen, wirtschaftlichen und ethnographischen Beschreibung“ verpflichtet. Vielmehr löst er mit seiner Kurzprosa die „weitschweifigen Reiseberichte“ ab und etabliert eine neue Repräsentationsform des Kongos, die so „wirkungsmächtig“ und „dauerhaft“ ist, dass „seine Bildersprache bis heute in Literatur und Reportage stilbildend ist.“⁹⁴

Im Vorwort der Buchausgabe *Youth* (1902), in der sowohl *Heart of Darkness* als auch zwei weitere Erzählungen Conrads abgedruckt wurden, verweist der Autor in einem Selbstkommentar auf die „Verquickung von Lebenserfahrung und Fiktionalisierung zugunsten einer Verdichtung von Schreibintention und literarischen Effekten“⁹⁵ in seiner Literatur:

⁹¹ Vgl. Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 103.

⁹² Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 103.

⁹³ Vgl. Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 102.

⁹⁴ Vgl. Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 114.

⁹⁵ Vgl. Conrad, Joseph im Vorwort zu: *Youth. Heart of Darkness. The End of the Tether* (1902). Zitiert nach Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 105.

„This story, and one other, not in this volume [gemeint ist *An Outpost of Progress*], are all the spoil I brought out from the centre of Africa [...]. ‘Heart of Darkness’ is experience, too; but it is experience pushed a little (and only very little) beyond the actual facts of the case for the perfectly legitimate, I believe, purpose of bringing it home to the minds and bosoms of the reader.”⁹⁶

In ihrer biographischen Porträtierung des Autors beschreibt die Schriftstellerin und Literaturkritikerin Renate Wiggershaus Conrads Schreibstil mit wenigen Worten, indem sie erklärt:

„Eigenes Erleben, in Büchern Gelesenes, Geschichten vom Hörensagen und Erfundenes sind bei ihm auf unentwirrbare Weise miteinander verwoben.“⁹⁷

Auch Sandra Poppe bezeichnet Conrads Literatur als:

„eine komplexe Verdichtung eigener Erfahrungen, der historisch-politischen Situation der damaligen Kolonialherrschaft Europas sowie der Kolonien und eines neuen impressionistisch-symbolischen Literaturstils [...]“⁹⁸

3.2. Romananalyse

Anhand einer Analyse des Inhalts, der Figuren, des strukturellen Aufbaus und der stilistischen Charakteristika des Romans, sollen sowohl das „theatrale Potential“⁹⁹, als auch die anhaltende Bedeutsamkeit des Textes, aufgezeigt werden. Beide Aspekte lassen sich als Gründe für die zahlreichen Adaptionenversuche erkennen, die *Heart of Darkness* neben anderen Werken Conrads, erfahren hat.

⁹⁶ Conrad, Joseph im Vorwort zu: *Youth. Heart of Darkness. The End of the Tether* (1902). Zitiert nach Gehrmann, Susanne: *Kongo-Greuel* 2003, S. 106.

⁹⁷ Wiggershaus, Renate: *Joseph Conrad* 2000, S. 52f.

⁹⁸ Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film* 2007, S. 121f.

⁹⁹ Vgl. Totzeva, Sophia: *Das theatrale Potential des dramatischen Textes* 1995.

3.2.1. Aufbau des Romans: innere und äußere Rahmenhandlung

Der Roman ist in drei Kapitel unterteilt, die vermutlich der ursprünglichen Erscheinungsfolge im *Blackwood's Magazine* entsprechen. Er gliedert sich in eine äußere und eine innere Rahmenhandlung.

Die äußere Rahmenhandlung findet an Bord der Segeljolle Nelly in der Londoner Themsemündung statt. Sie dient der Einführung und Vorstellung des Protagonisten Marlow, der in fortfolgendem Roman über die Erlebnisse seiner im Vorfeld stattgefundenen Reise ins „Herz der Finsternis“ erzählt, sowie der Etablierung einer äußeren Erzählsituation, in der Marlow seine Geschichte an ein Publikum vermittelt. An Bord der Segeljolle Nelly befinden sich eine Gruppe von Seefahrern, unter ihnen ein anonymen Erzähler, der die äußere Rahmenhandlung ausführt, sowie der Protagonist Charlie Marlow. Der anonyme Erzähler, wie auch die anderen Seemänner, fungieren als Marlows Zuhörerschaft, als sein Publikum und daher auch als Identifikationsmöglichkeit für den Leser. Wiederholt wendet sich Marlow an seine Zuhörerschaft, spricht sie direkt an und unterbricht dabei seine Erzählung über die Reise ins „Herz der Finsternis“. Während dieser Unterbrechungen finden Szenen an Bord der Segeljolle Nelly statt, in denen der anonyme Erzähler seinen Eindruck sowohl über die Person Marlow, als auch über dessen erzählte Erlebnisse, äußert.

Marlows Erzählung seiner Reise ins „Herz der Finsternis“ stellt die innere Rahmenhandlung des Romans dar: Als Kapitän eines Flussdampfers war Marlow im Auftrag einer europäischen Handelsgesellschaft zu einer Reise angetreten, die ihn sowohl ins Innere eines fremden Kontinents, als auch ins Innere der eigenen Seele führte. Sein Auftrag war es, den Fluss hinauf bis ins Innere des Landes vorzudringen, um den dort stationierten, legendenumrankten Elfenbeinagenten Kurtz aufzusuchen und zurück zur Zentralstation der Handelsgesellschaft zu bringen. Gerüchten zufolge war dieser erkrankt und dem Wahnsinn verfallen. Im Laufe seiner Reise erkennt Marlow, dass sein Auftrag in Wirklichkeit nicht die Rettung des erkrankten Kurtz vorsieht, sondern die Sicherstellung des von ihm massenhaft angesammelten Elfenbeins. Während seiner Reise wird Marlow Zeuge eines im Namen der zivilisatorischen Idee scheinheilig vorangetriebenen, doch von Geld- und Machtgier bestimmten Kolonialismus. Ein scheinbarer Zusammenhalt, der in Wirklichkeit purer Berechnung und Rivalität entspringt, und zwar sowohl unter den Kolonialisten selbst, als im Speziellen

gegenüber Kurtz. Nach außen hin wird dieser von den Kolonialagenten verehrt, aufgrund seiner enormen Erfolge im Elfenbeinabbau jedoch geneidet und gehasst.¹⁰⁰

Angesichts seiner eigenen, unleugbaren Zugehörigkeit zu diesem europäischen Kolonialismussystem auf der einen, sowie seiner Abscheu vor dessen Scheinheiligkeit auf der anderen Seite, wird Marlow in einen tiefen inneren Konflikt gestürzt. Die bekannten Maßstäbe von Gut und Böse lösen sich auf und zwingen ihn dazu, die eigenen Vorstellungen von Moral und Unmoral neu auszuloten. Seine Reise führt ihn an die Grenzen einer äußeren wie auch inneren Fremdheit.

Dreh- und Angelpunkt des Romans ist die Begegnung Marlows mit Kurtz. Sie wird zum bestimmenden Moment seiner Reise und stellt außerdem den Kulminationspunkt seiner psychischen Grenzerfahrung dar. Die letzte Etappe seiner Fahrt den Fluss hinauf zu Kurtz Station, liest sich wie „eine Reise durch die Erdgeschichte, durch die Evolution zurück in den Urschlamm, eine Reise durch die Zeit wie durch das eigene Selbst. Denn Marlow erkennt, je weiter er vordringt, seine Verwandtschaft, ja möglicherweise seine Identität mit diesem Kurtz, der dem Innersten vorsteht.“¹⁰¹

3.2.2. Figurendarstellung: Kurtz und Marlow

Kurtz und Marlow sind die einzigen Figuren, die im Roman mit Namen aufscheinen, „alle anderen verschwimmen schemenhaft in ihrer Namenlosigkeit“¹⁰². Direktor, Ziegelbrenner, Harlekin, Buchhalter etc.

Die Figur Kurtz kann als eine Synthese unterschiedlichster Personen, denen Conrad im Kongo begegnet ist oder über die er gelesen hat, betrachtet werden. Allen gemeinsam ist ein „exzentrisches und/ oder grausames“¹⁰³ Verhalten. Einige der realen Vorbilder der Figur, über die spekuliert wurde, sind zum Beispiel Hodister, ein einflussreicher belgischer Elfenbeinhändler oder der englische Offizier Barttelot, dessen „Reputation als gebildeter Gentleman“ in einem „unerwarteten Kontrast zu der brutalen Grausamkeit“ stand, mit der er

¹⁰⁰ Vgl. Bittner, Gerhard: Der Symbolgehalt der Werke Joseph Conrads. Diss. Univ. Freiburg 1967, S. 108.

¹⁰¹ Schenkel, Elmar: Fahrt ins Geheimnis 2007, S. 171.

¹⁰² Schenkel, Elmar: Fahrt ins Geheimnis 2007, S. 173.

¹⁰³ Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 104.

in Zentralafrika agierte.¹⁰⁴ Barttelots Handlungsweise lies auf „eine tiefgreifende moralische Krise schließen“¹⁰⁵, der auch die Figur Kurtz in *Heart of Darkness* ausgesetzt ist. Es ist anzunehmen, dass Conrad außerdem die Zeitungsberichte der Zeit (1890) verfolgte, in welchen über die „Greuelthaten und besondere Fälle exzentrischen Verhaltens weißer Angestellter im EIC“¹⁰⁶ berichtet wurde. So weisen mehrere Quellen insbesondere auf die Skandale um den belgischen Kapitän Léon Rom hin, über den die Presse kurz vor der Niederschrift von *Heart of Darkness* berichtete, er habe nach einer Strafexpedition 1898 die Köpfe von getöteten Afrikanern für die „dekorative Einfriedung eines Blumenbeetes“¹⁰⁷ benutzt. Bezüglich der Spekulationen über die realen Vorbilder der Figur Kurtz in *Heart of Darkness* bemerkt Susanne Gehrman, Professorin für Afrikanische Literaturen und Kulturen an der Humboldt-Universität Berlin:

„Die Charakterzüge verschiedenster Menschen, die Conrad im Kongo getroffen hat [...], mögen ihren Beitrag zum Portrait Kurtz’ geleistet haben, entscheidend bleibt aber, daß die literarische Figur einen ‚caratère à la fois exemplaire et symbolique‘ verkörpert, der in seiner symbolischen Verdichtung letztlich die Identifikation mit einem realen Vorbild unmöglich macht.“¹⁰⁸

Durch die undefinierbare, kosmopolitische Herkunft, der Conrad die Figur Kurtz entstammen lässt – „all Europe contributet to the making of Kurtz“¹⁰⁹ – spiegelt Conrad in treffender Weise auch das „multinationale Unternehmen von Léopolds Kongo wieder, in dem Männer aus allen Ecken Europas als Staatsbeamte arbeiteten und Handelsfirmen aus aller Welt vom ausbeuterischen Wirtschaftssystem profitierten.“¹¹⁰

Weiter erklärt Gehrman bezüglich der literarischen Konzeption des Charakters:

„In der Figur Kurtz verbindet Conrad zwei diskursive Einheiten, die im Zusammenhang mit dem Kolonialismus um 1900 bereits weit verbreitet waren: 1. Das *going native* Weißer, die zu einer ‚primitiven‘ Lebensweise überlaufen, indem sie sich einer Gemeinschaft von

¹⁰⁴ Vgl. Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 104.

¹⁰⁵ Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 104.

¹⁰⁶ Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 104.

¹⁰⁷ Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 104.

¹⁰⁸ Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 105.

¹⁰⁹ Conrad, Joseph: *Heart of Darkness* (1902). London: Penguin Popular Classics 1994, S. 71.

¹¹⁰ Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 105.

‚Eingeborenen‘ anschließen und somit – aus europäischer Sicht – einen Verwilderungsbeziehungsweise Dezivilisierungsprozeß durchlaufen; 2. Der koloniale Wahnsinn, ein im medizinischen Diskurs der Zeit durch die Einwirkungen des tropischen Klimas erklärter pathologischer Degenerationsprozeß, im Deutschen unter dem Begriff Tropenkoller geläufig, der im übrigen oft als Erklärungsmuster für das *going native* herangezogen wird.“¹¹¹

Kurtz hat nicht nur beide beschriebenen Prozesse durchlaufen, sondern wird außerdem als eine „eindrucksvolle Symbolfigur für den kolonialen Machtmißbrauch, der sadistische Formen annimmt“¹¹², dargestellt. Auch Ian Watt unterstreicht diese Lesart der Figur und erklärt:

„[I]n this context *Heart of Darkness* is unique in being the first to connect the process of ‘going fantee’ with an even more general consequence of the colonial situation: the fact that the individual colonist’s power, combined with the lack of any effective control, was an open invitation to every kind of cruelty and abuse.“¹¹³

Kurtz kann als die Inkarnation der Gier nach Elfenbein, des kolonialen Terrors und des Todes betrachtet werden. Nicht nur seine Seele, auch sein Körper wird immer wieder mit den Eigenschaften des Elfenbeins assoziiert, welches im Roman als ein „Symbol menschlicher Versuchung und menschlichen Untergangs“¹¹⁴ steht:

„The wildernis had patted him on the head, and, behold, it was like a ball – an ivory ball [...]“¹¹⁵

“I saw on that ivory face the expression of sombre pride, of ruthless power, of craven terror – of intensive and hopeless despair.“¹¹⁶

Ohne den Aspekt des *going native* ist die Figur Kurtz dabei jedoch nicht zu denken:

„Es ist zwar zum einen die der Kolonisation insgesamt inhärente Habgier, die ihn zu seinen Gewaltexzessen treibt, doch erst der Eintritt in die Sphäre der ‚Eingeborenen‘, mit denen er

¹¹¹ Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 109.

¹¹² Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 110.

¹¹³ Watt, Ian: Conrad in the nineteenth century. Berkeley: University of California Press 1979, S. 145.

¹¹⁴ Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 135.

¹¹⁵ Conrad, Joseph: *Heart of Darkness* (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 69.

¹¹⁶ Conrad, Joseph: *Heart of Darkness* (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 99.

sich verbrüdet und deren Idol er wird, führt zu den ‚inspeakable rites‘, zu einer enthemmten Hingabe an Lüste, die im Text ein Unsagbares bleiben.“¹¹⁷

Im Gegensatz zu den anderen Agenten der Handelsgesellschaft, hebt sich Kurtz durch enorme Erfolge in der Gewinnung von Elfenbein ab. Wie Marlow im Laufe seiner Reise erfährt, resultieren diese Erfolge aus der eigenmächtigen Errichtung eines Terrorregimes, das Kurtz mit Hilfe jenes Stammes, dessen Anführer er geworden war, den anderen Ethnien der Umgebung „aufgezwungen“ hat.¹¹⁸ Dies kommt besonders dadurch zum Ausdruck, dass die „aufgepflanzten Köpfe“ vor seinem Haus im Roman als die Köpfe von „Rebellen“ bezeichnet werden, wobei unter Rebellen in diesem Fall „Rebellen gegen sein System“ zu verstehen sind.¹¹⁹

Trotz oder gerade aufgrund seines pathologischen Degenerationsprozesses bleibt Kurtz eine „Ausnahmefigur“, die „ursprünglich mit hohen Idealen ausgestattet“ war, diese jedoch im Laufe seines Aufenthalts im Urwald verlor und dadurch in eine moralische Krise geriet, die zu einer Aufspaltung seiner Seele führte.¹²⁰ Die Betonung der „hohen Ideale“, die Kurtz in Bezug auf die zivilisatorische Idee auszeichnen, unterscheidet ihn in der Darstellung maßgeblich von den anderen Kolonialagenten, deren Motivation in die Kolonie zu gehen, nur der schnelle Gewinn war.¹²¹ Als Begründung ihrer Anwesenheit im Urwald führen sie offen an: „To make money of course! What do you think?“¹²²

Kurtz wird als eine Figur dargestellt, die zum einen mit moralischen Werten ausgestattet ist und zum anderen das Böse verkörpert, das potentiell jeder Mensch in sich trägt. Das Zusammentreffen und der Kampf beider Wesenheiten, führen zu einer Spaltung seiner Seele, die ihn zunächst um den Verstand bringt und schließlich zum Tode führt. „Er steht für die innere Leere und Hohlheit, die dem europäischen Zivilisationsprozess einen Abgrund öffnet“, schreibt Elmar Schenkel. „Die Mitte ist hohl geworden, und Conrad erzählt, was in diesem Vakuum nun möglich wird.“¹²³

¹¹⁷ Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 136.

¹¹⁸ Vgl. Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 135.

¹¹⁹ Vgl. Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 135.

¹²⁰ Vgl. Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 136.

¹²¹ Vgl. Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 136.

¹²² Vgl. Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 136.

¹²³ Schenkel, Elmar: Fahrt ins Geheimnis 2007, S. 153.

Die Zwiespältigkeit der Figur Kurtz kommt besonders deutlich in dem humanistischen Pamphlet zum Ausdruck, das er für die internationale Gesellschaft zur Unterdrückung wilder Bräuche verfasst hatte. Darin bringt er zunächst seine „altruistischen“¹²⁴ Ideen und Ideale zum Ausdruck, um sie am Ende durch einen einzigen handgeschriebenen Nachtrag zu negieren:

„[...] and at the end of that moving appeal to every altruistic sentiment it blazed at you, luminous and terrifying, like a flash of lightning in a serene sky: ‚Exterminate all the brutes!‘ The curious part was that he had apparently forgotten all about that valuable postscriptum, because later on, when he in a sense came to himself, he repeatedly entreated me to take good care of ‚my pamphlet‘ (he called it), as it was sure to have in the future a good influence upon his career.“¹²⁵

Hinsichtlich der im Roman stark betonten Doppelwesenheit der Figur Kurtz, sowie der daraus resultierenden psychischen Extremlast, bemerkt Sandra Poppe:

„Die Ambivalenz, die der Charakter dadurch erhält, macht umso deutlicher, daß es keine zuverlässige Einteilung in Gut und Böse geben kann.“¹²⁶

Die psychische Grenze, an die Kurtz im Laufe seines Aufenthalts im Urwald gerät, wird widerspiegelnd zu Marlows eigener Grenzerfahrung. Am Ende seiner Erzählung bemerkt der Protagonist:

„[...] it is not my own extremity I remember best – a vision of greyness without form filled with physical pain, and a careless contempt for the evanescence of all things – even of this pain itself. No! It is his extremity that I seem to have lived through.“¹²⁷

Marlow kann daher als Seelenspiegel der Figur Kurtz gesehen werden und umgekehrt wird Marlow durch Kurtz dazu gezwungen, sein eigenes Inneres zu erkennen.¹²⁸ Im Text finden sich an unterschiedlichen Stellen Beschreibungen, die die Spiegelung beider Figuren untermauern. Zum Teil handelt es sich dabei um die Beschreibung bestimmter Situationen, die auf eine Analogie beider Figuren hindeuten, zum Teil aber auch um äußerliche

¹²⁴ Vgl. Conrad, Joseph: *Heart of Darkness* (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 72.

¹²⁵ Conrad, Joseph: *Heart of Darkness* (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 72.

¹²⁶ Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film* 2007, S. 252.

¹²⁷ Conrad, Joseph: *Heart of Darkness* (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 101.

¹²⁸ Vgl. Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film* 2007, S. 254.

Ähnlichkeiten: So beschreibt der anonyme Erzähler der äußeren Rahmenhandlung Marlows Gesicht als „worn“ und „hollow“; Adjektive, die Marlow an anderer Stelle in der inneren Rahmenhandlung auch für die Beschreibung von Kurtz verwendet.¹²⁹

Am deutlichsten kommt die Spiegelung beider Figuren in jener Szene zum Ausdruck, in der Marlow vor der Tür der Witwe Kurtz‘ steht, um ihr dessen persönliche Dokumente zu überbringen. Im Glas der Tür sieht Marlow sein eigenes Spiegelbild, erkennt darin aber Kurtz. Die Szene stellt daher eine bildliche Illustration der Spiegelung dar:

„I rang the bell before a mahogany door on the first floor, and while I waited he seemed to stare at me out of the glassy panel – stare with that wide and immense stare embracing, condemning, loathing all the universe. I seemed to hear the whispered cry, ‘The horror! The horror!’“¹³⁰

Für Marlow führt die Begegnung mit Kurtz zu einem Prozess der Selbsterkenntnis: „I had – for my sins, I suppose – to go through the ordeal of looking into myself. No eloquence could have been so withering to one’s belief in mankind as his final burst of sincerity“¹³¹. Kurtz‘ Grenzerfahrung wird zu Marlows Grenzerfahrung: „It is his extremity that I seem to have lived through“¹³²; Kurtz‘ innere Zerissenheit führt zu Marlows innerer Zerrissenheit: „If anybody had ever struggled with a soul, I am the man. And I wasn’t arguing with a lunatic either. Believe me or not, his intelligence was perfectly clear – concentrated, it is true, upon himself with horrible intensity, yet clear [...] but his soul was mad.“¹³³

Die Spiegelung beider Figuren ist nicht als eine Übereinstimmung bzw. als eine Zustimmung Marlows zu Kurtz‘ Handlungsweisen misszuverstehen, sondern vielmehr als eine Entscheidung Marlows für den „Alptraum seiner Wahl.“¹³⁴ In Anbetracht seiner Position im Spannungsgefüge zwischen den Vertretern des europäischen Kolonialismussystems auf der einen, und Kurtz auf der anderen Seite, wird Marlows innere Zerrissenheit potenziert: Einerseits kann er seine eigene Zugehörigkeit zu den Kolonialisten, in deren Auftrag er arbeitet, nicht leugnen: „After all, I also was a part of the great cause of these high and just

¹²⁹ Vgl. Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film* 2007, S. 254.

¹³⁰ Conrad, Joseph: *Heart of Darkness* (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 106.

¹³¹ Conrad, Joseph: *Heart of Darkness* (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 95.

¹³² Conrad, Joseph: *Heart of Darkness* (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 101.

¹³³ Conrad, Joseph: *Heart of Darkness* (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 95.

¹³⁴ Vgl. Conrad, Joseph: *Heart of Darkness* (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 89.

proceedings“¹³⁵ – in dieser Textstelle kommt Marlows Ironie deutlich zum Ausdruck –, andererseits durchschaut und verachtet er deren Intriganz und Niedertracht, weshalb er sich folglich mit Kurtz solidarisiert:

„It seemed to me I had never breathed an atmosphere so vile, and I turned mentally to Kurtz for relief – positively for relief. [...] I was unsound! Ah! But it was something to have at least a choice of nightmares.“

Den wesentlichen Unterschied zwischen beiden Alpträumen; zwischen beiden Ausformungen kolonialen Machtmissbrauchs, erkennt Marlow in der „Idee“, die dahinter steht:

„What redeems it is the idea only. An idea at the back of it; not a sentimental pretence but an idea; and an unselfish belief in the idea – something you can set up, and bow down before, and offer a sacrifice to...“¹³⁶

Während es dem Großteil der europäischen Kolonialagenten offenkundig von vorn herein nur um den schnellen Gewinn und die rücksichtslose Ausbeutung des Landes ging, steht Kurtz als Ausnahmefigur für die zunächst ernsthaft beabsichtigte Umsetzung dieser uneigennütigen, zivilisatorischen „Idee“, und diese ist es, die Marlow bewundert, trotz ihres offenkundigen Umschlags in einen von Wahnsinn regierten Terror: Nevertheless I think Mr Kurtz is a remarkable man [...].¹³⁷

Durch die in den Figuren angelegte Ambiguität und durch Conrads Methode dem Leser immer beide Seiten einer Person vor Augen zu führen, verhindert er eine allzu schnelle Parteinahme und macht zugleich auf die Gefahr aufmerksam, endgültige Urteile über Menschen zu fällen:

„Sobald sich der Leser für oder gegen einen Charakter entscheiden möchte, führt ihm der Autor die Gegenseite vor Augen. Nie kommt der Zeitpunkt, an dem der Leser mit einer Gestalt ‚fertig‘ wäre [...]. Conrad bleibt nicht bei den Taten stehen, sondern sucht nach den Motiven.“¹³⁸

Susanne Gehrmannt bemerkt:

¹³⁵ Conrad, Joseph: Heart of Darkness (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 23.

¹³⁶ Conrad, Joseph: Heart of Darkness (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 10.

¹³⁷ Conrad, Joseph: Heart of Darkness (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 89.

¹³⁸ Patsch, Sylvia M.: Vom Buch zur Bühne 1980, S. 185.

„[Conrads] Texte verlangen dem Leser das eindringlich genaue Hinschauen auf menschliche Unzulänglichkeiten ab, ohne didaktisch-moralisierende Lösungsmöglichkeiten anzubieten.“¹³⁹

Eine „Grundtatsache der menschlichen Existenz“, so Gerhard Bittner in seiner Dissertation zu Conrad, sei für den Autor die „plötzlich hereinbrechende Krise, die dem Einzelnen den Boden unter den Füßen entzieht und ihm seine Hilflosigkeit und Verlorenheit im Angesicht unzugänglicher und zerstörender Mächte vor Augen führt.“¹⁴⁰ Auch Elmar Schenkel bemerkt in seiner Biographie Joseph Conrads:

„Sehr oft geht es in seinen Werken um das Ende der Träume, das Aufwachen in der Wirklichkeit, die dem Träumer seine Träume abnimmt oder ihn zersplittern und zerschellen läßt an den Klippen des Realen [...]“.“¹⁴¹

3.2.3. Schreibstil und charakteristische Stilmittel: das „theatrale Potential“

Conrads Schreibstil ist abstrakt und bildhaft zugleich. In unvergleichlicher Weise schafft er es, den Leser in das Geschehen mit einzubeziehen, ihn in ganz bestimmtem Maße sehend zu machen – nicht zu viel und nicht zu wenig – um ihm genügend Raum für die eigene Phantasie und Vorstellungskraft zu lassen. Im Vorwort seines Romans „The Nigger and the Narcissus“ beschreibt Conrad selbst die Aufgabe, vor die er sich als Autor gestellt sieht, wie folgt:

„My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see. If I succeed, you shall find there according to your deserts: encouragement, consolation, fear, charm – all you demand – and, perhaps, also that glimpse of truth for which you have forgotten to ask.“¹⁴²

Die Techniken, die Conrad beim Schreiben verwendet, sind zum einen die „point of view“-Erzählweise und zum anderen die Methode des „delayed decoding“, sowie der Einsatz von Stilmitteln wie Ironie, Leitmotiven, Metaphern und bildlichen Vergleichen in der Beschreibung. Um die Wirkung der Erzähltechniken Conrads genauer zu veranschaulichen, werden folgend einige Beispiele gegeben:

¹³⁹ Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 127.

¹⁴⁰ Bittner, Gerhard: Der Symbolgehalt der Werke Joseph Conrads. Diss. Univ. Freiburg 1967, S. 138.

¹⁴¹ Schenkel, Elmar: Fahrt ins Geheimnis 2007, S. 152.

¹⁴² Conrad, Joseph: The Nigger of the ‚Narcissus‘. Herausgegeben von Norman Sherry. London u.a.: Dent 1978, Preface S. 25.

In der point-of-view-Erzählweise wird die Handlung ausschließlich aus der Perspektive des Protagonisten Marlow beschrieben. Was Marlow nicht sieht, sieht auch der Leser nicht. Besonders deutlich wird das in der Beschreibung der Fahrt den Kongo hinauf, zur Station von Kurtz. Anhand bildlicher Vergleiche schildert Marlow hier seine Wahrnehmung und seinen eingeschränkten Blick:

„then the night came suddenly, and struck you blind as well. About three in the morning some large fish leaped, and the loud splash made me jump as though a gun had been fired. When the sun rose there was a white fog, very warm and clammy, and more blinding than the night. It did not shift or drive; it was just there, standing all round you like something solid. At eight or nine, perhaps, it lifted as a shutter lifts. We had a glimpse of the towering multitude of trees, of the immense mattet jungle, with the blazing little ball of the sun hanging over it – all perfectly still - and then the white shutter came down again, smoothly as if sliding in greased grooves.“¹⁴³

Der Leser nimmt hier die Wahrnehmungsposition Marlows mit ein. Anhand der Beschreibung kommt er über die Sicht des Protagonisten nicht hinaus. Er muss den Schilderungen Marlows geduldig folgen und erlangt erst dann Erkenntnis über den geschilderten Sachverhalt, wenn auch Marlow Erkenntnis erlangt.

Die Technik dieser oben beschriebenen „verzögerten Erkenntnis“ wird als delayed decoding bezeichnet. Es handelt sich dabei um eine Methode des Spannungsaufbaus, bei der Geschehnisse bildhaft beschrieben, aber erst später aufgelöst werden.¹⁴⁴

„This narrative device may be termed delayed decoding, since it combines the forward temporal progression of the mind, as it receives messages from the outside world, with the much slower reflexive process of making out their meaning.“¹⁴⁵

Ein besonders gutes Beispiel für delayed decoding in *Heart of Darkness* ist die Szene, in der Marlow die Totenköpfe vor Kurtz' Haus entdeckt:

„Through my glasses I saw the slope of a hill interspersed with rare trees and perfectly free from undergrowth. A long decaying building was half buried in the high grass; [...]. There was no enclosure or fence of any kind; but there had been one apparently, for near the house

¹⁴³ Conrad, Joseph: *Heart of Darkness* (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 56.

¹⁴⁴ Vgl. Schenkel, Elmar: *Fahrt ins Geheimnis* 2007, S. 170.

¹⁴⁵ Watt, Ian, zitiert nach: Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film* 2007, S. 191.

half a dozen slim posts remained in a row, roughly trimmed, and with their upper end ornamented with round carved balls.“¹⁴⁶

Im Laufe der folgenden Unterhaltung mit dem Russen (Harlekin) bei Kurtz' Station, sieht Marlow noch mehrmals durch sein Fernglas, um schließlich zu erkennen, dass es sich bei den Kugeln auf den Pfählen vor Kurtz' Haus nicht um Ornamente oder Verzierungen handelt, sondern um die aufgespießten Köpfe von Schwarzen:

„Now I had suddenly a nearer few, and its first result was to make me throw my head back as if before a blow. Then I went carefully from post to post with my glass, and I saw my mistake. These round knobs were not ornamental but symbolic; they were expressive and puzzling, striking and disturbing – food for thought and also for the vultures if there had been any looking down from the sky. [...] I had expected to see a knob of wood there, you know. I returned deliberately to the first I had seen – and there it was, black, dried, sunken, with closed eyelids – a head that seemed to sleep at the top of that pole, and, with the shrunken dry lips showing a narrow white line of teeth, was smiling, too, smiling continuously at some endless and jocose dream of that eternal slumber.“¹⁴⁷

Bezüglich Conrads metaphorischer Schreibweise bemerkt Sandra Poppe:

„Bereits im Titel des Textes ist das visuelle Leitmotiv der gesamten Erzählung enthalten: Darkness. Finsternis, Dunkelheit und die Farbe Schwarz sind konkrete visuelle Merkmale, die durch den Titel in abstrakte Zusammenhänge gestellt werden. Sowohl der Titel als auch verwandte Begriffe und Umschreibungen kehren in der Erzählung immer wieder. Einerseits bleibt die Metapher ›heart of darkness‹ abstrakt und ist daher mehrfach deutbar, andererseits wird sie in engem Zusammenhang mit bestimmten Orten oder Figuren gestellt.“¹⁴⁸

Sowohl Landschaftsbeschreibungen als auch innere Gefühlszustände werden immer wieder mit dem Motiv der Dunkelheit in Verbindung gebracht. Besonders der Urwald bekommt im Roman eine düstere Farbzuschreibung, die charakterisierend und stimmungsbildend wirkt. Die Metapher „heart of darkness“ kann mehrfach interpretiert werden. Einerseits kann der Urwald als das „Herz der Finsternis“ gedeutet werden, andererseits könnte diese Auslegung jedoch weitergedacht auch auf den „schwarzen“ Kontinent Afrika verweisen. Wichtig ist es hierbei zu betonen, dass Conrad in seinem Roman nicht Afrika selbst als das „Herz der

¹⁴⁶ Conrad, Joseph: *Heart of Darkness* (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 74f.

¹⁴⁷ Conrad, Joseph: *Heart of Darkness* (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 82f.

¹⁴⁸ Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film* 2007, S. 277.

Finsternis“ oder als den „düsterer Ort“ darstellt, sondern, dass diese Metaphorik vielmehr mit der Vereinnahmung des Landes durch den Kolonialismus in Verbindung zu bringen ist. Poppe konstatiert diesbezüglich:

„Dadurch, daß die Metapher ›heart of darkness‹ sowohl auf Land und Einwohner als auch auf die Anwesenheit der Kolonialisten bezogen werden kann, bleibt sie abstrakt und mehrdeutig.“¹⁴⁹

Außerdem ist die Metapher „heart of darkness“ auch als „Ausdruck der Fremdheitserfahrung in einem unbekannten Land“ zu deuten:

„Das Motiv des Herzens steht dabei für das Innere des Landes und das der Dunkelheit für das Fremde und Unbekannte [...]“¹⁵⁰

Des Weiteren lässt sie sich auch in mehrfacher Hinsicht auf die Figur Kurtz übertragen. Kurtz kann als die „Verkörperung und Personifikation des ›heart of darkness‹ angesehen werden“, da er durch seine Grausamkeit die „böse Seite des Menschen“ offen auslebt.¹⁵¹ Gleichzeitig bezieht sich die Metapher jedoch auch auf Kurtz‘ Inneres, auf seine Seele und seinen emotionalen Zustand.

Im Roman ist allerdings nicht nur die Dunkelheit bzw. die Finsternis oder die Farbe Schwarz mit dem Bösen, mit „Tod und Verderben“ verbunden, auch die Kontraste „hell“ und die Farbe „Weiß“ entziehen sich der klassischen Zuordnung von „rein“ und „gut“.¹⁵² Sie werden ebenfalls in Verbindung mit Bedrohlichem, Gefährlichem und Beängstigendem eingesetzt. Die alten Zuordnungen ehemaliger Werte und Kategorien von Gut und Böse verschwimmen also und greifen nicht mehr. So steht die Farbe Weiß z.B. für das Elfenbein und damit für den „eigentliche[n] Grund für die Anwesenheit der Europäer im Kongo“ und damit auch für den „Grund für ihre Greuelthaten“.¹⁵³

Auch in der farblichen Ausstattung und Zuordnung der Figuren wird das Spiel mit den hell-dunkel-Kontrasten fortgesetzt. Ein Beispiel dafür ist der Direktor der ersten Handelsstation, der komplett in Weiß gekleidet ist. Er wird als „Karikatur seiner selbst sowie der scheiternden

¹⁴⁹ Poppe, Sandra: Visualität in Literatur und Film 2007, S. 278.

¹⁵⁰ Poppe, Sandra: Visualität in Literatur und Film 2007, S. 282.

¹⁵¹ Vgl. Poppe, Sandra: Visualität in Literatur und Film 2007, S. 282.

¹⁵² Vgl. Poppe, Sandra: Visualität in Literatur und Film 2007, S. 284.

¹⁵³ Vgl. Poppe, Sandra: Visualität in Literatur und Film 2007, S. 284.

und zugleich scheinheiligen Idee des Kolonialismus beschrieben.“¹⁵⁴ Auch Kurtz‘ Verlobte, die im Roman zwar Trauer – also Schwarz – trägt, jedoch als blass mit einem „pale head“¹⁵⁵ beschrieben wird, kann daher dem Bereich des Hellen zugeordnet werden. Kurtz‘ Verlobte steht für das helle Europa gegenüber dem schwarzen Afrika. Jedoch steht dieses „helle Europa“ in *Heart of Darkness* für „Illusionismus, Starre und Tod“.¹⁵⁶ Afrika dagegen wird mit „Vitalität“ und „Fruchtbarkeit“ assoziiert.¹⁵⁷

Besonders deutlich wird die Kontrastierung von Europa und Afrika in der Beschreibung der beiden Frauen, mit denen Kurtz liiert ist.¹⁵⁸ Während die afrikanische Geliebte als „wild and gorgeous“, „savage and superb“, „wild-eyed and magnificent“ beschrieben wird¹⁵⁹; ihre Bewegungen, ihre Kleidung und ihr Schmuck auf Erhabenheit, und ihre Verbundenheit zur Erde auf Fruchtbarkeit und Vitalität hinweisen, wird die europäische Verlobte als leichenblasse Kontrastfigur beschrieben, die kaum noch Bodenhaftung hat und vielmehr wie ein Geist durch den Raum zu schweben scheint.¹⁶⁰

Die zahlreichen Landschaftsbeschreibungen, die sich in *Heart of Darkness* finden, haben überwiegend den Urwald bzw. die Wildnis zum Gegenstand. Verknüpft mit dem Leitmotiv der Finsternis wird der Urwald immer wieder als dunkel, undurchdringlich und bedrohlich beschrieben. Die Dunkelheit und Undurchdringlichkeit des Urwalds ist außerdem als Metapher für die Ursprünge der Menschheit, sowie für die Undurchdringlichkeit des eigenen Unterbewusstseins zu verstehen.¹⁶¹

3.3. Überblick über die Rezeptionsgeschichte

Im Folgenden soll ermittelt werden, welche Auslegungen der Roman *Heart of Darkness* im Laufe der Zeit erfahren hat und weshalb er bis heute einen bedeutsamen Stellenwert in der Literatur einnimmt.

¹⁵⁴ Vgl. Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film* 2007, S. 285.

¹⁵⁵ Conrad, Joseph: *Heart of Darkness* (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 106.

¹⁵⁶ Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film* 2007, S. 285.

¹⁵⁷ Vgl. Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film* 2007, S. 285.

¹⁵⁸ Vgl. Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film* 2007, S. 245.

¹⁵⁹ Vgl. Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film* 2007, S. 245.

¹⁶⁰ Vgl. Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film* 2007, S. 245.

¹⁶¹ Vgl. Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film* 2007, S. 260.

„Joseph Conrads *Heart of Darkness* gehört ohne Zweifel zu denjenigen Werken der Weltliteratur, welche zu einer unübersehbaren Fülle von Interpretationen herausgefordert haben“¹⁶², schreibt Susanne Gehrman in ihrer Arbeit zur literarischen Konfiguration des kolonialkritischen Diskurses bei Joseph Conrad. Weiter führt sie aus:

„Angesichts der strukturellen Ambiguität ist *Heart of Darkness* sowohl als rassistischer, den Kolonialismus rechtfertigender Roman als auch als antikoloniales Manifest gelesen worden, doch kann keine einseitige Perspektive dem Text gerecht werden.“¹⁶³

Conrads Haltung kann zwar als „kolonialkritisch“, jedoch nicht als dezidiert „antikolonial“ betrachtet werden.¹⁶⁴ In seiner Literatur kritisiert Conrad einerseits die „negativen Aspekte eines falschen Kolonialismussystems“, bringt jedoch andererseits die Auffassung einer „grundsätzlich als richtig erachteten Idee des Zivilisationsauftrages der Europäer in Afrika“ zum Ausdruck.¹⁶⁵ Susanne Gehrman beschreibt Conrads Motivation für das Verfassen der beiden Kongotexte *Heart of Darkness* und *An Outpost of Progress* als resultierend aus einer

„erlittenen Desillusionierung angesichts eines als korrupt und dekadent erlebten Willkürsystems im EIC, das dem im philanthropischen Diskurs Léopolds versprochenen kolonialen Fortschritt Hohn sprach [...]“.¹⁶⁶

Zunächst erschien *Heart of Darkness* als dreiteilige Fortsetzungsreihe in der konservativen Edinburgher Monatszeitschrift *Blackwood's Magazine*, in welcher sowohl prokoloniale Artikel, als auch Fortsetzungsveröffentlichungen „exotistischer“¹⁶⁷ Literatur ihren festen Platz hatten:

„Diese Zeitschriften als Äußerungsorte Conrads weisen auf die Ambiguität seiner Texte hin: obwohl beide Novellen [gemeint sind *Heart of Darkness* und *An Outpost of Progress*] heute meist als subversiv und antikolonial gelesen werden, paßten sie von ihrem Aufbau her zunächst ins Schema der gängigen Abenteuerliteratur exotistischer Reisen und heldenhafter Kolonialerlebnisse.“¹⁶⁸

¹⁶² Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 101.

¹⁶³ Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 110.

¹⁶⁴ Vgl. Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 110.

¹⁶⁵ Vgl. Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 110.

¹⁶⁶ Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 111.

¹⁶⁷ Vgl. Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 107.

¹⁶⁸ Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 108.

Offenbar erkannte das Lektorat von *Blackwood's* die kolonialkritische Dimension des Textes, die „den imperialistischen Diskurs ihrer Organe subtil hinterfragte“, nicht auf Anhieb. Es ist anzunehmen, dass die „subversive Tendenz“ des Textes angesichts des dominierenden kolonialen Diskurses, der „die grundsätzliche Rechtfertigung europäischer Expansion als selbstverständlich voraussetzte“, zunächst übersehen worden war. Um 1900 ist der rassistische Diskurs gegenüber Nicht-Europäern als eine der grundlegenden Rechtfertigungsstrategien des Kolonialismus so fest verwurzelt, dass „seine Versatzstücke paradoxerweise auch in kolonialkritischen oder gar dezidiert antikolonialen Diskursen wie selbstverständlich erschienen.“¹⁶⁹

Noch in den siebziger Jahren warf der nigerianische Schriftsteller und Literaturdozent Chinua Achebe Conrads Werk eine rassistische Haltung vor, indem er die „ständige Identifizierung Afrikas mit Archaik, Atavismus, Aberglauben und Regression“ in *Heart of Darkness* anprangerte und die „entmenslichte“ Darstellung der Afrikaner kritisierte.¹⁷⁰ Mit seinem Roman habe Conrad Afrika zur Finsternis erklärt und damit das negative Bild des Kontinents konsolidiert.¹⁷¹ Achebes Kritik an der metaphorischen Darstellung Conrads, resultierte anzunehmender Weise aus der langen Geschichte, die die Dunkelmetaphorik im Zusammenhang mit der Darstellung eines rückständigen Afrikas bereits lange in der Geschichte hatte:

„Die Konstruktion Afrikas als dark continent, dessen ‚barbarische‘ Sitten von Sklaverei bis Kannibalismus als das Andere der europäischen Zivilisation erschienen, war Ende des 19. Jahrhunderts nicht neu, sondern hatte eine lange Tradition seit dem Mittelalter und war in England besonders im Zuge der Antisklavereibewegung 1790 bis 1840 ins Bewußtsein breiter Bevölkerungsmassen vorgedrungen. Die Erschließung des unbekannten inneren Afrikas im Diskurs Stanleys, [der die Dunkelmetapher in den Titeln seiner Reiseberichte immer wieder aufgriff], bestätigte und intensivierte die vorgeprägten Bilder.“¹⁷²

Der Kritik Achebes ist jedoch zum einen entgegenzuhalten, dass sich die Metapher „heart of darkness“ im Roman nicht auf das Land bezieht, sondern – wie bereits angeführt – vielmehr

¹⁶⁹ Vgl. Gehrmann, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 110.

¹⁷⁰ Vgl. Schenkel, Elmar: Fahrt ins Geheimnis 2007, S. 180.

¹⁷¹ Vgl. Achebe, Chinua: Ein Bild von Afrika: Rassismus in Conrads »Herz der Finsternis«. In: ders.: Ein Bild von Afrika. Essays. 2. Aufl. Berlin: Alexander-Verlag 2002, S. 7-40.

¹⁷² Gehrmann, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 113, auch nachzulesen bei: Miller, Christopher L.: Blank Darkness. Africanist Discourse in French. Chicago/London 1985.

auf dessen Vereinnahmung und die Ausbeutung durch den Kolonialismus. Zum anderen gilt es darauf hinzuweisen, dass der Roman über den Bezug auf Afrika weit hinausgeht: Wie bereits festgestellt wurde, scheinen Afrika oder der Kongo als konkrete Ortsangaben im Roman an keiner Stelle auf. Susanne Gehrman beschreibt die „allegorische Reichweite“ von *Heart of Darkness*, indem sie erklärt, dass der Text gerade durch das „Wegfallen konkreter Referenzen“ über sich selbst hinausweist und als ein „statement of the human condition“ gelesen werden kann.¹⁷³ Auch Sylvia Patsch und Elmar Schenkel erkennen eine wesentliche Besonderheit des Romans in seinem „universalen Charakter“¹⁷⁴ und seiner „Überhöhung ins Allgemeine“.¹⁷⁵ *Heart of Darkness* ist ein Schlüsselwerk über die „negative Alchemie der Macht“¹⁷⁶ und das „Verhältnis zwischen dem Menschen und seiner Wirklichkeit“.¹⁷⁷

Neben seiner kolonialkritischen Komponente, bietet der Roman daher außerdem eine psychoanalytische Lesart, „in der es weniger um den Kongo geht, als vielmehr um die Krise des westlichen Subjekts um 1900, für die Zentralafrika zur Bühne und zum Dekor eines geographischen und symbolischen Ende der Welt wird.“¹⁷⁸

Festzuhalten bleibt, dass eine „verbindlich korrekte Lesart“ des Romans aufgrund seiner „Mehrfachcodierung“ weder möglich, noch intendiert ist.¹⁷⁹

3.4. Bisherige Adaptionen des Romans *Heart of Darkness*

„Die Faszination von *Heart of Darkness* ist bis heute ungebrochen“, konstatiert Susanne Gehrman. Es lassen sich bis in die jüngste Zeit zahlreiche Verfilmungen und Theaterinszenierungen finden, die den Stoff des Romans auf unterschiedliche Weise aufgreifen. Als Gründe für die ungebrochene Relevanz des Romans und das anhaltende Bestreben, ihn für die audiovisuellen Medien zu adaptieren, lassen sich zum einen der ihn auszeichnende universale Charakter und zum anderen seine einzigartige Bildsprache

¹⁷³ Vgl. Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 103.

¹⁷⁴ Vgl. Schenkel, Elmar: Fahrt ins Geheimnis 2007, S. 167.

¹⁷⁵ Vgl. Patsch, Sylvia M.: Vom Buch zur Bühne 1980, S. 191.

¹⁷⁶ Schenkel, Elmar: Fahrt ins Geheimnis 2007, S. 184.

¹⁷⁷ Bittner, Gerhard: Der Symbolgehalt der Werke Joseph Conrads 1967, S. 138.

¹⁷⁸ Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 117.

¹⁷⁹ Vgl. Gehrman, Susanne: Kongo-Greuel 2003, S. 128.

anführen.¹⁸⁰ Jedoch ist gerade diese Bildsprache zugleich auch der Grund dafür, dass viele Adaptionsversuche der Literatur Conrads scheiterten, da die speziellen Stilmittel des Autors bei der Übertragung auf die Bühne oder den Film nur schwer zu erhalten sind. In seinem Buch „Conrad on Film“ bemerkt Gene M. Moore:

„In summary, putting Conrad on film makes it virtually impossible to preserve the ironic commentary and chronological complexity that characterize his novels. The process of adaption requires these features to be stripped away.“¹⁸¹

Auch Orson Welles, der zu insgesamt drei Conrad-Werken Drehbücher verfasst hatte, erklärte in einem Interview: „Every Conrad story is a movie“, gestand jedoch gleichzeitig ein: „There’s never been a Conrad movie, for the simple reason that nobody’s ever done it as written.“¹⁸²

Trotzdem existieren inzwischen über achtzig Kino- und Fernsehfilme, die auf Vorlagen Joseph Conrads basieren.¹⁸³ Die wohl bekannteste unter ihnen ist die Verfilmung *Apocalypse Now* (1979), in der Francis Ford Coppola den Romanstoff von *Heart of Darkness* aus seinem ursprünglich Kontext des Kongo-Freistaates heraus nimmt und ihn auf den des Vietnamkriegs umlegt. Die Idee, *Heart of Darkness* filmisch zu adaptieren, hatte Orson Welles bereits 1940. Eine Umsetzung der Idee erfolgte jedoch nie. 1958 wurde *Heart of Darkness* erstmals in der Literaturfilmreihe „Playhouse 90“ für das US-amerikanische Fernsehen verfilmt. 1993 verfilmte Nicolas Roeg den Roman unter Beibehaltung seines Originaltitels mit den Schauspielern Tim Roth und John Malkovich in den Hauptrollen. Neben den genannten Adaptionen war Conrads Roman außerdem Inspirationsquelle für zahlreiche weitere Filme, so zum Beispiel für Werner Herzogs „Aguirre, der Zorn Gottes“ aus dem Jahr 1972.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Vgl. Schenkel, Elmar: *Fahrt ins Geheimnis* 2007, S. 184.

¹⁸¹ Moore, Gene M.: *Conrad on film*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1997, S. 7.

¹⁸² Welles, Orson/Bogdanovich, Peter/Rosenbaum, Jonathan (Hg.): *This is Orson Welles*. London: Harper Collins 1993, S. 32; Anm.: Keines der drei Drehbücher – darunter auch eine *Heart of Darkness* - wurde je realisiert, Moore, Gene M.: *Conrad on film* 1997, S. 2 u. 11.

¹⁸³ Vgl. Moore, Gene M.: *Conrad on film* 1997, S. 1.

¹⁸⁴ Vgl. Schenkel, Elmar: *Fahrt ins Geheimnis* 2007, S. 185; Knowles, Owen: *Oxford readers companion to Conrad* 2000, S. 156; Moore, Gene M.: *Conrad on film* 1997, S. 3ff.

Auch für das Theater wurden einige der Werke Joseph Conrads bearbeitet.¹⁸⁵ Die ersten Textbearbeitungen für die Bühne stammen vom Autor selbst. Obwohl er dem Theater ebenso skeptisch gegenüberstand wie dem Film – dieser sei die „niedrigste Form der Vergnügung“¹⁸⁶ – schrieb er Anfang des 20. Jahrhunderts drei seiner Romane in Dramen um.¹⁸⁷ Die eigene Literatur für das Theater zu adaptieren, war zu dieser Zeit bereits eine gängige Praxis und wurde unter anderem von Autoren wie Henry James, Émile Zola oder Arthur Conan Doyle ausgeübt:

„his [Émile Zola's] 1873 adaption of his 1868 novel *Thérèse Raquin* is regarded as a key moment in the history of theatrical realism. Zola's fearless endeavour to cross the boundaries of media and write a work of drama explicitly designed to be producible on the stage would be an abiding inspiration for the advocates of the English Literary Theatre and for a fair number of 'men of letters' themselves.“¹⁸⁸

Conrad jedoch hatte Schwierigkeiten, die Grenzen der Medien zu überwinden. Seine Dramatisierung von *Tomorrow* in *One Day More*, kommentierte der Theaterautor Basil Macdonald Hastings wie folgt:

„The problem is [...] that while it has a definite technique ...it has no stagecraft. The truth of the matter is that his mental attitude, prompted by his temperament, did not allow him to appreciate what is theatrically significant.“¹⁸⁹

¹⁸⁵ Anm.: Zu nennen sind hier unter anderem: Victory 1919, Globe Theatre London, vgl. Patsch, Sylvia M.: Vom Buch zur Bühne 1980, S. 167 oder aus jüngerer Zeit die Inszenierung „Kurtz“, die der australische Autor und Dramatiker Larry Buttrose 1991 mit der Crossroads Theatre Company Sydney erarbeitete, vgl. Wikipedia-Artikel zu „Larry Buttrose“. Online auf Wikipedia.org. Abrufbar unter: http://en.wikipedia.org/wiki/Larry_Buttrose (letzter Zugriff: 18.06.2013).

¹⁸⁶ Joseph Conrad zitiert nach Moore, Gene M.: Conrad on film 1997, S. 7: „Conrad usually spoke disparagingly of film, often joking with his agent J.B. Pinker about the immense sums of money to be made from the purveyors of what he considered ›absolutely the lowest form of amusement‹.“

¹⁸⁷ 1. *Tomorrow* (1903) in „*One Day More*“ (1905), 2. *The Secret Agent* (1907) in ein Stück desselben Titels (1919) und 3. *Because of the dollars* (1915) in „*Laughing Anne*“ (1923), vgl. Patsch, Sylvia M.: Vom Buch zur Bühne 1980, S. 165.

¹⁸⁸ Baxter, Katherine Isobel/Hand, Richard J. (Hg.): *Joseph Conrad and the Performing Arts*. Aldershot: Ashgate 2009, S. 2.

¹⁸⁹ Hastings zitiert nach Knowles, Owen: *Oxford readers companion to Conrad* 2000, S. 367.

Auch Conrad selbst gestand 1917: „You can have no conception of my ignorance in theatrical art. I can't even *imagine* a scenic effect.“¹⁹⁰ Für ihn stellte die Dramatisierung eines Romans in künstlerischer Hinsicht einen Verlust dar.¹⁹¹ Gleichzeitig aber war es Conrads „dunkle und geheime Ambition“ für das Theater zu schreiben.¹⁹² In einem Brief an seinen Freund Cunninghame Graham bringt Conrad 1907 sein gespaltenes Verhältnis gegenüber dem Theater zum Ausdruck: „Though I detest the stage I have a theatrical imagination [...]“.“¹⁹³

Conrads „theatralische Vorstellungskraft“, die sich besonders in seiner bildhaft-dramatischen Sprache manifestiert, wurde inzwischen zum Gegenstand verschiedener literatur- und medienwissenschaftlicher Untersuchungen. In ihrem 2009 erschienenen Buch „Joseph Conrad and the Performing Arts“ beschäftigt sich Katherine Isobel Baxter mit dem Einfluss der performativen Künste auf Conrads Literatur. Seine Texte, so Baxter, seien häufig von „Theatralität“ sowie von „Strategien dramatischer Bildsprache und Ironie“ durchtränkt:

„Conrad is evidently a writer who is inspired by the performing arts as a source for intertextual reference and allusion. Conrad is a writer who composes and orchestrates narratives of disciplined, occasionally operatic, structure. He is also a writer whose works are frequently imbued with theatricality and the strategies of dramatic metaphor, dramatic irony and dramatic actualization. Since the first screen *Victory* in 1919, Conrad has remained a significant source for screen adaption, a task undoubtedly facilitated when one recognizes how remarkably and consistently cinematic many of Conrad's works are.“¹⁹⁴

Auch Sandra Poppe widmet sich in ihrer Arbeit „Visualität in Literatur und Film“ den visuellen Darstellungsmethoden Conrads, indem sie die Umsetzung der visuellen Leitmotive des Romans in der Verfilmung *Apocalypse Now* (1979) untersucht.

Vorliegende Analyse der theatralen Umsetzung des Romans *Heart of Darkness* am Deutschen Theater Berlin, schließt sich diesen Untersuchungen im Rahmen einer Studienabschlussarbeit an, indem sie der Frage nachgeht, wie der Roman für die Bühne bearbeitet und szenisch umgesetzt wurde. In einem nächsten Schritt wird dazu die Theatertextfassung untersucht, die

¹⁹⁰ Conrad zitiert nach: Knowles, Owen: Oxford readers companion to Conrad 2000, S. 367.

¹⁹¹ Vgl. Patsch, Sylvia M.: Vom Buch zur Bühne 1980, S. 173.

¹⁹² Vgl. Knowles, Owen: Oxford readers companion to Conrad 2000, S. 367; Baxter, Katherine Isobel/Hand, Richard J. (Hg.): Joseph Conrad and the Performing Arts 2009, S. 3.

¹⁹³ Conrad zitiert nach Knowles, Owen: Oxford readers companion to Conrad 2000, S. 367.

¹⁹⁴ Baxter, Katherine Isobel/Hand, Richard J. (Hg.): Joseph Conrad and the Performing Arts 2009, S. 4.

als Grundlage der Inszenierung diene. Ein Anspruch auf Vollständigkeit wird dabei nicht erhoben, da eine umfassende Analyse der Textfassung den Rahmen vorliegender Arbeit sprengen würde. Stattdessen soll anhand exemplarischer Textpassagen aufgezeigt werden, welche Elemente des Romans erhalten bzw. beibehalten und welche im Transformationsprozess mittels Strichen, Umformungen und Verdichtungen verändert wurden.

4. ANALYSE DER THEATERTEXTFASSUNG

Die Theatertextfassung, die John von Düffel für das Deutsche Theater Berlin erarbeitet hat, wurde vom Dramaturgen selbst aus der englischen Originalsprache ins Deutsche übersetzt. Generell lässt sich das Bestreben feststellen, den Ablauf der Handlung, sowie vor allem auch den charakteristischen Stil und die Sprache Joseph Conrads so gut als möglich beizubehalten und authentisch zu vermitteln. Die langen Monologpassagen des Protagonisten Marlow wurden in der Theatertextfassung teilweise in vollem Umfang übernommen. Sie erstrecken sich stellenweise auf bis zu drei DIN A 4 Seiten und machen insgesamt mehr als ein Drittel des Theatertextes aus. Die ausführlichen, bildhaft-metaphorischen Beschreibungen von Landschaften, Ereignissen und den damit verbundenen Gefühlszuständen der Figur, sind somit ebenfalls erhalten geblieben. Die Adaption ist von überwiegend erzählerischem Charakter geprägt, d.h. es wurde keine Dialog-Fassung im Sinne einer „Dramatisierung“ erstellt. Eingriffe in die Satzkonstruktion wurden – soweit dies bei einer Übersetzung möglich ist – vermieden. Die Bearbeitung des Romans lässt sich unter Rückgriff auf die von Sandra Poppe vorgeschlagenen Kategorien von Adaptionen als eine „analoge Adaption“ bezeichnen.

Allerdings weist die Theatertextfassung im Vergleich zum Roman einige strukturelle Veränderungen in Form von Strichen, Umformungen und Verdichtungen auf, wobei jedoch auch hier die Absicht zu erkennen ist, weder den Handlungskern, noch den Handlungsablauf zu verändern. Vielmehr ergeben sich die strukturellen Textveränderungen aus den auf die Inszenierung abzielenden Bedingungen und Möglichkeiten der Darstellung auf der Bühne, d.h. aufgrund der Übersetzung sprachlicher Zeichen in andere Zeichensysteme. So findet beispielsweise die Gliederung des Romans in eine innere und eine äußere Rahmenhandlung ihre theatrale Entsprechung in der Aufgliederung der Figur Marlow, die auf der Bühne zum einen in ihrer erzählenden Funktion der äußeren und zum anderen in ihrer agierenden

Funktion der inneren Rahmenhandlung dargestellt wird. Indem sich die Darstellerin Natali Seelig in ihrer Rolle als Erzählfigur Marlow mit direktem Blickkontakt an das Publikum wendet und während der Inszenierung größten Teils an der Bühnenrampe steht, stellen die anderen Schauspieler die von Marlow erzählten Geschehnisse der inneren Rahmenhandlung in einzelnen Szenen auf der Bühne dar. Das Publikum ersetzt in diesem Sinne die Gruppe von Seefahrern, die in der äußeren Rahmenhandlung des Romans als Marlows Zuhörerschaft fungieren. Durch diese inszenatorische Lösung ist eine Beibehaltung der äußeren Rahmenhandlung im Theatertext nicht mehr notwendig. Hier ergab sich eine strukturelle Veränderung in Bezug auf den Aufbau des Romans, die jedoch keine inhaltlichen Veränderungen mit sich bringt. Auch die Textpassage, in der Marlow das Treffen mit seiner Tante schildert, die er noch vor seiner Abreise besucht, wird in der Theatertextfassung vollständig gestrichen – die Tante wird als Figur nicht in die Adaption übernommen. Auch das Streichen dieser Textstelle bringt jedoch keine inhaltlichen Konsequenzen mit sich, da die Passage weniger dem Vorantreiben der Handlung dient, als vielmehr dem Erzeugen einer Stimmung und der Vermittlung eines Gefühlszustandes. Da Stimmungen und Gefühlszustände in der Inszenierung mittels theatraler Zeichen wie Licht, Farben, Musik, Geräuschen, Mimik und Gestik etc. vermittelt werden können, stellt die Übernahme von Textstellen, die allein dem Zweck der Stimmungsbildung dienen, keine inhaltliche Notwendigkeit dar.

Umformungen und Verdichtungen finden sich vor allem innerhalb jener Textpassagen, in denen Marlow Begegnungen mit anderen Personen schildert. Unterhaltungen wurden dabei in direkte Figurenrede umgeformt. Als Beispiel für eine solche Umformung in direkte Rede, soll hier das Gespräch mit dem Russen (Harlekin) bei Marlows Ankunft in Kurtz' Station dargestellt werden. Im Roman erzählt Marlow seinen Zuhörern von der Unterhaltung mit dem jungen Russen, der ihm vom Ufer aus zuwinkt und ihn aufgrund seiner äußeren Gestalt an einen Harlekin im Flickenkostüm erinnert:

„His aspect reminded me of something I had seen – something funny I had seen somewhere. [...] He looked like a harlequin. His clothes had been made of some stuff that was brown Holland probably, but it was covered with patches all over, with bright patches, blue, red, and yellow - patches on the back, patches on the front, patches on elbows, on knees; coloured binding around his jacket, scarlet edging at the bottom of his trousers; and the sunshine made him look extremely gay and wonderfully neat withal, because you could see how beautifully all this patching had been done. [...] The harlequin on the bank turned his little pug-nose up to

me. 'You English?' he asked, all smiles. 'Are you?' I shouted from the wheel. The smiles vanished, and he shook his head as if sorry for my disappointment. Then he brightened up. 'Never mind!' he cried, encouragingly. 'Are we in time?' I asked. 'He is up there,' he replied, with a toss of the head up the hill, and becoming gloomy all of a sudden. His face was like the autumn sky, overcast one moment and bright the next.¹⁹⁵

In der Theatertextfassung wurde entsprechende Textstelle wie folgt in direkte Rede umgeschrieben:

Der Russe im Harlekin-Kostüm tritt auf, freudig, strahlend.

RUSSE
Engländer?

MARLOW
Sie auch?

Sein Gesicht verdüstert sich einen Moment, er schüttelt den Kopf, dann wieder freudestrahlend ...

RUSSE
Russe. Macht aber nichts.

MARLOW
Kommen wir noch rechtzeitig?

RUSSE
Wie? Ja. Er ist dort oben.¹⁹⁶

Die Übersetzung der im Roman beschriebenen Unterhaltung in einen Dialog, führt in der Theatertextfassung zu einer Aufgliederung in Haupt- und Nebentext, was eine extreme Textkürzung mit sich bringt. Während der Haupttext nur aus direkter Figurenrede besteht, enthält der Nebentext die Informationen zum Aussehen und Auftreten der Figur. Diese Informationen müssen in der Inszenierung nicht mehr sprachlich vermittelt werden, sondern sie werden anhand theatraler Zeichen(-systeme) wie Kostüm, Maske, Proxemik, Gestik und Mimik visuell dargestellt.

Neben der Umformung von Textpassagen in direkte Figurenrede, beinhaltet die Theatertextfassung außerdem Verdichtungen, in denen Textpassagen zusammengefügt und

¹⁹⁵ Conrad, Joseph: Heart of Darkness (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 76.

¹⁹⁶ Theatertextfassung „Herz der Finsternis“. Nach der Erzählung von Joseph Conrad. Übersetzung und Bearbeitung: John von Düffel. Stand: 24.08.2009, S. 45f.

neu kombiniert werden. So wird beispielsweise die Schilderung der ärztlichen Untersuchung mit der Erzählpassage über Marlows Vorgänger Fresleven verknüpft. Während im Roman beide Szenen einzeln beschrieben werden und ein paar Seiten auseinander liegen, greifen sie in der Theatertextfassung wie ein Reisverschluss ineinander. Es entsteht eine Kombination aus Erzählung und direkter Figurenrede. Im Roman sehen beide Textstellen wie folgt aus:

Erzählpassage über Fresleven

„It appears the Company had received news that one of their captains had been killed in a scuffle with the natives. This was my chance, and it made me the more anxious to go. It was only months and months afterwards, when I made the attempt to recover what was left of the body, that I heard the original quarrel arose from a misunderstanding about some hens. Yes, two black hens. Fresleven – that was the fellow’s name, a Dane – thought himself wronged somehow in the bargain, so he went ashore and started to hammer the chief of the village with a stick. Oh, it didn’t surprise me in the least to hear this, and at the same time to be told that Fresleven was the gentlest, quietest creature that ever walked on two legs. No doubt he was; but he had been a couple of years already out there engaged in the noble cause, you know, and he probably felt the need at least of asserting his self-respect in some way. Therefore he whacked the old nigger mercilessly, while a big crowd of his people watched him, thunderstruck, till some man – I was told the chief’s son – in desperation at hearing the old chap yell, made a tentative jab with a spear at the white man – and of course it went quite easy between the shoulder-blades. Then the whole population cleared into the forest, expecting all kinds of calamities to happen, while, on the other hand, the steamer Fresleven commanded left also in a bad panic, in charge of the engineer, I believe. Afterwards nobody seemed to trouble much about Fresleven’s remains, till I got out and stepped into his shoes.“¹⁹⁷

Schilderung der ärztlichen Untersuchung

„The old doctor felt my pulse, evidently thinking of something else the while. ‘Good, good for there,’ he mumbled, and then with a certain eagerness asked me whether I would let him measure my head. Rather surprised, I said Yes, when he produced a thing like calipers and got the dimensions back and front and every way, taking notes carefully. He was an unshaven little man in a threadbare coat like a gaberdine, with his feet in slippers, and I thought him a harmless fool. ‘I always ask leave, in the interests of science, to measure the crania of those going out there,’ he said. ‘And when they come back, too?’ I asked. ‘Oh, I never see them,’ he

¹⁹⁷ Conrad, Joseph: Heart of Darkness (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 13.

remarked; 'and, moreover, the changes take place inside, you know.' He smiled, as if at some quite joke. 'So you are going out there. Famous. Interesting, too.' He gave me a searching glance, and made another note. 'Ever any madness in your family?' he asked, in a matter-of-fact tone. I felt very annoyed. 'Is that question in the interest of science, too?' 'It would be,' he said, without taking notice of my irritation, 'interesting for science to watch the mental changes of individuals, on the spot, but...' 'Are you an alienist?' I interrupted. 'Every doctor should be – a little,' answered that original, imperturbably. 'I have a little theory which you Messieurs who go out there must help me to prove. This is my share in the advantages my country shall reap from the possession of such magnificent dependency. The mere wealth I leave to others. Pardon my question, but you are the first Englishman coming under my observation...' I hastened to assure him I was not in the least typical. 'If I were,' said I, 'I wouldn't be talking like this with you.' 'What you say is rather profound, and probably erroneous,' he said, with a laugh. 'Avoid irritation more than exposure to the sun. Adieu. How do you English say, eh? Good-bye. Ah! Good-bye. Adieu. In the tropics one must before everything keep calm.' ... He lifted a warning forefinger ... 'Du calme, du calme. Adieu.'¹⁹⁸

Im Theatertext werden beide Textstellen wie folgt miteinander kombiniert:

(Der Arzt nähert sich, beginnt mit seiner Untersuchung, während MARLOW fortfährt ...)

DER ARZT

Entschuldigen Sie. Es handelt sich nur um eine Formalität. Wir machen das bei jeder Neueinstellung.

MARLOW

Offenbar hatte die Firma gerade die Nachricht erhalten, daß einer ihrer Kapitäne in einem Handgemenge mit Eingeborenen getötet worden war. Das war meine Chance. Erst Monate später, als ich versuchte zu retten, was von mir und meinem Leben übrig war, erfuhr ich, warum dieser Mann sterben mußte. Es ging um zwei Hühner, ein Mißverständnis, zwei schwarze Hühner.

(Der Arzt fühlt ihm den Puls.)

ARZT

Gut, gut für die Gegend.

MARLOW

Fresleven war der Name des Mannes. Er fühlte sich übers Ohr gehauen bei einem Tauschgeschäft. Also ging er zum Häuptling und schlug ihn zusammen. Es wunderte mich nicht im geringsten zu hören, daß Fresleven das sanfteste Geschöpf auf Erden war, keine Frage. Aber er war schon ein paar Jahre da draußen im

¹⁹⁸ Conrad, Joseph: Heart of Darkness (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 16f.

Busch, im Dienste der Zivilisation, Sie wissen schon. Jedenfalls drosch er erbarmungslos auf den alten Neger ein, während sein Volk dastand und zusah, wie vom Donner gerührt, bis jemand – der Sohn des Häuptlings, heißt es – die Schreie des Alten nicht mehr ertrug, einen Speer nahm und ihn dem weißen Mann zwischen die Schulterblätter rammte.

DER ARZT

Wenn ich jetzt noch Ihren Kopf vermessen dürfte ...

(MARLOW läßt es geschehen.)

MARLOW

Die Eingeborenen flüchteten in den Wald, der Dampfer machte los in wilder Panik – unter dem Kommando des Maschinisten, nehme ich an. Niemand kümmerte sich um Freslevens sterbliche Überreste, bis ich kam, um in seine Fußstapfen zu treten.

ARZT

Im Interesse der Wissenschaft vermesse ich immer das Cranium derer, die sich nach da unten auf den Weg machen.

MARLOW

Und auch, wenn sie zurückkommen?

ARZT

Oh, ich sehe sie nie wieder. Und, abgesehen davon, die Veränderungen finden im Innern statt, wissen Sie. Also, Sie sind fest entschlossen, ja? – Stillhalten, bitte! – Ja, das ist großartig! Hochinteressant! – Irgendwelche Geisteskrankheiten in Ihrer Familie?

MARLOW

Fragen Sie das auch im Interesse der Wissenschaft?

ARZT

Es wäre der Wissenschaft überaus dienlich, die mentalen Veränderungen des Individuums vor Ort zu studieren, aber ...

MARLOW

Warum fahren Sie nicht hin?

ARZT

Ich bin nicht so verrückt, wie ich aussehe, sagte Plato zu seinen Schülern.

MARLOW

Sind Sie Psychiater?

ARZT

Das sollte jeder Arzt sein – wenigstens ein bißchen. Ich habe da so eine kleine Theorie, die Sie und all die andern, die da runter gehen, beweisen sollen. Das ist mein Anteil am Gewinn

der Firma. Den materiellen Reichtum überlasse ich andern. Verzeihen Sie meine Fragen, aber Sie sind der erste Freiwillige, den ich untersuche.

MARLOW

Ich bin Seemann, das hat mit freiem Willen nichts zu tun.

ARZT

Was Sie sagen, ist sehr interessant und vermutlich falsch. Doch wie auch immer, vermeiden Sie auf Ihrer Reise jede Aufregung, mehr als alles andere, mehr noch als die Sonne. Adieu. Oder Goodbye, wie der Engländer sagt. Für die Tropen gilt vor allem eins: Ruhe bewahren! Ruhe bewahren! Du calme, du calme. Adieu!¹⁹⁹

In der Theatertextfassung werden Haupt- und Nebentext optisch durch ihre Schriftart unterschieden.²⁰⁰ Im Nebentext werden die Namen der auftretenden bzw. sprechenden Figuren in Großbuchstaben angegeben, Informationen zum Aussehen, Auftreten oder zu Handlungsweisen der Figuren werden in Klammern gesetzt oder kursiv geschrieben. Der Nebentext enthält dabei Information zu den Figuren, wie sie innerhalb der erzählten Welt des Stücks auftreten, sagt jedoch nichts über die Rollenaufteilung bzw. die damit verbundene inszenierungsspezifische Figurendarstellung auf der Bühne aus. Einige Textstellen Marlows werden beispielsweise von mehreren Schauspielern gleichzeitig gesprochen, wobei im Theatertext jedoch nur die Angabe „Marlow“ zu lesen ist und direkt darauf der Text folgt:

MARLOW

[...] Plötzlich war ich wieder in der Stadt, unter Menschen, die mir auf die Nerven gingen, wie sie durch die Straßen eilten, um einander ein bißchen Geld abzuluchsen, ihren elenden Fraß hinunterzuschlingen, ihr ungesundes Bier zu trinken, um ihre sinnlosen, törichten Träume zu träumen. Sie nahmen meine Gedanken über Gebühr in Anspruch. Ihr ganzes Leben kam mir wie

¹⁹⁹ Theatertextfassung „Herz der Finsternis“ 2009, S. 3ff.

²⁰⁰ Anm.: Die Unterscheidung zwischen „Haupt- und Nebentext“ führte der polnische Philosoph Roman Ingarden ein. Unter dem Begriff „Haupttext“ werden nach Ingarden „die von den Personen ausgesprochenen Worte“, also die Figurenrede verstanden, als „Nebentext“ werden „die vom Verfasser gegebenen Informationen für die Spielleitung“, also Bühnenanweisungen, bezeichnet. Als Alternative für den Begriff des „Nebentextes“, schlägt die Theatersemiotikerin Anne Uebersfeld die Bezeichnung „Didaskalien“ vor, die grundsätzlich sämtliche Informationen mit einschließt, die im geschriebenen Theatertext vorhanden sind, jedoch nicht von den Figuren selbst gesprochen werden. Der Begriff „Didaskalien“ impliziert daher über die Bühnenanweisungen hinaus auch Hinweise auf Sprache, Personen und Raum, vgl. Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft 2003, S. 77.

eine einzige Anmaßung vor, weil ich so sicher war, daß sie nicht wußten, was ich weiß. Ihr Verhalten - das Verhalten gewöhnlicher Menschen, die ihren Geschäften nachgehen - war mir widerwärtig wie die Faxen eines Narren angesichts einer Gefahr, die er nicht begreift.

Ich hatte keine große Lust, sie aufzuklären, doch ich hatte einige Mühe, mich zu beherrschen und ihnen nicht ins Gesicht zu lachen.

Ich muß hinzufügen, daß es mir damals nicht besonders gut ging. Ich stolperte durch die Straßen und spuckte ehrbaren Bürgern vor die Füße. Mein Benehmen ließ zu wünschen übrig, aber meine Körpertemperatur war in jenen Tagen selten normal. Ich war wissenschaftlich interessant geworden. Hoch interessant.²⁰¹

In der Inszenierung wird diese Textpassage von allen Darstellern in einem dissonanten Chor gesprochen. Aufgrund dieser im Nebentext ausgesparten Informationen bezüglich der Rollenbesetzung bzw. Darstellungsweise, entfaltet sich die volle Wirkung und Bedeutung des Theatertextes erst durch die Inszenierung auf der Bühne. Aus dem Theatertext selbst ist sie nicht abzulesen.

5. ANALYSE DER INSZENIERUNG

Produktionsdaten zur Theaterinszenierung:

„Herz der Finsternis“ nach Joseph Conrad. Uraufführung der Neuübersetzung und Bearbeitung von John von Düffel. Regie: Andreas Kriegenburg. Bühne und Kostüme: Johanna Pfau. Dramaturgie: John von Düffel. Licht: Henrike Elmiger

Darsteller: Elias Arens, Harald Baumgartner, Olivia Gräser, Daniel Hoevels, Peter Moltzen, Markwart Müller-Elmau, Natali Seelig.

Technische Einrichtung: Dieter Galler. Ton: Lothar Kampf/Martin Person. Requisite: Regina Heinrich. Maske: Andreas Müller. Garderobe: Sabine Reinfeldt.

Technischer Direktor: Olaf Grambow. Produktionsleitung: Herbert Weber. Stellvertretender Technischer Direktor: Oliver Gerds. Leitung Tonabteilung und Videotechnik: Marek Sawitza.

²⁰¹ Theatertextfassung „Herz der Finsternis“ 2009, S. 61f.

Leitung Bühnentechnik: Jörg Luxath. Leitung Beleuchtung: Matthias Vogel/Robert Grauel.
Leitung Requisite: Jens-Thomas Günther.

Herstellung des Bühnenbildes und der Kostüme: Werkstätten des Bühnenservice der Stiftung Oper in Berlin.

Aufführungsrechte: Rowohlt Theaterverlag

Aufführungsdauer: 2 ½ Stunden inkl. Pause

Uraufführung am 17. September 2009

Ort: Deutsches Theater Berlin, Kammerspiele

Folgende Analyse der Inszenierung gliedert sich in zwei Schritte: erstens die Beschreibung der Inszenierung und zweitens die inszenierungsanalytische Interpretation. Bewusst wird hier von einer Analyse der *Inszenierung*, nicht von einer Analyse der Aufführung gesprochen. Während der Begriff der Aufführung ein „einmaliges“, „transitorisches“ Ereignis meint, das von „Variabilität“ gekennzeichnet ist, bezeichnet die Inszenierung ein „ästhetisches Produkt“ bzw. eine „Struktur ästhetisch organisierter Zeichen“, die eine „relativ hohe Konstanz“ aufweist.²⁰² Zum Zweck der Inszenierungsbeschreibung werden zunächst die einzelnen Aspekte *Bühnenbild* und *Requisiten*, *Musik* und *Geräusche*, *Figurendarstellung* und *Spielweise* sowie *Kostüm* und *Maske* einer genauen Betrachtung unterzogen. Anschließend folgt die inszenierungsanalytische Interpretation, die Aufschluss darüber geben soll, ob und inwiefern sich anhand der eingesetzten theatralen Mittel Analogiebildungen zum Roman assoziieren lassen. Intendiert wird dabei nicht die Formulierung *einer* Interpretation, sondern vielmehr das Aufzeigen möglicher Interpretationsansätze.

²⁰² Vgl. Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft 2003, S. 82.

5.1. Inszenierungsbeschreibung

5.1.1. Beschreibung von Bühnenbild und Requisiten

Die Bühne von Johanna Pfau ist ein „weißgetünchter Kasten“²⁰³, umgrenzt von nackten, schmutzigen Wänden. Direkt an der Bühnenrampe sind fünf Eisengestelle angebracht, die wie gigantische Sprossengitter nebeneinanderstehen. Sie trennen die Bühne vom Zuschauerraum ab und dienen den Darstellern im Laufe der Inszenierung als Klettervorrichtung, beispielsweise in der Szene, in der Marlows Dampfer von Eingeborenen angegriffen wird und die Darsteller auf der Eisenkonstruktion wie auf einer „Takelage herumturnen.“²⁰⁴

Die Eisengestelle sind jeweils einen guten Meter breit und erstrecken sich vom Bühnenboden bis unter die Decke. Zwar stehen sie im direkten Sichtfeld zur Bühne, stellen jedoch keine Blickbehinderung für das Publikum dar, da alles auf der Bühne durch sie hindurch uneingeschränkt wahrnehmbar bleibt.

Entlang der hinteren Bühnenwand stehen verschiedene Requisiten auf dem Boden, die zum Teil sehr klein und daher zunächst nicht klar erkennbar sind. Es handelt sich um mehrere Blecheimer, einige kleine Schüsseln, Handtücher, ein paar Schuhe und Kostüme zum Wechseln, sowie einige kleine Eisenketten, schwarze Masken und Kappen. Links und rechts in den Ecken lehnen etwa drei Meter lange Bambusstangen. Etwas weiter vorne auf der Bühne sind zwei Scheinwerfer symmetrisch nebeneinander auf dem Boden angebracht, die den Raum nach oben hin ausleuchten. Ganz vorne an der Rampe, gleich hinter den Eisengestellen, stehen drei Mikrofonständer – rechts, links und in der Mitte.

²⁰³ Bock, Caroline: Düstere Blick auf den Kolonialismus. Premiere für „Herz der Finsternis“ am DT. In: Märkische Oder Zeitung vom 19.09.2009.

²⁰⁴ Bock, Caroline: Meterhohe Symbole für afrikanisches Leid. Uraufführung in Berlin: »Herz der Finsternis« im Deutschen Theater unter dem neuen Intendanten Ulrich Khuon. In: Gießener Allgemeine Zeitung vom 21.09.2009.



Abb. 2: Erstes Bild der Inszenierung; erster Blick auf den Bühnenkasten (Timecode: 00:49)

Oben aus dem Schnürboden ragen einige, zu Beginn der Inszenierung noch nicht identifizierbare Objekte heraus, die in dünne Folien aus Zellophan gehüllt sind. Erst nach etwa fünfundzwanzig Minuten werden sie vollständig auf die Bühne herabgesenkt und enthüllt. Es handelt sich um sechs überlebensgroße Figuren aus Pappmaschee, die die abgemagerten Gestalten afrikanischer Zwangsarbeiter darstellen. Sie sind etwa sechs Meter hoch und haben gigantische Köpfe, die auf skelettartigen Körpern sitzen.



Abb. 3: Die afrikanischen Pappmaschee-Figuren (Timecode: 24:49)

Jeweils drei der Riesenpuppen werden auf der linken, drei auf der rechten Bühnenseite hintereinander platziert. Ihre Arme und Beine können ausgestreckt und angewinkelt werden.

An ihren Hinterköpfen sind lange Stangen als Bewegungsmechanismen angebracht. Die Darsteller können die Stangen von der Bühne aus greifen und damit die Köpfe der Puppen bewegen. In ihrem Beckenbereich ist Lehm eingearbeitet, der später im Spiel der Darsteller Verwendung findet. Die sechs afrikanischen Pappmaschee-Figuren dominieren über einen Großteil der Inszenierung hinweg das Bühnenbild. Die Darsteller spielen in den Flächen zwischen den Riesenpuppen, bewegen sich um sie herum oder beziehen sie ins Spiel mit ein. Nach etwa eineinhalb Stunden werden sie wieder in den Schnürboden hinein gezogen, das Bühnenbild sieht wieder aus wie zu Beginn.

Sowohl die eingesetzten Farben, als auch das Licht der Inszenierung sind ausschließlich in kühlen Tönen gehalten. Die Farben Weiß, Schwarz, Hellblau und Braun bestimmen zum einen das Bühnenbild und die Requisiten, zum anderen auch die Kostüme und die Masken der Darsteller. Das Licht wechselt je nach Szene zwischen weißen- und kühlen Blautönen.

Sämtliche Requisiten, die im Laufe der Inszenierung von den Darstellern in Verwendung genommen werden, befinden sich entweder bereits ab Beginn der Inszenierung auf der Bühne oder werden von den Darstellern selbst auf die Bühne getragen und nach Gebrauch wieder fort gebracht. Jedem Einzelnen kommt eine wesentliche, meist symbolische Bedeutung zu. Einige Requisiten werden polyfunktional eingesetzt. So werden beispielsweise dicke Bambusrohre in einer Szene als choreographische Requisiten verwendet, in einer anderen als Schaukel und in einer wieder anderen als Mittel zur Klangerzeugung.

Als weitere Requisiten kommen einige große, weiße Rollen aus Pappe zum Einsatz, die der Darstellung von Kanonenrohren dienen. In ihrer Mitte befindet sich eine Aushöhlung, aus der, durch einen Schlag auf die Rolle, weißer Staub, gleich einer Rauchwolke, austritt.



Abb. 4: Szene des Angriffs auf den Dampfer (Timecode: 01:16:55)

Eine zerbeulte Blechplatte, die in der Form eines Miniaturdampfers ausgeschnitten ist, stellt Marlow's gesunkenen Kahn dar. Der ausgeschnittene Blechkahn ist nur einige Zentimeter hoch und etwa einen knappen Meter breit.

Als wichtigstes „Requisit“ der Inszenierung dient eine Masse erdfarbenen Lehms. Sie wird vielseitig eingesetzt und dient sowohl als Spielutensil, als auch als „Kostüm“ der Darsteller. Mit dem Lehm werden beispielsweise die Lastenkörbe an die Wand gemalt, die die gefesselten Zwangsarbeiter in der Erzählung auf ihren Köpfen einen Pfad hinauf schleppen. Manche Figuren ziehen sich im Laufe der Inszenierung bis auf die Unterhose aus und verwenden statt Kleidung den Lehm als Körperbedeckung, wobei dieser zugleich als symbolischer Bedeutungsträger dient und unterschiedliche Assoziationsmöglichkeiten eröffnet, die in der anschließenden analytischen Interpretation genauer beleuchtet werden.

5.1.2. Beschreibung von Musik und Geräuschen

Die Inszenierung wird von „atmosphärischen“²⁰⁵ Klängen untermalt, die über die ganze Inszenierung hinweg, mal in schnellerem, mal in langsamerem Rhythmus; mal lauter, mal leiser, als Zuspiegelung zu hören sind. Es handelt sich dabei nicht um eine erkennbare Melodie,

²⁰⁵ Schäfer, Andreas: Im Bauch des Geisterschiffs. Das Deutsche Theater unter dem neuen Hausherrn Ulrich Khuon eröffnet mit „Herz der Finsternis“. In: Der Tagesspiegel vom 21.09.2009.

sondern um eine Tonabfolge, bei der sich die Klänge von Blas-, Zupf- und Saiteninstrumenten mit dumpfen Trommelgeräuschen und den Tönen eines Xylophons mischen.

Für die Simulation von Geräuschen, wie z.B. dem Rauschen der Meeresbrandung oder dem Knallen der Kanonenkugeln, werden die Mikrophone auf der Bühne sowie verschiedene Utensilien zur Klangerzeugung verwendet, beispielsweise bewegen die Darsteller einen zerknüllten Plastikbeutel über dem Mikrophon, so dass ein Geräusch entsteht, das an das Aufschlagen von Wellen an Felswänden erinnert.



Abb. 5: Die Darsteller erzeugen das Geräusch des Meerrauschens mit Plastikbeutel und Mikrophon (Timecode: 15:19)

In der zweiten Hälfte der Inszenierung erzeugt Markwart Müller-Elmau durch das Klopfen auf die Öffnungen der dicken Bambusrohre, die zuvor als Schaukel gedient haben, ein tiefes und dumpfes Trommelgeräusch, das hallend nachklingt. Das Geräusch wird durch Mikrophone erzeugt, die innerhalb der Bambusrohre angebracht und mit einem Effektgerät verbunden sind. Das Geräusch dient ebenfalls als atmosphärische Untermalung.²⁰⁶

²⁰⁶ Anm.: Das Geräusch ist in jener Szene zu hören, in der Marlow von seiner Fahrt den Fluss hinauf zu Kurtz' Station erzählt, vgl. DVD – „Herz der Finsternis“. Deutsches Theater Berlin. Mitschnitt der Generalprobe (Timecode: 01:03:20).



Abb. 6: Markwart Müller-Elmau benutzt die Bambusrohre zur Klangerzeugung
(Timecode: 01:04:08)

Sonstige musikalische Einspielungen gibt es in der Inszenierung nicht.

5.1.3. Beschreibung der Figurendarstellung und Spielweise

In der Inszenierung treten insgesamt sieben Schauspieler auf, zwei Frauen und fünf Männer, die die Rollen sämtlicher im Stück auftretender Charaktere übernehmen. Einige Darsteller verkörpern im Laufe der Inszenierung mehrere Figuren, wobei die des Protagonisten Marlow mehrfach aufgegliedert und zum Teil multipliziert dargestellt wird. Die Aufgliederung der Figur umfasst drei Kategorien:

1. Die Aufgliederung Marlows in seine erzählende und seine agierende Funktion
2. Die Aufgliederung des agierenden Marlow auf mehrere Darsteller
3. Die Aufgliederung Marlows im Sinne seiner Spiegelfunktion zur Figur Kurtz

Die Rolle Marlows in seiner erzählenden Funktion übernimmt die Hauptdarstellerin Natali Seelig²⁰⁷, die Rolle des szenisch agierenden Marlow wird von Elias Arens gespielt. Alle anderen Darsteller schlüpfen szenenweise ebenfalls in die Rolle Marlows, übernehmen aber auch die Rollen sämtlicher Nebenfiguren.

²⁰⁷ Anm.: Auf die Besetzung der männlichen Hauptfigur „Marlow“ durch eine weibliche Darstellerin, wird innerhalb der inszenierungsanalytischen Interpretation noch näher eingegangen.

Natali Seelig: Marlow

Elias Arens: Marlow

Daniel Hoevels: Marlow, Schwede, Spitzel, Harlekin

Peter Moltzen: Marlow, Buchhalter, Revisor

Harald Baumgartner: Marlow, Direktor

Olivia Gräser: Marlow, Kurtz' Braut

Markwart Müller-Elmau: Kurtz, Arzt

Hier ist anzumerken, dass – obwohl nicht in der Liste zur Rollenbesetzung angeführt – Markwart Müller-Elmau in der letzten Szene des Stücks ebenfalls die Rolle Marlows übernimmt, und zwar in ihrer Spiegelfunktion zu Kurtz.

Das Stück zeichnet sich durch eine Simultanität von Narration und szenischem Spiel aus. In ihrer Rolle als Marlow steht Natali Seelig an der Bühnenrampe und erzählt mit starrem Blick ins Publikum von der Reise ins „Herz der Finsternis“. Die anderen Darsteller untermalen das Erzählte szenisch auf der Bühne, jedoch nicht in Form eines kontinuierlichen Handlungsablaufs, sondern vielmehr als Folge einzelner Szenen, in denen hauptsächlich die Begegnungen Marlows mit anderen Personen oder besonders einprägsame Eindrücke des Protagonisten dargestellt werden. Die Darsteller schlüpfen dazu von Szene zu Szene in die Rollen der entsprechenden Nebenfiguren, ergänzen die von Natali Seelig gesprochenen Erzählpassagen durch direkte Dialoge und stellen unter Zuhilfenahme einfacher Requisiten die geschilderten Begebenheiten dar. So wird beispielsweise die Szene, in der Marlow von den schwarzen Gestalten erzählt, die sich aneinandergefesselt „in Reih und Glied“ den Pfad hinauf quälten, mit „Körben voller Erde auf den Köpfen“, dargestellt, indem die Darsteller mit dem Lehm die Lastenkörbe voll Erde auf Augenhöhe an die hintere Bühnenwand schmieren, sich schwarze Masken überziehen, die kleinen Eisenketten zur Hand nehmen und in gebeugter Haltung unterhalb der aufgezeichneten Lastenkörbe mit schweren Schritten laut auf der Stelle stampfen und dabei die Eisenketten in den Händen zum Klirren bringen.²⁰⁸

²⁰⁸ DVD – „Herz der Finsternis“ (Timecode: 00:19:55).



Abb. 7: Natali Seelig an der Bühnenrampe (erzählend), simultane Darstellung der Szene im hinteren Teil der Bühne (Timecode: 20:29)

Ein weiteres Beispiel für die szenische Darstellung eines von Marlow beschriebenen Eindrucks, ist die Entdeckung des Todeshains, in dem „schwarze Gestalten [...] in allen möglichen Haltungen des Schmerzes, der Verlassenheit und Verzweiflung“ auf dem Boden kauerten; „schwarze Schatten von Krankheit und Hunger, frei wie die Luft – und beinahe so dünn.“²⁰⁹ Die Szene wird von Olivia Gräser in der Rolle Marlows dargestellt, indem sie sich vorsichtigen Schrittes zwischen den gigantischen Puppen bewegt, mit einem Blick, der von Fassungslosigkeit und Erstaunen geprägt ist.²¹⁰

Schilderungen des Protagonisten von Begegnungen mit anderen Personen, die er während seiner Reise trifft, werden ebenfalls auf der Bühne dargestellt, indem die Darsteller entweder in ihre Rollen als Marlow-Multiplikatoren schlüpfen (manchmal tut das nur ein Darsteller, manchmal zwei oder drei, und manchmal auch alle), oder die Rolle der jeweiligen Nebenfiguren übernehmen.

Nicht immer werden die Schilderungen des erzählenden Marlow nur untermalt, manchmal greifen Erzählung und Spiel auch ineinander oder die anderen Darsteller stimmen als Marlow-Multiplikatoren in die Erzählung mit ein. Teilweise sprechen dann alle gleichzeitig und es erklingt ein vielstimmig-dissonanter Chor, in dem sich alle Marlow-Darsteller direkt an das Publikum richten. Nur selten übernimmt einer der Marlow-Multiplikatoren alleine das Wort.

²⁰⁹ Theatertextfassung „Herz der Finsternis“ 2009, S. 9.

²¹⁰ DVD – „Herz der Finsternis“ (Timecode: 00:25:30).

5.1.4. Beschreibung von Kostüm und Maske

Entsprechend ihrer gemeinsamen Rolle als Marlow-Figuren, tragen alle Darsteller der Inszenierung die gleichen Kostüme: schwarze Hosen, hellblaue Shirts, schwarze Jacketts und schwarze Schuhe. Die Anzüge sehen nicht vornehm, sondern eher schludrig aus. Sie passen den Darstellern nicht perfekt, sind eher etwas zu groß. Kostümwechsel finden direkt auf der Bühne statt, wenn die Darsteller szenenweise in die Rollen einzelner Nebenfiguren schlüpfen. So wäscht sich Markwart Müller-Elmau beispielsweise den Lehm vom Körper, zieht eine schwarze Hose und einen weißen Kittel an, um in die Rolle des Arztes zu wechseln, Harald Baumgartner tauscht seinen schwarzen Anzug gegen einen weißen, um die Rolle des Direktors zu übernehmen und Olivia Gräser schlüpft in ein weißes Brautkleid, um die Rolle der Verlobten zu spielen. Manchmal wird, wie bereits erwähnt, auch der Lehm als Kostüm verwendet, etwa in der Szene, in der die Darstellerin Olivia Gräser in die Rolle eines schwarzen Zwangsarbeiters schlüpft. Die Darstellerin entledigt sich in dieser Szene ihrer Kleidung bis auf die Unterhose und reibt ihren Körper vollständig mit der erdfarbenen Masse ein.



Abb. 9: Olivia Gräser in der Rolle eines schwarzen Zwangsarbeiters (Timecode: 29:33)

Auch Daniel Hoevels Kostüm als Harlekin besteht aus Lehm, der über sein Gesicht und seinen Oberkörper verteilt und stellenweise mit bunten Farbflecken bedeckt wird.



Abb. 10: Daniel Hoevels in der Rolle des Harlekins (Timecode: 01:29:15)

Je nach Folgeszene oder Rollenwechsel waschen die Darsteller den Lehm wieder von ihren Körpern. Zu diesem Zweck stehen ihnen die Wassereimer und bereitgelegte Handtücher auf der Bühne zu Verfügung.

Die Maske der Darsteller ist im Stück natürlich gehalten. Die Darsteller sind ungeschminkt. Nur die Lehmflecken in ihren Gesichtern nehmen im Laufe der Inszenierung zu.

Es wurde in diesem Kapitel der Versuch unternommen, die einzelnen, in der Inszenierung eingesetzten Theaterrmittel möglichst wertfrei zu beschreiben. Inwiefern sie als Bedeutungsträger fungieren und in ihrem Zusammenspiel Analogien zur Romanvorlage erkennen lassen, soll in der nachfolgenden inszenierungsanalytischen Interpretation untersucht werden.

5.2. Inszenierungsanalytische Interpretation

5.2.1. Zu Bühnenbild und Requisiten

Der von Johanna Pfau entworfene weiße Bühnenkasten kann zum einen als eine Versinnbildlichung des noch unbeschriebenen, weißen Flecks gesehen werden, den Afrika vor seiner Erschließung zur Kolonialzeit auf der Landkarte darstellte, der jedoch, um mit den Worten Conrads zu sprechen, im Laufe der Zeit mit Flüssen, Seen und Namen gefüllt wurde:

„At that time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all look that) I would put my finger on it and say, When I grow up I will go there [...]. True, by this time [als Marlow sich auf seine Reise begibt] it was not a blank space any more. It had got filled since my boyhood with rivers and lakes and names. It had ceased to be a blank space of delightful mystery – a white patch for a boy to dream gloriously over. It had become a place of darkness.“²¹¹

Diese Assoziationsebene des Bühnenbildes wird durch die erste Szene, den Prolog der Inszenierung, unterstrichen, indem die Darsteller die nackten Wände bekritzeln, was in übertragenem Sinne als das „Ausfüllen“ des weißen Flecks auf der Landkarte gedeutet werden kann. Diese Szene wird im folgenden Kapitel in ihrem vollständigen Verlauf beschrieben. Der weiße Bühnenkasten bietet außerdem zwei weitere Assoziationsebenen. Zum einen wird die Farbsymbolik des schwarz-weiß- bzw. hell-dunkel-Kontrasts aufgegriffen, die ein Leitmotiv des Romans darstellt: Ganz im Sinne einer Auflösung der Kategorien von „Gut“ und „Böse“, entziehen sich auch die Farben Schwarz und Weiß im Roman ihrer klassischen Zuordnung. In *Heart of Darkness* wird die Farbe Weiß daher nicht mit Reinheit und Unschuld, sondern vielmehr mit Bedrohlichem, und Beängstigendem, sowie mit Starrheit, Tod und Verderben in Verbindung gesetzt.²¹² Der weiße Bühnenkasten greift diese Farbsymbolik insofern auf, als der abstrakte Raum in der Inszenierung für den Urwald, für das „Herz der Finsternis“ und somit ebenfalls für all das, was mit der Metapher im Roman verbunden ist, steht. Zum anderen kann die Kastenform der Bühne als ein Symbol der Unentrinnbarkeit verstanden werden, die jener Unentrinnbarkeit aus den Tiefen des Urwalds, respektive aus dem „Herzen der Finsternis“ gleich kommt: „Bühnenbildnerin Johanna Pfau hat einen kastenartigen, weißen Raum geschaffen. Kein Entrinnen möglich“²¹³, schreibt Stefan Kirschner in seiner Kritik der Inszenierung.

Der Eindruck der Unentrinnbarkeit wird außerdem durch die fünf Eisengestelle verstärkt, die vorne an der Bühnenrampe angebracht sind. In der Optik riesiger Sprossengitter stellen sie eine Art Absperrung dar, durch die der Bühnenkasten gewissermaßen komplett abgeschlossen wird.

²¹¹ Conrad, Joseph: *Heart of Darkness* (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 12.

²¹² Vgl. Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film* 2007, S. 284.

²¹³ Kirschner, Stefan: Expedition in das Land der Finsternis. Regisseur Andreas Kriegenburg eröffnet die neue Ära am Deutschen Theater. In: Berliner Morgenpost vom 19.09.2009.



Abb. 11: Erste Szene der Inszenierung, Multiplikation des Protagonisten Marlow
(Timecode: 04:34)

Die abstrakte Gestaltung des Bühnenbildes, die keinen konkreten Verweis auf Ort oder Zeit enthält (weder der Urwald, noch Afrika werden in irgendeiner Form bildlich dargestellt) lässt eine polyfunktionale Nutzung des Raums zu, der am Ende der Inszenierung auch für die europäische Stadt steht, die im Roman als „whited sepulchre“ beschrieben wird, ohne größere Umbauten notwendig zu machen. Durch den Verzicht auf eine naturalistisch konkretisierende Raumgestaltung, wird zudem eine wesentliche Analogie zum Roman hergestellt, der auf konkrete Orts- und Zeitangaben ebenso verzichtet. So wie die Verbindung zum Kongo in *Heart of Darkness* nur anhand autobiographischer Bezüge und der Schilderung einzelner Eindrücke des Protagonisten ermittelt werden kann – er berichtet unter anderem von verhungerten Gestalten in einem Todeshain, von Elfenbein, von Tyrannei und willkürlicher Grausamkeit – so lassen sich auch in der Inszenierung optisch nur über einzelne Requisiten, sowie hauptsächlich über die sechs afrikanischen Riesenpuppen, geographische Bezüge herstellen.

Die überlebensgroßen Pappmaschee-Figuren lassen sich einerseits als „meterhohe Symbole für das afrikanische Leid“²¹⁴ betrachten, andererseits lassen ihre ausgemergelten Körper und ihr tieftrauriger Blick sie in Kombination mit ihrer gewaltigen Größe „apathisch und bedrohlich zugleich“ wirken. Stéphanie Pichon formuliert die Wirkung der Puppen in ihrer Kritik als eine Versinnbildlichung des gewaltigen Gefühls der Fremdartigkeit sowie des

²¹⁴ Bock, Caroline: Meterhohe Symbole für afrikanisches Leid. In: Gießener Allgemeine Zeitung vom 21.09.2009.

Grauens der Kolonialmacht, das sich veritabel über dem Zuschauer herabsenkt, sobald die gigantischen Puppen aus dem Schnürboden abgeseilt werden:

„Ce sentiment violent d'étrangeté, cet écoeurement du système colonialist qu'il découvre, nous tombent littéralement dessus lorsque six marionettes géantes descendent sur scène.”²¹⁵

Durch diese doppeldeutige Gestaltung der Puppen, schafft Johanna Pfau ein theatrales Äquivalent zu der ebenfalls ambivalenten Beschreibung der Eingeborenen im Roman.

„Durch Hunger und Auspeitschungen ebenso erniedrigt wie durch herablassendes Gutwollen (Marlow und die Seinen werfen ihnen Essen ins Gesicht) , lassen die Giganten doch keinen Zweifel, dass sie – einmal erhoben – das sie bedrängende Geschmeiß vernichten könnten. Doch ihre Subordination bleibt so rätselhaft wie die Tatsache, dass die hungrigen Kannibalen, aus denen Marlow seine Besatzung rekrutiert hat, nicht einfach die Weißen an Bord fressen.“²¹⁶

In einigen Szenen werden die gigantischen Pappmaschee-Puppen aktiv mit ins Spiel der Darsteller eingebunden, so zum Beispiel in der Szene, in der – wie in obigem Zitat angekündigt – die Darsteller die Puppen mit Essen bewerfen oder deren überdimensionale Gliedmaßen ausstrecken und ihre Köpfe anhand des angebrachten Bewegungsmechanismus auf und ab neigen. Die Bedienung der Puppen durch die Schauspieler, kann im übertragenen Sinne als visuelle Darstellung des entwürdigenden Umgangs der Kolonialisten mit den schwarzen Zwangsarbeitern in Afrika interpretiert werden. Eine gigantische Machtlosigkeit steht einem ebenso gigantischen Machtmissbrauch gegenüber.

²¹⁵ Pichon, Stéphanie: Perdu au fond des ténèbres. In: Rue du Théâtre vom 02.11.2009.

²¹⁶ Heine, Matthias: Im Dschungelcamp des Grauens. Afrikanische Spiele. Andreas Kriegenburg eröffnet die Saison am Deutschen Theater Berlin mit „Herz der Finsternis“. In: Die Welt vom 21.09.2009.



Abb. 12: Die Darsteller werfen mit Essen nach den afrikanischen Figuren
(Timecode: 31:33)

Ein weiteres Element der Inszenierung, über das sich Assoziationen zum Roman herstellen lassen, ist der erdfarbene Lehm. Er dient zum einen als Kostüm für die Darsteller, ist aber zum anderen vor allem als Symbol der Fremdheitserfahrung zu deuten, die unmittelbar mit dem Urwald in Verbindung steht: Indem sich die Darsteller mit dem Lehm das Gesicht oder den Körper einreiben, wechseln sie szenenweise in die Rollen unterschiedlicher Nebenfiguren. Der Lehm dient insofern als Indikator für einzelne Identitätswechsel innerhalb der Figurenkonstellation. Beispielsweise ist Daniel Hoevels Oberkörper vollständig von Lehm bedeckt und zusätzlich mit bunten Farbflecken übersät, als er die Rolle des „Harlekins“ übernimmt. Die Farbflecke auf seinem Oberkörper können als eine Entsprechung der bunten „patches“ gedeutet werden, die Marlow an ein Flickenkostüm erinnern.²¹⁷

Auch Markwart Müller-Elmaus Körper ist vollständig mit der erdfarbenen Masse bedeckt, als er in der letzten Szene die Rolle Marlows in seiner Spiegelfunktion zu Kurtz übernimmt. Nach seiner Rückkehr aus dem „Herz der Finsternis“ ist sich Marlow selbst fremd geworden,

²¹⁷ Anm.: Der Harlekin (Arlecchino) ist eine ursprünglich aus der italienischen Commedia dell'arte entstammende Figur; mittellos (unterstrichen durch sein charakteristisches Flickenkostüm, das als „Symbol der Armut und der Phantasie“ zu deuten ist); ein treuer Diener (einer der sogenannten „zweiten Zanni“), der sich durch eine tragisch-komische Naivität und Hilflosigkeit, sowie dementsprechende Körperaktionen auszeichnet, vgl. Spörri, Reinhart: Von der ungewöhnlichen Geschichte der Commedia dell'arte. Wädenswil: Stutz&Co 1977, S. 11ff. In Zusammenhang mit dem Aufscheinen der Figur des „Harlekin“ in Gestalt des jungen Russen (Assoziationen werden anhand der beschriebenen Kleidung und den Bewegungsabläufen evoziert), lässt sich der junge Russe im Harlekin-Kostüm innerhalb des Romans bzw. der Inszenierung als „Diener“ seines Herren Kurtz interpretieren.

die Werte und Normen, die ihm zuvor als Maßstab galten, haben sich aufgelöst. Der moralische Verfall, mit dem er im Urwald konfrontiert war, hat auch zu einer Konfrontation mit der düsteren Seite der eigenen Psyche geführt. Die Spaltung der Seele als Resultat der Reise ins „Herz der Finsternis“ empfindet Marlow ebenso wie Kurtz. Die Seelenspiegelung der Figuren wird im Roman bildlich dargestellt, als Marlow sich in der Glastür vor dem Haus der Verlobten spiegelt, jedoch meint, in seinem Spiegelbild Kurtz zu erkennen. Der Rollentausch, bei dem Markwart Müller-Elmau in der entsprechenden Szene aus der Rolle Kurtz in die Rolle Marlow wechselt, kann somit als eine theatrale Analogie zu der beschriebenen Spiegelszene im Roman betrachtet werden. Der Lehm, mit dem der Körper des Darstellers bedeckt ist, lässt sich aufgrund seines Symbolcharakters zudem als eine visuelle Bekräftigung des Motivs der Fremdheitserfahrung verstehen.



Abb. 13: Olivia Gräser als Braut, Markwart Müller-Elmau als Marlow in der letzten Szene der Inszenierung (Timecode: 02:03:42)

In einer anderen Szene der Inszenierung ist das Gesicht des Direktors der Handelsgesellschaft, den Marlow bei der zweiten Station trifft, mit Klecksen von Lehm bedeckt.



Abb. 14: Harald Baumgartner als Direktor (Timecode: 59:57)

Die Kleckse im Gesicht des Direktors lassen im Kontext der Geschichte mehrere Assoziationen zu: Zum einen markieren sie einen sichtbaren, äußeren Makel im ansonsten reinen Erscheinungsbild des Direktors – er trägt ein weißes Leinenjackett und eine weiße Hose –, zum anderen kann diese Darstellung des Direktors als Symbol für die Scheinheiligkeit des Kolonialismus im Sinne eines Machtmissbrauchs unter dem Vorwand eines philanthropischen Zivilisationsprozesses interpretiert werden.

Durch die Übernahme der im Roman leitmotivisch eingesetzten Farben Schwarz und Weiß, greift die Inszenierung sowohl die „verdrehte“ Farbsymbolik, als auch die dadurch angedeutete Ironie des Romans auf.

5.2.2. Zu Musik und Geräuschen

Die atmosphärischen Klänge, die die Inszenierung durchgehend untermalen, erzeugen eine beklemmende Stimmung. Auch sie vermitteln eine „Ausweglosigkeit“ im Sinne ihrer Permanenz. Zwar werden sie nicht in einer aufdringlichen Lautstärke abgespielt, trotzdem haben sie aufgrund ihrer unregelmäßigen Tonfolge eine strapazierende Wirkung:

„Ein leises Bumm-Bumm-Bumm, atmosphärisch, wie man heute sagt. Ein bißchen Gitarrengezapfe dazu. Man vergisst die Tonfolge schon beim Hören. Aber es geht um die langfristige Wirkung, denn dass dieses Bumm-Bumm-Bumm die nächsten zwei Stunden

weiterpochen wird, ist sonnenklar. Es geht ums Zermürben, was, zugegeben, mit der Geschichte, mit Joseph Conrads ‚Herz der Finsternis‘, zu tun hat.“²¹⁸

Auch die weiteren Geräusche, die im Laufe der Inszenierung von den Darstellern auf der Bühne selbst erzeugt werden, wecken Assoziationen zu Afrika, so z.B. die Klänge, die Markwart Müller-Elmau mittels der Bambusrohre erzeugt.

5.2.3. Zu Figurendarstellung und Spielweise

Für den assoziativen Prozess ausschlaggebend, erweist sich vor allem die inszenierungsspezifische Figurendarstellung. Durch die mehrfache Aufgliederung des Protagonisten Marlow, wird die innere Zerrissenheit der Figur, die ein zentrales Motiv des Romans ist, theatral dargestellt. Indem die Figur zum einen in ihren erzählenden und zum anderen in ihren szenisch agierenden Teil aufgegliedert wird, ergibt sich in der Inszenierung eine Simultanität von Narration und szenischem Spiel, was, wie in der Analyse der Textfassung bereits angedeutet wurde, als Analogie zur Gliederung des Romans in eine innere und eine äußere Rahmenhandlung betrachtet werden kann.

Die Darstellerin Natali Seelig steht über den nahezu kompletten Verlauf der Inszenierung an der Bühnenrampe und spricht die Monologstrecken des Protagonisten Marlow, die größtenteils in voller Länge beibehaltenen wurden. Das Publikum kann in diesem Sinne als eine Entsprechung der Gruppe von Seefahrern betrachtet werden, die in der äußeren Rahmenhandlung des Romans als Marlows Zuhörerschaft fungieren. Während Natali Seelig in ihrer Rolle als Marlow von der Reise ins „Herz der Finsternis“ erzählt, werden die jeweils geschilderten Szenen von den anderen Schauspielern auf der Bühne szenisch dargestellt. Das Spiel auf der Bühne entspricht insofern einer Darstellung der inneren Rahmenhandlung des Romans.

Die Besetzung der Rolle Marlows durch die Darstellerin Natali Seelig lässt sich als inszenierungsspezifische Botschaft deuten, mittels derer eine prinzipiell geschlechtsunabhängige Identifizierungsmöglichkeit mit der Figur Marlow an den Zuschauer transportiert wird: Marlow kann jeder sein und jeder kann Marlow sein, sowohl Mann, als

²¹⁸ Schäfer, Andreas: Im Bauch des Geisterschiffs. Das Deutsche Theater unter dem neuen Hausherrn Ulrich Khuon eröffnet mit „Herz der Finsternis“. In: Der Tagesspiegel vom 21.09.2009.

auch Frau. Diese Deutungsmöglichkeit wird weiterhin anhand der szenischen Strategie der Mehrfachverkörperung Marlows durch sämtliche Schauspieler unterstrichen. Diese kann, unterstützt durch die chorischesprochene Textpassagen, außerdem als Widerspiegelung der inneren Zerrissenheit der Figur aufgefasst werden. Indem einige der Darsteller sowohl die Rolle Marlows, als auch die der Nebenfiguren übernehmen, Marlow im Kontext der Figurendarstellung folglich auch *in* den Nebenfiguren steckt, wird additionally auch dessen Zugehörigkeit zur europäischen Kolonialmacht, bzw. dessen Rolle als Teil des Kolonialismussystems angedeutet.

Der Rollentausch am Ende der Inszenierung, als Markwart Müller-Elmau aus seiner Rolle als Kurtz in die Rolle Marlows schlüpft, lässt sich einerseits als Verbildlichung der Fremdheitserfahrung Marlows, die prinzipiell jeden Menschen betreffen kann, sowie andererseits als symbolische Darstellung seiner Seelenspiegelung zu Kurtz‘ interpretieren.

5.2.4. Zu Kostüm und Maske

Die Einheitskostüme der Darsteller lassen sich ebenfalls als eine visuelle Unterstützung der Aufgliederung des Protagonisten begreifen. Sie alle stellen Marlow in seiner Zergliederung und Zerrissenheit dar. In den Farben der Kostüme findet sich zum einen das Motiv des hell-dunkel-Kontrasts wieder, zum anderen wird die romanspezifische Farbsymbolik erneut aufgegriffen: Sowohl der Direktor, als auch der Buchhalter tragen – wie im Roman beschrieben - weiße Anzüge, die sich in ihrer optischen Reinheit als ironische Kommentare auffassen lassen. Die Verlobte Kurtz‘ trägt in der Inszenierung ebenfalls ein weißes Brautkleid, während sie im Roman Schwarz trägt. Auch die Wahl dieses Kostüms begründet sich jedoch aus der romanspezifischen Farbsymbolik und der Zuordnung der Figur zum Bereich des Hellen, der hier für Europa, für „Illusionismus, Starre und Tod“²¹⁹ steht. Die Zuordnung der Figur zum „hellen Europa“ wird im Roman anhand ihrer visuellen Beschreibung als „pale head“²²⁰ herbeigeführt. In der Inszenierung wäre ein blasses, fahles Gesicht der Darstellerin allein als signifikantes Merkmal für das Publikum gegebenenfalls nicht ausreichend erkennbar, daher kann die Wahl des weißen Brautkleids als Unterstützung dieser im Roman beschriebenen Zuordnung interpretiert werden.

²¹⁹ Vgl. Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film* 2007, S. 285.

²²⁰ Conrad, Joseph: *Heart of Darkness* (1902). Penguin Popular Classics 1994, S. 106.

5.3. Verlaufsbeschreibungen dreier exemplarischer Szenen

Um einen Einblick in das Bühnengeschehen zu geben, werden im Folgenden einige ausgewählte Szenen in ihrem Gesamtverlauf geschildert. Trotz ihrer teils enormen Länge, werden die gesprochenen Textstellen vollständig in Zitatform angegeben. Zu Beginn der jeweils beschriebenen Szene wird eine Zeitangabe entsprechend des Timecodes der vom Deutschen Theater Berlin zur Verfügung gestellten Aufzeichnung der Generalprobe gegeben.

5.3.1. Beispiel 1

Die erste ausgewählte Szene, die in ihrem Gesamtverlauf beschrieben werden soll, spielt sich direkt zu Anfang der Inszenierung ab und kann als eine Art Prolog verstanden werden (Timecode: 00:00) In dieser Szene wird sowohl die multiple Darstellung der Figur Marlow eingeleitet, als auch ihre Spiegelung mit der Figur Kurtz angedeutet. Die Szene dient außerdem als Beispiel für den Einsatz von Licht und Farben als Bedeutungsträger hinsichtlich des hell-dunkel-Kontrasts. In ihrer Kritik zum Stück schreibt Stephanie Pichon, dass der Regisseur in diesen ersten Minuten des Stücks, den ganzen Wahnwitz und die Verzweiflung des Romans in einer Szene zusammenfasst:

„Dès les premières minutes de la pièce, Andreas Kriegenburg semble saisir toute la folie et la désolation du roman de Joseph Conrad.“²²¹

Der Zuschauer sieht zunächst durch die fünf Eisengestelle an der Bühnenrampe hindurch auf die eiserne Feuerschutzwand, die zu diesem Zeitpunkt noch heruntergefahren und geschlossen ist.

²²¹ Pichon, Stéphanie: Perdu au fond des ténèbres. In: Rue du Théâtre vom 02.11.2009.



Abb. 15: Blick auf die Bühne zu Beginn der Inszenierung, bevor der eiserne Vorhang sich hebt (Timecode: 00:03)

Während die Wand langsam hochfährt, geht das Licht aus, es bleibt für etwa fünfzehn Sekunden dunkel. Als es wieder angeht, ist die Feuerschutzwand geöffnet und es ist ein nahezu leerer, heller Raum zu sehen, der der Beschreibung des Bühnenbildes Abb. 2 entspricht. Das Licht wird von den beiden Scheinwerfern am Bühnenboden erzeugt. Sie leuchten den Raum nach oben hin aus. Sobald das Scheinwerferlicht angeht, wird es für einen kurzen Moment sehr hell im Bühnenraum; die Wände reflektieren das Licht, dann werden die Scheinwerfer wieder abgeblendet, ein Spiel mit dem Motiv des hell-dunkel-Kontrasts. Entlang der hinteren Wand sind die beschriebenen Requisiten zu sehen, auf der Bühne befindet sich eine Darstellerin. Es handelt sich um die Schauspielerin Natali Seelig, die die Rolle des Protagonisten Marlow übernimmt. Sie trägt eine schwarze Hose, darüber ein schwarzes Jackett und steht mit dem Rücken zum Publikum an der hinteren Bühnenwand. Mit kleinen Handbewegungen schreibt oder zeichnet sie etwas an die Wand, wobei sie ein klackerndes Geräusch erzeugt.



Abb. 16: Natali Seelig als Marlow (Timecode: 01:28)

Die Szene wird von dem beschriebenen Klangteppich aus Saiten-, Blas- und Zupfinstrumenten untermalt. Nach etwa zwei Minuten wendet sie sich in einem lauten Flüsterton an das Publikum:

„Schlagt all die Bestien tot.“ (Diese Textstelle ist im Theatertext nicht angegeben.)

Dann wendet sie den Blick wieder ab und fährt fort, die Wand zu beschreiben. Das Licht geht in regelmäßigen Abständen an und aus, für einige Sekunden wird es mehrmals vollständig dunkel. Während der Dunkelphasen kommt jedes Mal ein weiterer Darsteller im gleichen Kostüm geräuschlos und unbemerkt auf die Bühne. Insgesamt fünfmal wiederholt sich dieser Vorgang, so dass schließlich sechs identisch kostümierte Darsteller auf der Bühne zu sehen sind. Alle führen die gleiche Schreibbewegung aus, wobei sie ihre Körper teilweise eng gegen die Wand pressen, sich krampfhaft von ihr abstoßen oder sich beim Schreiben mühsam verbiegen. Währenddessen flüstern sie abwechselnd den Namen „Kurtz“ und die Worte „Fluss“, „Station“ und „Elfenbein“. (Auch diese Textstellen sind in der Theatertextfassung nicht angegeben). Alle sechs Darsteller verkörpern in diesem Prolog die Figur Marlow in ihrer multiplizierten Gestalt. Von rechts betritt ein glatzköpfiger Mann die Bühne. Es handelt sich um den Kurtz-Darsteller Markwart Müller-Elmau. Er trägt nur eine Unterhose, sein Körper ist Lehmverschmiert. Auch er verkörpert in dieser ersten Szene die Rolle Marlows und greift damit bereits auf das Ende der Inszenierung vor. Durch die hier bereits angedeutete Spiegelung beider Figuren, wird die im Laufe der Handlung sich vollziehende Identifizierung

Marlows mit Kurtz angedeutet. Diese Schlussfolgerung zu ziehen ist zu gegebenem Zeitpunkt der Inszenierung jedoch kaum (oder nur für wenige Zuschauer mit guter Kenntnis der Vorlage) möglich.

In der Mitte der Bühne bleibt er stehen und schaut für einen Augenblick den sechs Gestalten zu, die mit dem Beschreiben der Wand beschäftigt sind.



Abb. 17: Markwart Müller-Elmau, ebenfalls als Marlow. In der ersten Szene der Inszenierung bereits in Vorankündigung seiner Spiegelfunktion der Figur Kurtz (Timecode: 06:01)

Dann richtet er den Blick ins Publikum und spricht mit rauer, aber ruhiger Stimme:

„Jeder Mensch hat seinen Zerreißpunkt. Die meisten von uns kennen ihn nicht und werden ihn nie kennenlernen. Aber die Wildnis kennt ihn. Und wenn sie dir auf die Schliche kommt, dann flüstert sie dir Dinge zu, Dinge über dich selbst, von denen du nichts wußtest, Gelüste, Begierden, Dämonen, von denen du keine Vorstellung hast, bis du ihnen begegnest, da draußen in der großen Einsamkeit, wo die Finsternis deiner Seele Zwiesprache mit sich hält. Dieses Flüstern der Wildnis ist unwiderstehlich, und es ruft ein Echo in dir hervor, einen inneren Schrei, der dein ganzes bisheriges Leben erschüttert und alles wegfeigt, was hohl ist.“²²²

²²² Anm.: Diese von Markwart Müller-Elmau gesprochene Textstelle ist im Theatertext ebenfalls nicht angegeben, wird aber direkt danach, von Natali Seelig als Marlow gesprochen, wiederholt und stellt als solche die erste Textstelle der Theatertextfassung dar.

In der Zwischenzeit löst sich Natali Seelig von der Gruppe und tastet sich entlang der rechten Bühnenwand bis nach vorne zur Rampe. Dort bleibt sie mit starrem Blick ins Publikum stehen. Ihre Körperhaltung ist angespannt, die Schultern hochgezogen, ihr Nacken verkrampft. Die anderen fünf Darsteller in schwarzen Anzügen formieren sich etwas weiter hinten auf der Bühne zu einer Reihe nebeneinander, den Rücken zum Publikum gewandt. Nachdem Markwart Müller-Elmau seinen Monolog zu Ende gesprochen hat, begibt er sich zu einem der wassergefüllten Eimer an der hinteren Bühnenwand um sich den Lehm vom Körper zu waschen. Natali Seelig beginnt unterdessen in ihrer Rolle als Marlow-Erzählfigur, die gleichen Sätze zu sprechen, die zuvor von Markwart Müller-Elmau vorgetragen wurden. Mit Blick ins Publikum wiederholt sie:

„Jeder Mensch hat seinen Zerreißpunkt. Die meisten von uns kennen ihn nicht und werden ihn nie kennenlernen. Aber die Wildnis kennt ihn. Und wenn sie dir auf die Schliche kommt, dann flüstert sie dir Dinge zu, Dinge über dich selbst, von denen du nichts wußtest, Gelüste, Begierden, Dämonen, von denen du keine Vorstellung hast, bis du ihnen begegnest, da draußen in der großen Einsamkeit, wo die Finsternis deiner Seele Zwiesprache mit sich hält. Dieses Flüstern der Wildnis ist unwiderstehlich, und es ruft ein Echo in dir hervor, einen inneren Schrei, der dein ganzes bisheriges Leben erschüttert und alles wegfegt, was hohl ist.“

Diese, von Natali Seelig gesprochene Textstelle, ist die erste schriftlich fixierte Textstelle der Theatertextfassung. Unter „Teil 1“, ist sie als erster Monolog Marlows angegeben und setzt sich als solcher weiter fort:

„Ich möchte euch nicht mit meinem persönlichen Schicksal behelligen. Aber um den Sinn des Ganzen zu verstehen, müßt ihr wissen, was ich gesehen habe, auf diesem Schiff, auf diesem Fluß, auf dem Weg zu der Stelle, wo ich ihm zum ersten Mal begegnete, diesem ... diesem Mann. Es war der äußerste Punkt auf der Landkarte und der innerste, versteht ihr? Es warf ein anderes Licht auf alles – auf das, was ich bin, was ich denke. Es war finster genug und auch nicht sonderlich klar. Nein, nicht klar. Und doch warf es dieses andere Licht auf alles. Ich war gerade zurück in London nach einer Ewigkeit auf dem Indischen Ozean, dem Pazifik, dem Chinesischen Meer. Die typische Asien-Tour, sechs Jahre oder so. Ich hing in der Stadt rum und lag rechtschaffenen Leuten wie euch auf der Tasche. Es war ganz in Ordnung für den Moment, aber nach einer Weile hatte ich die Nase voll vom Nichtstun. Ich fing wieder an, nach einem Schiff Ausschau zu halten – der härtesten Arbeit der Welt. Aber kein Schiff wollte etwas von mir wissen.“

Als kleiner Junge faszinierten mich Landkarten. Ich konnte stundenlang die Kontinente anstarren - Südamerika, Afrika, Australien -, ich verlor mich in den Träumen der Entdecker. Damals gab es viele weiße Flecken auf der Karte, und wenn ich einen sah, der mir ganz besonders interessant erschien - und eigentlich schienen sie mir alle ganz besonders interessant -, dann tippte ich mit dem Finger drauf und sagte: Wenn ich groß bin, fahre ich dahin! Der Nordpol war einer von diesen Flecken. Nun ja, ich war noch immer nicht da und werde jetzt auch nicht mehr hinfahren. Der Glanz ist erloschen. Andere Flecken lagen über den Äquator verstreut, auf allen möglichen Breitengraden über beide Hemisphären. Ich war auf einigen von ihnen und ... nun ja, reden wir nicht davon. Aber es gab einen, den größten, weißesten sozusagen, der mir keine Ruhe ließ.

Natürlich ist dieser Fleck heute nicht mehr weiß. Seit meiner Kindheit hat er sich gefüllt mit Flüssen, Seen, Grenzen, Namen. Er hat aufgehört, ein weißer Fleck zu sein, über den man ins Träumen geraten kann, und ist ein Ort der Finsternis geworden. Aber mittendrin fließt ein Fluß, groß und mächtig, wie eine dunkle Schlange, deren Kopf ins Meer taucht, während sich ihr Leib über das weite Land windet und in den Tiefen des Dschungels verliert.

Als ich eines Tages diese Landkarte im Schaufenster eines Ladens sah, faszinierte mich der Fluß, so wie eine Schlange einen Vogel fasziniert - einen dummen kleinen Vogel. Und ich erinnerte mich, daß es einen Konzern gab, eine belgische Handelsgesellschaft, die dort ihr Geld machte. Verdammt noch mal, dachte ich, sie können auf diesem Fluß keinen Handel treiben ohne irgendwelche Schiffe - Dampfschiffe! Warum sollte ich nicht das Kommando über so ein Schiff bekommen? Ich ging weiter, die Straße entlang, aber der Gedanke ließ mich nicht mehr los. Die Schlange hatte mich betört.“²²³

Während sie spricht, ziehen sich die fünf Darsteller in der Reihe hinter ihr auf der Bühne die Jacketts und die Hemden aus; Markwart Müller-Elmau zieht eine schwarze Hose, ein weißes Hemd, schwarze Schuhe und einen weißen Kittel an, um somit in die Rolle des Arztes zu schlüpfen. Er nimmt ein Stethoskop zur Hand und beginnt die anderen fünf Darsteller, die in dieser Szene alle als Multiplikatoren der Figur Marlow fungieren, abzuhören und zu untersuchen.

²²³ Theatertextfassung „Herz der Finsternis“ 2009, S 1ff.



Abb. 19: Darstellung der ärztlichen Untersuchung Marlows (Timecode: 12:15)

5.3.2. Beispiel 2

Die zweite Szene, die für die Verlaufsbeschreibung ausgewählt wurde, ist jene, während der sich der erste Wechsel des Bühnenbildes vollzieht (Timecode: 00:22:39). Das Licht auf der Bühne wechselt von einem weißen zu einem kühlen, hellblauen Ton. Wieder sind die atmosphärischen Klänge leise zu hören. Aus dem Schnürboden werden die sechs überlebensgroßen afrikanischen Puppen auf die Bühne herabgesenkt, aus ihren Plastikhüllen befreit und von den Darstellern auf der Bühne platziert.

Natali Seelig steht unterdessen vorne an der Bühnenrampe. Sie ist noch immer mit dem schludrigen schwarzen Anzug bekleidet, unter dem sie ein hellblaues, kragenloses Shirt trägt. Die Hose ist etwas zu groß, das Jackett trägt sie offen. Während die anderen Darsteller mit dem Ausrichten der Figuren hinten auf der Bühne beschäftigt sind, spricht die Darstellerin an der Bühnenrampe mit tiefer, rauer und erregter Stimme, in einem manchmal fast wütenden Tonfall, ins Publikum:

„Kein Lüftchen regte sich, kein Blatt bewegte sich. Doch die Stromschnellen waren ganz in der Nähe und erfüllten die traurige Ruhe des Hains mit einem ununterbrochenen, eintönigen, donnernden Rauschen, so als wäre der rasende Flug der Erde durchs All mit einem Mal hörbar geworden. Schwarze Gestalten hockten im Dämmerlicht, lagen, saßen zwischen den Bäumen, lehnten an den Stämmen, krümmten sich am Boden, in allen möglichen Haltungen des Schmerzes, der

Verlassenheit und Verzweiflung. Eine weitere Sprengladung explodierte, gefolgt von einem leichten Beben der Erde. Die Arbeit ging weiter. Die Arbeit! Und hier war die Stätte, wohin sich die Erschöpften zurückgezogen hatten, um zu sterben. Sie starben langsam, das war offensichtlich. Sie waren keine Feinde, keine Verbrecher, sie waren überhaupt nichts Irdisches mehr, nur schwarze Schatten von Krankheit und Hunger, frei wie die Luft – und beinahe so dünn. Allmählich konnte ich unter den Bäumen den Glanz ihrer Augen ausmachen. Direkt vor mir sah ich auf einmal ein Gesicht ...

(Schrei!)“²²⁴

Der Schrei bleibt in der Inszenierung aus, die Darstellerin verlässt nach dem letzten Satz die Rampe und begibt sich zu den anderen Darstellern in den hinteren Teil der Bühne, wo sie sich hinter den afrikanischen Puppen zurückziehen und so für einige Augenblicke für das Publikum unsichtbar werden. Einige der Darsteller ergreifen die langen Stangen, die an den Hinterköpfen der Figuren angebracht sind und erzeugen damit eine langsame Kopfbewegung. Für einen Moment ist die Konzentration nur auf die Riesenfiguren gelenkt. Ihre gigantischen Köpfe bewegen sich langsam auf und ab; ihr trauriger, von Resignation und Kraftlosigkeit gekennzeichneter Blick erzeugt in Kombination mit den langgezogenen, melancholischen Klängen der musikalischen Untermalung eine beklemmende Atmosphäre. Erst nach einigen Sekunden werden die Darsteller hinter den Puppen wieder sichtbar. Olivia Gräser bewegt sich langsamen und vorsichtigen Schrittes zwischen den Figuren hindurch, legt ihren Kopf in den Nacken, um sie in ihrer ganzen Größe betrachten zu können. Aus ihrem Blick sprechen Erstaunen und Fassungslosigkeit. Die Darstellerin übernimmt in dieser Szene die Rolle Marlows in ihrer szenisch agierenden Funktion.

²²⁴ Theatertextfassung „Herz der Finsternis“ 2009, S. 9.



Abb. 8: Szene der Entdeckung des Todeshains (Timecode: 26:32)

Natali Seelig nähert sich wieder der Bühnenrampe und führt in ihrer Rolle als Marlow-Erzählfigur, simultan zu der dargestellten Szene auf der Bühne, die entsprechende Textpassage weiter aus:

„Ein Gesicht... ganz nah bei meiner Hand. Ein Schwarzer lag in voller Länge da, eine Schulter gegen einen Baum gelehnt, Haut und Knochen. Langsam hoben sich seine Augenlider und die tief in ihren Höhlen versunkenen Augen schauten zu mir auf ...

(Schrei!)

... riesengroß und leer, eine Art blindes Flackern auf dem Grund seiner Netzhaut, das langsam erlosch.

(Schrei, leiser werdend.)

Der Mann schien nicht alt zu sein – ein Junge fast – aber das war schwer zu sagen. Ich wußte nicht, was ich tun sollte, also bot ich ihm ein Stück guten schwedischen Schiffszwieback an, den ich noch in der Tasche hatte. Seine Finger schlossen sich langsam und blieben dann so – keine weitere Bewegung, kein Blick. Er hatte einen Kragen aus weißer Spitze um den Hals – warum – woher? War es eine Art Auszeichnung, ein Orden, Schmuck, ein Amulett, ein Zauber, ein Erkennungszeichen? Hatte es irgendeinen Sinn, dieses weiße bißchen Gewebe von jenseits der Meere?!

An dem Baum lehnten noch zwei weitere halbverhungerte Männer mit angezogenen Beinen, der eine, mit dem Kinn auf den Knien, starrte ins Nichts, der andere stützte seine Stirn auf, wie von einer großen Müdigkeit übermannt. Sie lagen überall, in jeder erdenklichen Stellung, von Schmerzen gekrümmt, in Todeskrämpfen verdreht, zusammengesackt – ein Anblick wie nach

einem Massaker oder der Pest. Plötzlich erhob sich einer dieser Todgeweihten und kroch auf allen Vieren zum Fluß, um zu trinken. Er schlürfte aus der hohlen Hand, saß dann mit gekreuzten Beinen in der Sonne und ließ seinen wollenen Schädel auf die Brust sinken.“²²⁵

Die Darstellerin spricht diese Passage mit starkem Gefühlsausdruck in Stimme und Mimik. Sie wird laut, schluchzt, brüllt manchmal fast, es schwingen Trauer, Verzweiflung und Wut in ihrer Stimme mit. Ihr Gesicht ist zeitweise schmerzverzerrt, sie weint, Tränen laufen über ihre Wangen.



Abb. 20: Natali Seelig spricht einen Monolog Marlows (Timecode: 27:54)

Während sie ihren Monolog spricht, verändern die anderen Darsteller die Haltung der afrikanischen Pappfiguren indem sie deren Hände und die angewinkelten Beine ausstrecken.

Nachdem Natali Seelig an der Bühnenrampe den letzten Satz gesprochen hat, geht sie erneut zurück in den hinteren Teil der Bühne.

Olivia Gräser kniet sich, mit dem Rücken zum Publikum vor der afrikanischen Puppe nieder, in deren Beckenbereich der erdfarbene Lehm eingearbeitet ist, der nun als Spielrequisit bzw. als Maske und Kostüm zum Einsatz kommt. Zunächst reibt sich die Darstellerin mit dem Lehm den Kopf und das Gesicht ein, dann zieht sie sich bis zur Unterhose aus und bedeckt ihren kompletten Körper mit der erdfarbenen Masse. Die anderen Darsteller helfen ihr dabei, indem sie ihren Rücken und ihre Beine einreiben. Olivia Gräser schlüpft in dieser Szene im

²²⁵ Theatertextfassung „Herz der Finsternis“ 2009, S. 10.

wahrsten Sinne des Wortes selbst in die Rolle eines schwarzen Zwangsarbeiters. Sie schmiegt sich in den Schoß der afrikanischen Figur, klammert sich an ihr fest, reibt ihren Kopf an den überdimensionalen Händen und Füßen und kauert sich schließlich in eine der großen Hände der Figur. Die anderen Darsteller sind in schwarze Anzüge gekleidet, die Jacketts sind zugeknöpft. Sie verkörpern die Masse der europäischen Kolonialisten, zu denen sich auch Marlow widerstrebend als zugehörig erkennen muss. Auf allen Vieren reckt Olivia Gräser den Kopf in Richtung der Kolonialisten, um ein paar der Krümel zu erhaschen, die sie ihr zuwerfen und schließlich brutal in den Mund stopfen, wobei sie ihr zubrüllen: „Nimm es doch! Nimm doch! So nimm es doch!“



Abb. 21: Darstellung der „Fütterungsszene“ (Timecode: 31:04)

Außer Krümeln stecken sie ihr Papier und Geldscheine in den Mund, was als eine symbolische Entsprechung des Kupferdrahtes betrachtet werden kann, mit dem die Zwangsarbeiter im Kongo-Freistaat entlohnt wurden, damit jedoch weder Essen kaufen, noch ihn auf andere Art und Weise gebrauchen konnten. Immer aggressiver beginnen die Darsteller auch die Riesenpuppen mit dem Essen zu bewerfen und immer lauter zu brüllen: „Nimm doch! Nimm es doch!“ (Auch diese Textstellen sind im Theatertext nicht angegeben.)

Natali Seelig tritt nach dieser Szene wieder an die Bühnenrampe und wiederholt nun leise die Worte: „Nimm! Nimm! Na nimm doch! Nimm! Nimm! Nimm! Nimm!“

5.3.3. Beispiel 3

Die dritte und letzte ausgewählte Szene, die in ihrem Gesamtverlauf beschrieben werden soll ist zugleich die letzte Szene der Inszenierung und schließt direkt an den Tod Kurtz‘ an. (Timecode: 01:55:55) Markwart Müller-Elmau liegt auf dem Boden in der Mitte der Bühne. Natali Seelig kommt auf die Bühnenrampe zu und spricht mit ruhiger Stimme:

„Niemals habe ich in einem Gesicht solch eine Veränderung gesehen, und ich hoffe, nie wieder so etwas zu sehen. Ich ...ich war nicht erschrocken, sondern fasziniert. Es war, als sei ein Schleier zerrissen, ein hauchdünnes Gewebe aus Stolz, Feigheit und Verzweiflung. Ob Kurtz sein Leben noch einmal durchlebte, jeden Wunsch, jede Versuchung, jede Grausamkeit in diesem höchsten Augenblick des Wissens? Er schien etwas zu sehen, ein Bild, eine Vision, und schrie ihr flüsternd entgegen, einmal, zweimal, nicht lauter als die Luft seines Atmens ... „Das Grauen, das Grauen ...“²²⁶

Diese letzten Worte Kurtz‘ wiederholt die Darstellerin in einem Flüsterton, dann wird ihre Stimme wieder laut und sie fährt fort:

„Dann nichts mehr, gar nichts. Ich blies die Kerze aus und ging. Ich ging nie wieder in die Nähe dieses Menschen, ich wollte ihn nicht sehen, seinen von Finsternis verzehrten Leib. Die Stimme war verflogen. Was blieb übrig?

Aber natürlich ist mir bewußt, daß die Pilger am nächsten Tag irgend etwas in einem Schlammloch begruben. Und dann hätte nicht viel gefehlt und sie hätten auch mich begraben.“²²⁷

Während Natali Seelig diese Textpassage spricht, ziehen Peter Molzen und Daniel Hoevels im Hintergrund auf der Bühne den Kurtz-Darsteller Markwart Müller-Elmau bis auf die Unterhose aus und reiben seinen ganzen Körper mit Lehm ein – es wird dadurch der Rollenwechsel des Darstellers von Kurtz zu Marlow vollzogen – Olivia Gräser schlüpft in ein weißes Brautkleid und damit in die Rolle der Verlobten.

Natali Seelig führt weiter aus:

²²⁶ Theatertextfassung „Herz der Finsternis“ 2009, S. 60.

²²⁷ Theatertextfassung „Herz der Finsternis“ 2009, S. 61.

„Wie ihr seht, bin ich Kurtz nicht nachgefolgt. Nein, ich blieb am Leben und träumte den Alptraum zu Ende, den er angefangen hatte.“ ²²⁸

Die Darstellerin hebt ihre Stimme bei diesen Sätzen an, und brüllt sie geradezu wütend heraus. Anschließend fährt sie etwas ruhiger fort:

„Eine seltsame Sache, das Leben – diese geheimnisvolle Anordnung von Zufall und Zwangsläufigkeit auf dem Weg zu einem nichtigen Ziel. Das Äußerste, was man erwarten darf, ist ein bißchen Selbsterkenntnis, die zu spät kommt – ein Haufen Zeug, das man bedauert bis zuletzt.“ ²²⁹

Nach und nach bewegen sich auch Peter Molzen, Elias Arens, Daniel Hoevels und Harald Baumgartner auf die Bühnenrampe zu und stimmen in den Text mit ein. Alle Darsteller sprechen nun gemeinsam:



Abb. 22: Die Darsteller sprechen in ihren Rollen als Marlow-Multiplikatoren alle gemeinsam den Text (Timecode: 01:59:53)

„Ich habe mit dem Tod gerungen. Ein langweiliger Zweikampf. Er findet in einer unbegreiflichen Grauzone statt, ohne festen Boden, ohne Zuschauer, ohne die Sehnsucht nach Sieg oder Angst vor der Niederlage.

Wenn die höchste Wahrheit so aussieht, dann ist das Leben ein größeres Rätsel, als man denkt. Fast hätte auch ich mein letztes Wort sprechen müssen, und ich merkte, daß ich nichts zu

²²⁸ Theatertextfassung „Herz der Finsternis“ 2009, S. 61.

²²⁹ Theatertextfassung „Herz der Finsternis“ 2009, S. 61.

sagen hatte. Das ist der Grund, warum Kurtz in meinen Augen ein bemerkenswerter Mann war. Er hatte etwas zu sagen. Und er sagte es. Er hat sein Urteil gefällt. ‚Das Grauen! Das Grauen!‘ Er war ein bemerkenswerter Mann. Und ich erinnere mich nicht mehr an meinen Todeskampf – nein! An seinen. Ich scheine seinen Tod durchlebt zu haben. Und sein Ende war besser – viel besser. Nein, sie begruben mich nicht.“²³⁰

Mit einem überraschenden Einfall von Ironie und ins Lächerliche ziehender Überheblichkeit in Mimik und Tonfall, setzen sie fort:

„Plötzlich war ich wieder in der Stadt, unter Menschen, die mir auf die Nerven gingen, wie sie durch die Straßen eilten, um einander ein bißchen Geld abzuluchsen, ihren elenden Fraß hinunterzuschlingen, ihr ungesundes Bier zu trinken, um ihre sinnlosen, törichten Träume zu träumen.“²³¹

Die Darsteller sprechen jedes einzelne Wort dieser Textpassage überdeutlich aus, ziehen es mit einem sarkastischen Singsang-Ton in die Länge und bewegen ihren Mund dabei auffällig stark, reißen ihn geradezu auf. Ihre ganze Mimik zeugt von Sarkasmus. Besonders die Worte „Träume“ und „träumen“ sprechen die Darsteller mit einer übertrieben langgezogenen, höhnischen Modulation und einem sehr hohen Tonfall aus. Danach sprechen sie mit normaler Betonung weiter:

„Sie nahmen meine Gedanken über Gebühr in Anspruch. Ihr ganzes Leben kam mir wie eine einzige Anmaßung vor, weil ich so sicher war, daß sie nicht wußten, was ich weiß. Ihr Verhalten – das Verhalten gewöhnlicher Menschen, die ihren Geschäften nachgehen – war mir widerwärtig wie die Faxen eines Narren angesichts einer Gefahr, die er nicht begreift.

Ich hatte keine große Lust, sie aufzuklären, doch ich hatte einige Mühe, mich zu beherrschen und ihnen nicht ins Gesicht zu lachen.

Ich muß hinzufügen, daß es mir damals nicht besonders gut ging. Ich stolperte durch die Straßen und spuckte ehrbaren Bürgern vor die Füße. Mein Benehmen ließ zu wünschen übrig, aber meine Körpertemperatur war in jenen Tagen selten normal. Ich war wissenschaftlich interessant geworden. Hoch interessant.“²³²

²³⁰ Theatertextfassung „Herz der Finsternis“ 2009, S. 61.

²³¹ Theatertextfassung „Herz der Finsternis“ 2009, S. 61.

²³² Theatertextfassung „Herz der Finsternis“ 2009, S. 61f.

Zwischen den Worten „hoch“ und „interessant“, die ebenfalls besonders stark betont werden, lassen die Darsteller eine kurze Pause, wodurch die Wirkung der Worte intensiviert wird.

Nach dieser Textpassage verlassen die fünf Darsteller die Bühnenrampe, Elias Arens und Daniel Hoevels stellen zwei der Mikrophone in der Mitte der Bühne auf und verlassen diese dann ebenfalls. Zu sehen sind nun nur noch Markwart Müller-Elmau, der lehmverschmiert auf dem Boden sitzt und Olivia Gräser, die im weißen Brautkleid an eines der Mikrophone tritt und spricht:

„Seien Sie willkommen Mr. Marlow. Ich wußte, daß Sie kommen würden.“



Abb. 23: Darstellung der Szene des Besuchs bei Kurtz Braut. Olivia Gräser im weißen Brautkleid, Markwart Müller-Elmau als Marlow, lehmverschmiert (Timecode: 02:00:36)

Markwart Müller-Elmau steht daraufhin vom Boden auf und spricht in das zweite Mikrophon:

„Sie ...? Sie sind seine Braut?“

Es handelt sich bei dieser Szene um den Besuch Marlows bei der Verlobten Kurtz, der er nach seiner Rückkehr das Bündel persönlicher Dokumente überbringt, das Kurtz ihm vor seinem Tod anvertraut hat. Markwart Müller-Elmau übernimmt in dieser Szene die Rolle Marlows, wodurch die Spiegelung beider Figuren, die im Roman durch die Spiegelung in der Glastür bildlich dargestellt wird, eine theatrale Entsprechung findet. Olivia Gräser trägt, anders als im Roman, nicht die Farbe der Trauer, sondern ein weißes Brautkleid, wodurch die Farbsymbolik

des Romans aufgegriffen wird und die Identifikation der Verlobten mit dem für Europa stehenden „Illusionismus“, der „Starre“ und des „Todes“²³³, hergestellt werden kann.

Während des gesamten fortfolgenden Dialogs spricht Olivia Gräser in einem zaghaften Flüsterton, die Augen weit geöffnet, den Blick starr geradeaus gerichtet. Markwart Müller-Elmau spielt die Szene mit einem quälend wissenden Blick – er kennt beide Wahrheiten über Kurtz, die der Verlobten und die über seine Wandlung in der Wildnis. Beide sind auf ihre Weise zutreffend. Entsprechend lässt sich Marlows Zaudern weniger als ein Hin- und Hergerissensein zwischen Wahrheit und Lüge, sondern vielmehr zwischen der einen und der anderen Wahrheit, interpretieren:

VERLOBTE

Selbstverständlich. Nur ich kann so um ihn trauern, wie er es verdient.

MARLOW

Hier, das ist für Sie ...

VERLOBTE

Er ist erst gestern gestorben. Für mich.

MARLOW

Für mich auch.

VERLOBTE

Und ich lebe.

MARLOW

Ja.

VERLOBTE

Sie kannten ihn gut?

MARLOW

Da unten kennt man sich schnell.

VERLOBTE

Und bewunderten ihn? Man konnte ihn nicht kennen, ohne ihn zu bewundern ...

²³³ Vgl. Poppe, Sandra: Visualität in Literatur und Film 2007, S. 285.

MARLOW

Er war ein bemerkenswerter Mann. Es war unmöglich, ihn nicht zu ...

VERLOBTE

Zu lieben.

MARLOW

Ganz recht.

VERLOBTE

Ich kannte ihn am besten.

MARLOW

Natürlich.

VERLOBTE

Und Sie waren sein Freund. Sie müssen es gewesen sein, wenn er Ihnen das gegeben hat.

MARLOW

Ja.

VERLOBTE

Wer wurde nicht sein Freund, indem er ihm zuhörte. Er zog die Menschen an durch sein Wesen, seine Worte. Aber Sie haben ihn ja gehört. Sie wissen es.

MARLOW

Ja.

VERLOBTE

Ich war sehr glücklich – zu glücklich eine Zeitlang. Jetzt ist von all dem, was er war, was er zu werden versprach, nichts übrig – nur eine Erinnerung, Sie und ich.

MARLOW

Wir werden immer an ihn denken.

VERLOBTE

Nein. Nein. Es kann nicht wahr sein. Etwas muß bleiben. Seine Worte wenigstens müssen bleiben.

MARLOW

Das werden sie.

VERLOBTE

Ich kann es nicht glauben – ich kann's nicht. Es kann nicht sein, daß ich ihn nie wiedersehe, nie, nie, nie.
Sie hält einen Moment inne. Dann ...

VERLOBTE

Er starb so, wie er lebte. Nicht wahr?

MARLOW

Ja. Sein Ende war seines Lebens in jeder Weise würdig.

VERLOBTE

Aber ich war nicht bei ihm. Er brauchte mich. Mich!

MARLOW

Ich war bei ihm bis zuletzt.

VERLOBTE

Und hörten seine letzten Worte? Sagen Sie sie mir. Ich möchte – ich möchte etwas – etwas haben – mit dem ich – damit ich – weiterleben kann.

MARLOW

Nun ja ...

VERLOBTE

Seine letzten Worte – verstehen Sie denn nicht, ich habe ihn geliebt – ich liebe ihn – ich liebe ihn!

MARLOW

Also gut. Das Letzte, was er sagte, war – Ihr Name.

VERLOBTE

Ich wußte es.

Mit diesem Dialog endet die Inszenierung, das Licht geht aus.

An dieser Stelle soll unter Rückbezug auf die Rezeptionsgeschichte des Romans angemerkt werden, dass es vor allem diese Textstelle war, die zu der kontroversen Auslegung des Romans beigetragen hat. Indem Marlow der Verlobten nicht die wahren letzten Worte Kurtz‘ übermittelt, so wurde argumentiert, erhalte er nicht nur das private „Scheingebäude“ der Verlobten aufrecht, sondern auch das Bild des „wohltätigen Kolonialismus“.²³⁴

6. PRESSEREAKTIONEN AUF DIE INSZENIERUNG „HERZ DER FINSTERNIS“

Andreas Kriegenburgs Inszenierung „Herz der Finsternis“ leitete sowohl die neue Spielzeit, als auch die neue Intendanz Ulrich Khuons am Deutschen Theater Berlin im September 2009 ein. Sowohl das publizistische Augenmerk, als auch die Erwartungen des Publikums, die zu dieser Zeit auf dem Haus lagen, waren entsprechend hoch: Welchen „Ton“ würde das neue

²³⁴ Vgl. Schenkel, Elmar: Fahrt ins Geheimnis 2007, S. 175.

Team anschlagen? Wie würde Andreas Kriegenburg, dessen Inszenierung von „Der Prozess“ gerade erst im Mai beim Theatertreffen vom Berliner Publikum „einhellig gerühmt“ wurde, an seine Erfolge anknüpfen? Und wie würde der bereits von Francis Ford Coppola erfolgreich adaptierte Roman Joseph Conrads auf der Bühne der Kammerspiele umgesetzt werden?²³⁵

Trotz der Vielzahl an Presseberichten und Kritiken zur Inszenierung, fällt auf, dass die meisten von ihnen überwiegend auf den Vergleich der Adaption mit der literarischen Vorlage fokussieren, was – wie bereits in Kapitel 2.3.3. vorliegender Diplomarbeit erörtert wurde – zumeist keine positive Beurteilung der Adaption mit sich bringt:

So schreibt der Schriftsteller und Journalist Andreas Schäfer im Tagesspiegel vom 21.09.2009 über die Eröffnungsinszenierung am Deutschen Theater, dass es sich bei „Herz der Finsternis“ um ein Stück handle, „dass [sic!] es eigentlich gar nicht gibt und dass [sic!] es allerdings – so die ernüchternde Erfahrung nach zweieinhalb pochenden Stunden – auch nicht unbedingt geben muss. Obwohl die literarische Vorlage, um im Bild zu bleiben, natürlich der Hammer ist.“²³⁶ Kriegenburgs Adaption, sei ein „zahmes Mischwesen“, das „halb Hörstück, halb Bilderreigen“ geworden ist.²³⁷

Auch die französische Journalistin Stefanie Pichon merkt in ihrer Kritik in „Rue du Théâtre“ an, die Inszenierung könne die Intensität des Textes und die Kraft seiner Bildsprache in der Umsetzung nicht erreichen:

„Andreas Kriegenburg a choisi le chef d’oeuvre de Joseph Conrad ‚Au coeur des ténèbres‘, pour ouvrir la saison du Deutsches Theater. Un voyage en terre africaine, sombre et littéraire, qui malgré quelques images fortes, ne parvaient pas à resituer l’intensité du texte.“²³⁸

In der „Berliner Zeitung“ schließt sich der Theaterkritiker und Kulturjournalist Ulrich Seidler dieser Auffassung an, indem er erklärt „Kriegenburgs piefig-großspurigen, pseudopoetischen Wackelbilder nehmen dem Text, indem sie ihn lediglich illustrieren, die Kraft.“²³⁹

²³⁵ Vgl. Kögler, Konrad: Jeder Mensch hat seinen Zerreißpunkt. Online auf: e-politik.de vom 19.10.2009. Abrufbar unter: <http://www.e-politik.de/blog/19102009/Jeder-Mensch-hat-seinen-Zerreisspunkt.html> (letzter Zugriff: 01.06.2013).

²³⁶ Schäfer, Andreas: Im Bauch des Geisterschiffs. In: Der Tagesspiegel vom 21.09.2009.

²³⁷ Vgl. Schäfer, Andreas: Im Bauch des Geisterschiffs. In: Der Tagesspiegel vom 21.09.2009.

²³⁸ Pichon, Stéphanie: Perdu au fond des ténèbres. In: Rue du Théâtre vom 02.11.2009.

Dass die Inszenierung die Handlung des Romans mehr „bebildert“ als sie mit theatralen Mitteln so darzustellen, dass sie die Zuschauer „berühren“ könnte, kritisiert auch der Feuilletonredakteur Hans Dieter Schütt. In „Neues Deutschland“ kommentiert er:

„Im Grunde ist die Aufführung ‚nur‘ Bericht. Der wird bebildert, und Kriegenburg ist ein Fantastiker der Illumination, lässt mit Klettergerüstzeug, Bambusklopfgeräuschen, verhaltenem Spiel mit Ketten, mit Lehm als Pomade oder Naturschmutz das Eintauchen in die Eingeborenenwelt, ins Grausige und Schleierhafte und Hitzige lebendig werden, nein, nur halb lebendig werden, denn die gejapte, gebannte, geschrieene, erschütterte Sprache bedarf der Illustration weniger, als der Aufwand übt.“²⁴⁰

Gleichermaßen äußert Stefan Kirschner in der „Berliner Morgenpost“ Kritik am Illustrationscharakter des Stücks:

„Es gibt in dieser Inszenierung komische Auftritte wie den von Peter Moltzen und Harald Baumgartner auf einer improvisierten Bambusschaukel. Es gibt lange Passagen, in denen im Chor gesprochen wird (worunter die Textverständlichkeit leidet). Es gibt überzeugende einzelne Szenen, aber alles wirkt etwas überillustriert. Kriegenburg beherrscht zweifelsohne sein Handwerk, aber bei dieser Arbeit geht das Konzept nicht auf. Ein Abend, der erstaunlich wenig berührt.“²⁴¹

Auch in Bezug auf den erwarteten Anknüpfungserfolg an Kriegenburgs „Prozess“-Inszenierung, zeigen sich die Kritiken mehrheitlich wenig überzeugt. So kommentiert Stefan Kirschner, dass die Inszenierung trotz ihrer ästhetischen Anlehnung an „Der Prozess“ – gemeint ist hier Kriegenburgs Methode, die Hauptfigur zu vervielfältigen – nicht an dessen Erfolg anschließen kann:

„Die Erwartungen waren hoch – schließlich hatte Kriegenburg das Berliner Publikum erst im Mai beim Theatertreffen mit seiner Version von Kafkas Roman „Der Prozess“ verzaubert. Das gelingt ihm in den Kammerspielen des Deutschen Theaters nicht. [...] Sechs der sieben Schauspieler [...] sprechen den Text von Kapitän Marlow, der eine Reise ins Innere des Kongo – und eine zu sich selbst – unternimmt: mal einzeln, mal choris, wobei Natali Seelig den größten Part an der Rampe stehend übernimmt. Dialoge sind selten. Durch die

²³⁹ Seidler, Ulrich: Ein Schnürboden voller Schuldkomplexe. Ulrich Khuons DT-Intendanz hat begonnen – mit Joseph Conrads Reise ins „Herz der Finsternis“. In: Berliner Zeitung vom 19./20.09.2009.

²⁴⁰ Schütt, Hans-Dieter: Conrad im DT. Marlow trifft Kurtz. In: Neues Deutschland vom 19.09.2009.

²⁴¹ Kirschner, Stefan: Expedition in das Land der Finsternis. In: Berliner Morgenpost vom 19.09.2009.

Aufsplitterung verschwimmen die Identitäten, aber naturgemäß verblasst auch die Charakterzeichnung der Figur.“²⁴²

Die Idee des chorischen Sprechens aller Marlow-Figuren, so Hans-Dieter Schütt, betone zwar die „Aufgebrachtheit und Gehetztheit des Reiseberichts, die sich nicht in absoluter Präzision der Sprechenden auflösen will“ und sei daher als Ansinnen nachvollziehbar, habe jedoch trotzdem störende Beutöne, „[v]ielleicht weil Conrads Sprachkraft aufleuchten will, aber nicht darf.“²⁴³

Im „Spiegel Online“ betont die Theaterkritikerin Christine Wahl die Stärke des Textes und die damit verbundene Schwierigkeit seiner Darstellung auf der Bühne. Sie spricht damit ein grundlegendes Problem der Adaption an:

„Joseph Conrads Meisterschaft besteht darin, diese changierende Faszination und die Auflösung sämtlicher Sicherheiten auch erzählerisch in einer irritierenden Schweben zu lassen. Und genau hier beginnt das Problem von Kriegenburgs Theaterabend. Wo Conrad flirrend andeutet, bebildert Kriegenburg malerisch und klopft das Unfassliche damit fest.“²⁴⁴

Konträr dazu äußert sich Caroline Bock in der „Gießener Allgemeinen Zeitung“, indem sie den assoziativen Charakter der Inszenierung lobt: „Das Schiff, der Fluss, die Gefechte: Das entsteht in der Fantasie des Zuschauers.“²⁴⁵

Positiv urteilt auch der Redakteur und Theaterkritiker Matthias Heine über die Inszenierung und erklärt, sie lege die „Messlatte für alles, was in der neuen Intendanz nun folgen wird, hoch.“ Zudem führt er aus:

„Wie hier mit kleinsten, immer wieder verblüffenden Tricks die Fantasie des Zuschauers dazu gebracht wird, ‚Afrika‘ zu sehen und zu hören, ohne dass man in den ermüdenden

²⁴² Kirschner, Stefan: Expedition in das Land der Finsternis. In: Berliner Morgenpost vom 19.09.2009.

²⁴³ Schütt, Hans-Dieter: Conrad im DT. In: Neues Deutschland vom 19.09.2009.

²⁴⁴ Wahl, Christine: Saisonstart am Deutschen Theater. Viel Lehm um nichts. „Apocalypse Now“ in der Berliner Republik? Von wegen: Anders als Francis Ford Coppola gelang Andreas Kriegenburg bei der Umsetzung von Conrads „Herz der Finsternis“ am Deutschen Theater kein Meisterwerk. Für einen triumphalen Neustart muss Intendant Ulrich Khuon noch zulegen. Online auf: *Spiegel Online* vom 18.09.2009. Abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/saisonstart-am-deutschen-theater-viel-lehm-um-nichts-a-649827.html> (letzter Zugriff: 28.06.2013).

²⁴⁵ Bock, Caroline: Meterhohe Symbole für afrikanisches Leid. In: Gießener Allgemeine Zeitung vom 21.09.2009.

Puritanismus eines strikt armen und requisitenfreien Theaters gerät, - das erhebt sich himmelweit etwa über den Dilettantismus eines Marius von Mayenburg [...].“²⁴⁶

Lobende Worte hat Heine auch für die schauspielerischen Leistungen der Darsteller, die zum Teil von Ulrich Khuon ebenfalls vom Hamburger Thalia ans Deutsche Theater Berlin mitgenommen wurden, und an deren Gesichter sich das Berliner Publikum sicher „gerne gewöhnen“ wird, besonders an das der Hauptdarstellerin Natali Seelig:

„Sie vor allem spielt die Verwirrung, die Marlow in einem Land ergreift, in dem Menschenfleisch leichter zu haben ist als die Nietnägeln, die der Kapitän braucht, um seine Nusschale flott für den Kongofluss zu machen. Und ihr nimmt man den kalten Wahnsinn ab, der den zunächst so nüchternen Marlow mehr und mehr ergreift.“²⁴⁷

Ebenso spricht der Journalist Dieter Bub die Leistung der Hauptdarstellerin wohlwollend an, indem er feststellt, dass „[d]ie Rolle des Kapitäns Marlow von Natali Seelig in einem furiosen Monolog gestaltet“ sei.²⁴⁸

Positive Urteile erfährt auch die Textbearbeitung durch John von Düffel, der Conrads Roman, so Ulrich Seidler, „sicherlich sorgfältig“²⁴⁹ übersetzt und nach Ansicht von Caroline Bock „mit Gespür für den richtigen Ton verdichtet“²⁵⁰ habe. Stefan Kirschner schließt sich dieser Meinung an und konstatiert: „[John von Düffels] ‚Herz der Finsternis‘-Fassung bleibt nah an der biographisch eingefärbten Erzählung von Joseph Conrad.“²⁵¹

Insgesamt fällt auf, dass in den Pressestimmen vor allem die Textbearbeitung und die schauspielerische Leistung der Darsteller lobend erwähnt werden, sie jedoch überwiegend auf den Vergleich mit dem Roman abzielen und in diesem Zusammenhang oftmals weniger positiv ausfallen.

Der in den Pressestimmen mehrmals geäußerten Kritik an der Inszenierung als einer „Bebildung“ der Handlung ist entgegenzuhalten, dass die Inszenierung den geschriebenen

²⁴⁶ Heine, Matthias: Im Dschungelcamp des Grauens. In: Die Welt vom 21.09.2009.

²⁴⁷ Heine, Matthias: Im Dschungelcamp des Grauens. In: Die Welt vom 21.09.2009.

²⁴⁸ Vgl. Bub, Dieter: Herz der Finsternis. In: Kulturinfo.eu vom 19.09.2009.

²⁴⁹ Seidler, Ulrich: Ein Schnürboden voller Schuldkomplexe. Ulrich Khuons DT-Intendanz hat begonnen – mit Joseph Conrads Reise ins „Herz der Finsternis“. In: Berliner Zeitung vom 19./20.09.2009.

²⁵⁰ Bock, Caroline: Dusterer Blick auf den Kolonialismus. In: Märkische Oder Zeitung vom 19.09.2009.

²⁵¹ Kirschner, Stefan: Expedition in das Land der Finsternis. In: Berliner Morgenpost vom 19.09.2009.

Text zwar notwendigerweise visualisiert, dies jedoch auf eine Weise tut, die vom Zuschauer eine Assoziations- und Interpretationsleistung fordert und dem Roman insofern gerecht wird, als sie keine eindeutige Auslegung für den Zuschauer zulässt.

Dass das Thema „Romanadaptionen am Theater“ generell für Kontroversen sorgt, zeigt der übergreifende mediale Diskurs, der aktuell vorwiegend in Artikeln verschiedener Fachzeitschriften und Feuilletons geführt wird. Kultur- und Theaterschaffende unterschiedlicher Professionen diskutieren darin die Gründe für den wachsenden Adaptionstrend, der sich trotz verschiedener Bedenken immer stärker durchsetzt. Folgendes Kapitel soll einen Überblick über die kontroversen Perspektiven zum Thema geben, die im medialen Diskurs verhandelt werden.

7. ÜBERGREIFENDER MEDIALER DISKURS ZUM THEMA „ROMAN-ADAPTIONEN AM THEATER“

In seinem Beitrag „Die Sehnsucht nach grossen Stoffen? Romane auf dem Theater“ nennt der Dramaturg Hilko Eilts das Kind beim Namen und stellt fest:

„In den letzten Jahren hat sich in der deutschsprachigen Theaterwelt wohl kaum ein Trend mit solch einer Wucht und in solch einer Breite durchgesetzt, wie der Trend zur Romanadaption.“²⁵²

Als mögliche Motive werden dabei unter anderem die „mangelnde Qualität der Gegenwartsdramatik“, die „Sehnsucht von Theaternachemern und Publikum nach großen Erzählungen“ sowie das „massive kommerzielle Interesse der Verlage an einer Zweitverwertung (*Crossmarketing*) und das Wissen der Theater um die Publikumswirksamkeit von Romanen des klassischen Literaturkanons“ vermutet.²⁵³

²⁵² Eilts, Hilko: Die Sehnsucht nach grossen Stoffen? Romane auf dem Theater. Online auf: Prospero European Review. Theatre and Research/On Stage aus der Edition 1/2010. Abrufbar unter: <http://www.t-nb.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=28&lang=1&edition=8> (letzter Zugriff: 11.01.2013).

²⁵³ Vgl. Eilts, Hilko: Die Sehnsucht nach grossen Stoffen? Romane auf dem Theater. Online auf: Prospero European Review. Theatre and Research/On Stage aus der Edition 1/2010. Abrufbar unter: <http://www.t-nb.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=28&lang=1&edition=8> (letzter Zugriff: 11.01.2013).

So fragt beispielsweise Barbara Burckhardt, Theaterkritikerin und Redakteurin der Zeitschrift „Theater heute“ in ihrem Artikel „Dramatische Prosa. Roman-Verdauung oder Rübenrauschtheater?“, ob „der Bestseller in Dialogform“ nichts anderes als eine Marketingmaßnahme sei, bei der es allein um das „Buhlen um Zuschauer“²⁵⁴ geht. Denn, dass bekannte Romantitel interessant und anziehend auf das Publikum wirken, lässt sich aus mehreren Gründen erklären. Einerseits kann der vertraute Titel – sofern die Romanvorlage gelesen wurde – zum Vergleich des Gelesenen mit der Umsetzung auf der Bühne anregen, andererseits bietet die Theaterinszenierung gegebenenfalls eine einladende Option, ein bislang nicht gelesenes Werk in gekürzter und verdichteter Form rezipieren zu können: Die Romanadaption als „Einstieg und Brücke zum Lesen von Literatur.“²⁵⁵ Der Literatur- und Filmwissenschaftler Wolfgang Gast führt diesen Gedanken weiter aus, indem er erklärt:

„Man mag es beklagen, daß viele die wichtigen und bedeutenden literarischen Werke sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart nicht zuerst als Buch lesen, sondern auf dem Bildschirm sehen. Doch wenn es die Verfilmung [bzw. Theateradaption, C.S.] nicht gäbe, kämen die meisten von ihnen überhaupt nicht in Kontakt mit den in diesen Werken enthaltenen literarischen Aussagen.“²⁵⁶

Auch der Theaterkritiker und Kulturredakteur Wolfgang Kralicek, der in einem Beitrag des Kulturmagazins „Morgen“ fünf Thesen zum Trend der Romanadaption am Theater erörtert, führt das Motiv des bekannten Titels als erste Begründung dafür an, dass das Theater auf der Suche nach Stoffen immer häufiger bei Romanen fündig wird:

„Romane sind neue Stücke, die jeder kennt. Ein Intendant, der einen Roman auf den Spielplan setzt, kann sicher sein, damit auf breites Interesse zu stoßen. Der Roman befriedigt die Sehnsucht des Publikums nach Neuem und löst gleichzeitig den mit einem bekannten Titel verbundenen Kaufreflex aus.“²⁵⁷

²⁵⁴ Burckhardt, Barbara: Dramatische Prosa. Roman-Verdauung oder Rübenrauschtheater? Wie aus großen Prosa-Texten Theaterabende werden. In: Theater heute 11/2008. Berlin: Friedrich Berlin Verl.-Ges. 2008, S. 6.

²⁵⁵ Gast, W/Hickethier, K/Vollmers, B.: Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen. In: Gast, Wolfgang (Hg.): Literatur Verfilmung. Themen Texte Interpretationen. Bamberg: C.C. Buchner 1993, S. 5.

²⁵⁶ Gast, W/Hickethier, K/Vollmers, B.: Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen. In: Gast, Wolfgang (Hg.): Literatur Verfilmung 1993, S. 14.

²⁵⁷ Kralicek, Wolfgang: Muss man alles gleich dramatisieren? Warum kommen in letzter Zeit so viele Romane auf die Bühne? Fünf Thesen zu einem Trend. In: Morgen 3/2009. Klosterneuburg: Niederösterreich-Fonds 2009, S. 32.

Herbert Föttinger, Direktor des Theaters in der Josefstadt, auf dessen Spielplan neben der erfolgreichen Buddenbrooks-Inszenierung 2009 bereits zahlreiche anderen Romanadaptionen standen, bestätigt diesen Ansatz, indem er erklärt „[d]er bekannte Titel hilft natürlich, Interesse zu wecken.“ Insofern stellt die Adaption „prominenter“ Romane eine „Win-Win-Situation für alle Beteiligten“ dar, erklärt Christopher Schmidt, Theaterkritiker der Süddeutschen Zeitung, denn sie verhelfen den Theatern zu „erhöhter Aufmerksamkeit“, ohne jedoch das „Risiko zu transportieren“, das die Aufführung eines neuen, unbekannten Stücks, mit sich bringt.²⁵⁸ Der Kulturjournalist Lothar Lohs ergänzt diesen Gedanken und fügt an:

„Schließlich handelt es sich ja um abgesegnete Stoffe und der Nimbus der Autoren oder Filmemacher bedeutet eine unbezahlbare Garantie auf Publikum.“²⁵⁹

Die Adaption bekannter Stoffe stellt für die Theaterhäuser somit eine wirtschaftliche Absicherung dar. Bestätigend stellt auch Linda Hutcheon fest, dass es oftmals ökonomische Gründe sind, die den Ausschlag für die Wahl berühmter Romantitel als Adaptionen vorlagen geben, da diese sich bereits über die Zeit als erfolgreich bewährt haben.²⁶⁰

Auch der Aspekt des „Crossmarketing“²⁶¹ spielt eine wesentliche Rolle bei der Adaption eines literarischen Werks für die Bühne. Der Begriff des „Crossmarketing“ bezeichnet eine Marketingkooperation, bei der unterschiedliche Unternehmen, in diesem Fall Theater und Buchverlage, durch die „Bündelung von Kompetenzen“ Marktpotentiale ausschöpfen und so eine Win-Win-Situation herstellen.²⁶² Oft wird in diesem Zusammenhang auch von einem „Synergie-Effekt“²⁶³ gesprochen, da die Adaption eines bekannten Romans einerseits zum

²⁵⁸ Vgl. Christopher Schmidt in: Süddeutsche Zeitung, zitiert nach: Lohs, Lothar: Das Theater – ein Trüffelschwein. Anmerkungen zum Tsunami der Roman- und Filmadaptionen, der die deutschsprachige Theaterlandschaft flutet. In: Bühne. Österreichisches Theater- und Kulturmagazin 5/2010. Wien: News Verlagsgruppe 2010, S. 8f.

²⁵⁹ Lohs, Lothar: Das Theater – ein Trüffelschwein. In: Bühne. Österreichisches Theater- und Kulturmagazin 5/2010, S. 9.

²⁶⁰ Vgl. Hutcheon, Linda: A Theory of Adaptation 2006, S. 23.

²⁶¹ Vgl. Eilts, Hilko: Die Sehnsucht nach grossen Stoffen? Romane auf dem Theater. Online auf: Prospero European Review. Theatre and Research/On Stage aus der Edition 1/2010. Abrufbar unter: <http://www.t-n-b.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=28&lang=1&edition=8> (letzter Zugriff: 11.01.2013).

²⁶² Vgl. Wikipedia-Artikel zu „Marketingkooperation“. Online auf Wikipedia.org. Abrufbar unter: <http://de.wikipedia.org/wiki/Marketingkooperation> (letzter Zugriff: 28.06.2013).

²⁶³ Gładziejewski, Claudia: Dramaturgie der Romanverfilmung 1998, S. 2.

Theaterbesuch reizen, andererseits auch das Leseinteresse wieder wecken kann. Es steigen daher sowohl die Einnahmen der Theaterhäuser als auch die Verkaufszahlen der Bücher. In ihrer Arbeit „Dramaturgie der Romanverfilmung“, schreibt Claudia Gladziejewski, Redakteurin und Dramaturgin für Filmproduktion, dass nach Angaben von Buchhändlern und Verlagen, die Nachfrage nach Büchern, deren Adaption gerade zu sehen ist, deutlich steigt.²⁶⁴ Ebenso betonte bereits André Bazin in seinem Aufsatz „Adaptations, or the Cinema as Digest“, dass der Absatz von Büchern, im Zuge ihrer Adaption, steigt.²⁶⁵ Bekräftigt wird diese These außerdem von der australischen Adaptionsforscherin Imelda Whelehan, die in ihrem Artikel „Adaptations. The contemporary dilemmas“, schreibt:

„[...] a successful film or TV interpretation of a literary text can bolster the sales of a novel substantially. It is well documented that more people who have enjoyed the film/TV adaptation will buy the literary version than will actually read it.“²⁶⁶

Zugleich wird der Rückbezug des Theaters auf literarische Werke als Inszenierungsvorlagen zum Teil scharf kritisiert. Zum einen wird der Vorwurf einer Risikoscheu der Theaterhäuser laut und zum anderen wird die Frage nach dem Stellenwert junger Autoren und neuer Dramatik aufgeworfen. „[...] wo bleiben da die jungen Dramatiker und ihre Stücke, wo bleibt da die Verpflichtung und der Mut des Theaters zu Neuem?“, fragt Lothar Lohs und gibt zugleich zu, dass sich die Inszenierung neuer Stücke unbekannter Autoren nicht unbedingt als Publikumsmagnet eignet:

„Alles, was Rang und Namen hat in der Literatur und im Film, befindet sich momentan in akuter Gefahr, in irgendeiner Form auf die Bühne gezerrt zu werden, als ob es nicht landauf, landab Autorenfestivals oder Dramatiker-Werkstätten gäbe, in denen der eigentliche Rohstoff des Theaters, nämlich neue Stücke, präsentiert oder entwickelt würden. Doch diese hochaktiven Forschungslabore fördern zwar immer interessantere Novitäten zutage, die aber leider stets mit noch unbekannten Autoren verbunden sind, mit denen man ein großes

²⁶⁴ Vgl. Gladziejewski, Claudia: Dramaturgie der Romanverfilmung 1998, S. 2.

²⁶⁵ Vgl. Bazin, André: Adaptation, or the Cinema as Digest. In: Naremore, James (Hg.): Film Adaptation. London: Athlone 2000, S. 22.

²⁶⁶ Whelehan, Imelda: Adaptations. The contemporary dilemmas. In : Cartmell, Deborah/Whelehan, Imelda (Hg.): Adaptations. From text to screen, screen to text. London u.a.: Routledge o. J., S. 18.

Publikum in diesen Krisenzeiten schwer ködern kann. Ganz im Gegensatz zu Uraufführungen von Adaptionen weltberühmter Prosaisten oder Filmemacher.“²⁶⁷

Ebenso bestätigt Jörg Bochow, Theaterwissenschaftler und Chefdramaturg am Schauspiel Stuttgart:

„Immer noch ist es ein hohes Risiko, ein Gegenwartsstück auf die so genannte "große Bühne" zu bringen, es sei denn, es handelt sich um eine bereits eingeführte und akzeptierte Handschrift wie etwa die Yasmina Rezas.“²⁶⁸

In ihrem Beitrag „Kunst meets Quote“, thematisiert auch die Kulturjournalistin Daniela Tomasovsky das Spannungsfeld zwischen Wirtschaft und Kunst, in dem sich Kulturmanager heute befinden. „Kunst und Quote sind selten vereinbar“, so die Autorin. Um die Situation anschaulich zu machen, stellt Tomasovski zwei Szenarien exemplarisch dar:

„Stellen Sie sich vor, Sie sind Direktor eines Konzerthauses und Ihr einziges Ziel ist, so viel Geld wie möglich einzuspielen. Worauf werden Sie bei der Programmplanung achten? Richtig: auf bekannte Namen und Stücke, die jeder mag.“²⁶⁹

Und umgekehrt:

„Nun stellen Sie sich bitte die gegenteilige Prämisse vor: Sie sind ebenfalls Direktor eines Konzerthauses, aber Ihr Ziel ist allein der künstlerische Fortschritt. Sie wollen dem Publikum neue Dinge nahebringen, zeitgenössische Komponisten und junge Künstler fördern. Für Ihre Entdeckungen werden Sie vielleicht in ferner Zukunft viel Anerkennung ernten – aber Ihr Haus wird wohl nicht ausverkauft sein, und Sie werden auch nicht so hohe Eintrittsgelder lukrieren können.“²⁷⁰

Jedoch gilt es an dieser Stelle zu betonen, dass es durchaus eine ganze Reihe von Theaterhäusern gibt, die sowohl berühmte Romanstoffe erfolgreich umsetzen, als auch der

²⁶⁷ Lohs, Lothar: Das Theater – ein Trüffelschwein. In: Bühne. Österreichisches Theater- und Kulturmagazin 5/2010, S. 8.

²⁶⁸ Bochow, Jörg: Das zeitgenössische Theater und seine Autoren. Verwandlungen des Theaters - Teil 5. Online auf: Deutschlandfunk - Radio Kultur. Abrufbar unter: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/essayunddiskurs/631248/> (letzter Zugriff: 23.05.2013).

²⁶⁹ Tomasovsky, Daniela: Kunst meets Quote. „Kultur braucht unternehmerisches Denken, lautet das Mission Statement der Niederösterreichischen Kulturwirtschaft (NÖKU). Vier Prinzipien geben die Leitlinien für die Umsetzung in der Praxis vor. In: Morgen 1/2011. Klosterneuburg: Niederösterreich-Fonds 2011, S. 16.

²⁷⁰ Tomasovsky, Daniela: Kunst meets Quote. In: Morgen 1/2011, S. 16.

„Verpflichtung zu neuer Dramatik und Uraufführungen“ nachkommen.²⁷¹ So veranstaltet das Deutsche Theater Berlin beispielsweise jedes Jahr das Festival der „Autorentheatertage“, bei dem vierzehn Tage lang die Stücke junger Autoren aus ganz Deutschland und mittlerweile auch länderübergreifender Kooperationen, gezeigt werden und bei dem die jungen Autoren selbst in den Vordergrund gestellt werden.

Den Grund für die Adaption von Romanen alleine im wirtschaftlichen Vorteil der Theaterhäuser zu suchen, greift also zu kurz und es drängt sich zusätzlich die Frage nach dem inhaltlichen Mehrwert literarischer Werke im Vergleich zu den Stücken der neuen Dramatik auf.

So führt Wolfgang Kralicek als zweite These zum Trend der Romanadaption am Theater an:

„Romane sind die besseren Dramen. Auch das Theater will erzählen. Und Romane haben in dieser Hinsicht oft mehr zu bieten als Stücke: mehr Handlung, mehr Figuren, mehr Welt.“²⁷²

Diese These unterstützt auch der Burgtheaterdramaturg Sebastian Huber, der den Rückgriff auf literarische Werke als „Symptom einer Krise der Dramatik“ begreift: „Romane sind großflächiger, decken mehr ab“, kommentiert Huber.²⁷³ Auch Viola Hasselberg vom Theater Freiburg teilt diese Auffassung und stellt fest: „Romane können eine wesentlich komplexere Perspektive der Welt und des Individuums bieten.“²⁷⁴ Dem Theater- und Literaturkritiker Jürgen Berger zufolge, drückt Hasselberg damit unter anderem die Sehnsucht des Theaters aus, „Figuren zu präsentieren, die in der dritten Person über sich selbst, die Welt und historische Zusammenhänge sprechen.“²⁷⁵

²⁷¹ Lohs, Lothar: Das Theater – ein Trüffelschwein. In: Bühne. Österreichisches Theater- und Kulturmagazin 5/2010, S. 10.

²⁷² Kralicek, Wolfgang: Muss man alles gleich dramatisieren? Warum kommen in letzter Zeit so viele Romane auf die Bühne? Fünf Thesen zu einem Trend. In: Morgen 3/2009. Klosterneuburg: Niederösterreich-Fonds 2009, S. 32.

²⁷³ Vgl. Huber zitiert nach Kralicek, Wolfgang: Muss man alles gleich dramatisieren? In: Morgen 3/2009, S. 32.

²⁷⁴ Vgl. Hasselberg zitiert nach Berger, Jürgen: Im Reich der epischen Weite. Online auf der Seite des Goethe Instituts/ Künste/ Theaterszene und Trends vom Jan. 2009. Abrufbar unter: <http://www.goethe.de/kue/the/tst/de4079411.htm> (letzter Zugriff: 21.01.2013).

²⁷⁵ Berger, Jürgen: Im Reich der epischen Weite. Online auf der Seite des Goethe Instituts/ Künste/ Theaterszene und Trends vom Jan. 2009. Abrufbar unter: <http://www.goethe.de/kue/the/tst/de4079411.htm> (letzter Zugriff: 21.01.2013).

In seinem Essay „Die Bühne als Reader's Digest“, bemerkt der Schauspieler, Autor und Journalist Stefan Keim, dass die „Sehnsucht nach großen Geschichten“ eine wesentliche Rolle bei der Wahl literarischer Vorlagen zur Inszenierung am Theater spielt, zugleich aber auch zu der Frage führt, weshalb die heutige Dramatik diesen Ansprüchen nicht mehr genügen kann.²⁷⁶ Auch Jörg Bochow greift diesen Gedanken in seinem Artikel „Das zeitgenössische Theater und seine Autoren“ auf, indem er fragt:

„Woran liegt es, dass die Autoren der Gegenwart den Theatern keine grundsätzlichen Entwürfe mehr zu geben in der Lage sind?“²⁷⁷

Dass es an den handwerklichen Fähigkeiten der jungen Autorengeneration nicht liegen kann, erklärt der Autor, indem er auf den „hohen Standard an dramaturgischen Techniken“ verweist, der sich im deutschsprachigen Raum durchgesetzt hat, seit "szenisches Schreiben" ein Ausbildungsfach geworden ist und es zahlreiche Workshops und Förderprogramme für junge Autoren gibt.²⁷⁸ „Trotz dieser beachtlichen handwerklichen Qualität“, so Bochow, „beklagen aber mittlerweile selbst die Leiter der Schreibschulen, dass nicht genug Nennenswertes in ihnen entsteht“, wobei vor allem die „fehlende ‚Welthaltigkeit‘ der Stücke eingeklagt wird.“²⁷⁹

„Nur, wo soll diese Welthaltigkeit herkommen?“, fragt Bochow und resümiert:

„Die Theater und ihre Autoren haben sich bei der Entwicklung neuer Stücke gemeinsam einer Gegenwart verschrieben, die im luftleeren Raum eines immerwährenden, postmodernen Kapitalismus zu schweben scheint. Der Wille, das Hier und Heute unmittelbar aufzugreifen und das Leben in der globalisierten Welt des anything goes zu beschreiben, führt dazu, dass

²⁷⁶ Vgl. Keim, Stefan: Die Bühne als Reader's Digest. Ein Ende der Romanadaptionen in den deutschsprachigen Theatern ist nicht in Sicht. Online auf: Deutschlandradio Kultur/ Radiofeuilleton vom 22.02.2009. Abrufbar unter: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/922937/> (letzter Zugriff: 19.05.2013).

²⁷⁷ Bochow, Jörg: Das zeitgenössische Theater und seine Autoren. Verwandlungen des Theaters - Teil 5. Online auf: Deutschlandfunk - Radio Kultur. Abrufbar unter: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/essayunddiskurs/631248/> (letzter Zugriff: 23.05.2013).

²⁷⁸ Vgl. Bochow, Jörg: Das zeitgenössische Theater und seine Autoren. Verwandlungen des Theaters - Teil 5. Online auf: Deutschlandfunk - Radio Kultur. Abrufbar unter: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/essayunddiskurs/631248/> (letzter Zugriff: 23.05.2013).

²⁷⁹ Vgl. Bochow, Jörg: Das zeitgenössische Theater und seine Autoren. Verwandlungen des Theaters - Teil 5. Online auf: Deutschlandfunk - Radio Kultur. Abrufbar unter: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/essayunddiskurs/631248/> (letzter Zugriff: 23.05.2013).

eine merkwürdig antiseptische, geruchs- und spurlose Theaterwirklichkeit und ihre Personage die Bühne bevölkert.“²⁸⁰

Zugleich betont er, dass der Grund für den Mangel an komplexen neuen Theaterstücken wohl zu einem guten Teil gerade in unserer eigenen „Sucht nach Gegenwärtigkeit“ begründet liegt.

Dass Romanadaptionen in Konkurrenz zu neuer Dramatik betrachtet und hinterfragt werden, ist einerseits nachvollziehbar, andererseits erweist sich diese Perspektive bei genauerem Hinsehen jedoch als unhaltbar. Nachvollziehbar ist sie insofern, als junge Autoren es heute nicht leicht haben, sich mit ihren Stücken über Wasser zu halten und man sich daher fragen kann, weshalb Theaterhäuser ihre jungen Autoren nicht lieber unterstützen, als Romane auf die Bühne zu bringen; ihr entgegenzuhalten ist jedoch, dass sich die schwierige Situation junger Autoren nicht allein auf eine Schwemme neuer Theatertexte zurückführen lässt, die zugunsten von Romanadaptionen nicht gespielt werden. Vielmehr begründet sie sich aus dem Uraufführungshype der Theater und der Zwangslage der Autoren, immer neue Stücke in immer kürzeren Abständen liefern zu müssen, um am Theater präsent zu bleiben. Oftmals wird ein neues Stück nur ein einziges Mal bzw. von einem einzigen Theater inszeniert und kann sich nicht lange auf dem Spielplan halten. Nicht weil es nicht gut ist, sondern weil es direkt nach seiner Premiere als „alt“ abgestempelt und der Ruf nach einem neuen Stück bereits laut wird:

„So ist eine zum Teil paradoxe Situation entstanden. Das dichte Netzwerk aus Verlagsinitiativen und Autorenfestivals gepaart mit der Uraufführungslust der Theater machen es nahezu unmöglich, dass ein halbwegs brauchbares Stück eines jungen Autors oder einer jungen Autorin nicht uraufgeführt wird. Aber dann ist es nach der Uraufführung oft schnell auch wieder vergessen. Die Verfallszeit der Texte ist extrem. Und die Autoren? In der Regel schreiben sie ein neues Stück und der Kreislauf beginnt von vorn.“²⁸¹

²⁸⁰ Bochow, Jörg: Das zeitgenössische Theater und seine Autoren. Verwandlungen des Theaters - Teil 5. Online auf: Deutschlandfunk - Radio Kultur. Abrufbar unter: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/essayunddiskurs/631248/> (letzter Zugriff: 23.05.2013).

²⁸¹ Bochow, Jörg: Das zeitgenössische Theater und seine Autoren. Verwandlungen des Theaters - Teil 5. Online auf: Deutschlandfunk - Radio Kultur. Abrufbar unter: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/essayunddiskurs/631248/> (letzter Zugriff: 23.05.2013).

In diesem Sinne argumentiert die Autorin und Dramatikerin Sibylle Berg, dass „Romanadaptionen den jetzt lebenden Dramatikern nichts wegnehmen.“²⁸² Vielmehr bemängelt sie die „Feigheit“ und „Arroganz“ der Intendanten, die „lieber noch einen Shakespeare auf die Bühne stemmen, als einen jungen Autor aufzubauen.“²⁸³

Auch Susanne Abbrederis, Chefdramaturgin des Wiener Volkstheaters, wischt den Ansatz der Kritik an Romanadaptionen im Sinne einer Konkurrenz zur neuen Dramatik vom Tisch, indem sie bemerkt:

„Das Theater ist ein Trüffelschwein, das sich nimmt, was es in der Sekunde braucht. Immer schon. Jeder Stoff ist recht, wenn er was kann. Denn die Bühne kann alles, sie ist die Welt. Sie kann Epen, sie kann Musik, sie kann Roman, sie kann Dramatik. Sie kann auch Gedicht. Und sie kann Drehbuch. Und wenn ein junger Autor ein tolles Stück schreibt, dann wird ihm das sofort aus den Händen gerissen.“²⁸⁴

Auch Hilko Eilts weist über den Aspekt der Verwertungsstrategie und der Stoffauswahl hinaus auf eine weitere wesentliche Ursache hin, die die Theater, ihre Dramaturgen und Regisseure zur Bearbeitung von Romanvorlagen motiviert, nämlich die Möglichkeit anhand der Umsetzung von Romanen neue Spielweisen, frei vom Einfluss der Autoren, ausprobieren zu können:

„[es] lässt sich bei den meisten Inszenierungen von Romanstoffen beobachten, dass die Regisseure intensiv und durchaus lustvoll mit Theatermitteln arbeiten, die zutiefst epische sind: abstrakte, jeden Realismus meidende Bühnenbilder, die die Artifizialität der Theatersituation exponieren; offene Umbauten auf der Bühne, die nicht selten von den Schauspielern selber vorgenommen werden; häufige Rollenwechsel der Schauspieler, die durch offene Umzüge ausgestellt werden; Herausspringen der Schauspieler aus ihren Rollen und ihre Verwandlung in Erzähler, Kommentatoren, Spielleiter; die Verdoppelung von szenischem Geschehen und dessen Erzählung; die Unterbrechung des Handlungsflusses durch erzählerische Exkurse; die Fragmentierung von Handlung durch Szenen-Samplings; Verschränkung von szenischem Geschehen und komplexen Videoeinspielungen; der Einsatz

²⁸² Berg zitiert nach Lohs, Lothar: Das Theater – ein Trüffelschwein. In: Bühne. Österreichisches Theater- und Kulturmagazin 5/2010, S. 9.

²⁸³ Berg zitiert nach Lohs, Lothar: Das Theater – ein Trüffelschwein. In: Bühne. Österreichisches Theater- und Kulturmagazin 5/2010, S. 9.

²⁸⁴ Abbrederis zitiert nach Lohs, Lothar: Das Theater – ein Trüffelschwein. In: Bühne. Österreichisches Theater- und Kulturmagazin 5/2010, S. 10.

von meist direkt auf der Bühne platzierten Theatermusikern; das Nebeneinander von professionellen Schauspielern und Laiendarstellern auf der Bühne; das Spielen mit extremen Brüchen der ästhetischen Mittel, derer sich die Regie bedient (ästhetische Polyphonie) – und noch vieles mehr.“²⁸⁵

In diesen neuen Spielweisen und szenischen Verfahren vermutet der Theaterregisseur Jan Bosse überhaupt einen Grund für die steigende Anzahl von Romanadaptionen am Theater: „Ich finde es unglaublich befreiend, dass nicht mehr alles in geschliffene wörtliche Rede gepackt werden muss. Das erweitert die Komplexität ungeheuer, erfordert aber auch Spielweisen, die sich vom psychologischen Realismus frei gemacht haben.“²⁸⁶ Die „Lust am großen Titel“, so der Regisseur, spiele für ihn auch insofern eine Rolle, als er ein Spiel mit der Erwartungshaltung des Publikums evoziere. Romanadaptionen sollen dabei nicht als Ersatz für die Lektüre des Romans betrachtet werden, sondern vielmehr als eine Ergänzung, die eine bestimmte Lesart anbietet, die das Publikum gegebenenfalls sogar dazu animieren kann, das entsprechende Buch aus dem Bücherschrank zu nehmen und zu lesen.²⁸⁷ Auch John von Duffel formuliert dieses Ansinnen bei der Bearbeitung eines Romans und erklärt, dass gerade die offene Form des Regietheaters oder des postdramatischen Theaters, an der man sich heute bei der Bearbeitung eines Romans bedienen kann, zu einer neuen Lesart beitragen kann: „Ich muss nicht alles in eine konventionelle Szene nach der anderen zwingen und nach fünf Akten fällt der Vorhang.“²⁸⁸ Außerdem, so von Duffel, sei seine persönliche Neugier an Stoffen, bei denen er sich nicht als „Sekundär- oder Tertiärinterpret“ sehe, sondern das Gefühl habe, der erste zu sein, der den Stoff für das Theater entdeckt, größer.²⁸⁹ Ähnlich wie John von Duffel und Jan Bosse erklärt auch die Regisseurin Friederike Heller, dass es ihr bei der Bearbeitung

²⁸⁵ Eilts, Hilko: Die Sehnsucht nach grossen Stoffen? Romane auf dem Theater. Online auf: Prospero European Review. Theatre and Research/On Stage aus der Edition 1/2010. Abrufbar unter: <http://www.t-n-b.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=28&lang=1&edition=8> (letzter Zugriff: 11.01.2013).

²⁸⁶ Bosse zitiert nach Behrendt, Eva/Burckhardt, Barbara/Wille, Franz: Dramatische Prosa. Romane, Romane. Die Lust am großen Titel. Ein Gespräch mit John von Duffel. In: Theater heute 11/2008. Berlin: Friedrich Berlin Verl.-Ges. 2008, S. 14.

²⁸⁷ Vgl. Bosse zitiert nach Behrendt, Eva/Burckhardt, Barbara/Wille, Franz: Dramatische Prosa. In: Theater heute 11/2008, S. 12.

²⁸⁸ Von Duffel zitiert nach Behrendt, Eva/Burckhardt, Barbara/Wille, Franz: Dramatische Prosa. In: Theater heute 11/2008, S. 13.

²⁸⁹ Vgl. Von Duffel zitiert nach Behrendt, Eva/Burckhardt, Barbara/Wille, Franz: Dramatische Prosa. In: Theater heute 11/2008, S. 15.

von Romanen für die Bühne nie darum geht, das Buch „möglichst originalgetreu abzubilden“, sondern vielmehr darum, „theatralische Reflexionen“ und „Fragestellungen“ aufzuwerfen, die einen „bestimmten thematischen Zugriff auf den Roman kanalisieren und so eine spezifische Auseinandersetzung initiieren.“²⁹⁰ Heller erklärt ihr persönliches Interesse an der Umsetzung von Romanen außerdem mit der freieren Arbeitsweise, die diese ermöglichen:

„In die neue Dramatik fließen oft sehr starke Inszenierungsvorstellungen des Autors ein, was für den Regisseur eine nicht so fruchtbare Reibung ergibt wie mit einer Romanvorlage, die da keine Vorschriften macht. [...] Ich will etwas erzählen, was mich angeht, und nicht einem Autor gerecht werden.“²⁹¹

Die Idee einer freieren Arbeitsweise als Motivation für den Rückgriff auf Romanstoffe seitens der Regisseure und die damit verbundene fehlende Auseinandersetzung mit dem lebenden Dramatiker, wird im Kontext der Debatte ebenfalls kritisch hinterfragt. Andreas Beck, Direktor des Wiener Schauspielhauses, betont die seines Erachtens wichtige Trias: „AutorIn – RegisseurIn – SchauspielerIn“, die bei der Bearbeitung von Werken des klassischen Literaturkanons durchbrochen wird und bemängelt entsprechend die Ambition der Regisseure, sich selbst zu „Autoren und Dramaturgen des Abends zu machen“, womit sie eine direkte Auseinandersetzung mit dem Dramatiker umgehen. Auch die Anforderung, dessen „Vorgaben“ gegebenenfalls einhalten zu müssen kann so von vornherein ausgeklammert werden. Ein Roman wie Thomas Manns „Zauberberg“ oder der „Doktor Faustus“, so Beck, kann auf diese Weise nach dem eigenen Konzept zurechtgestutzt werden.²⁹²

Der Theaterkritiker Gerhard Stadelmaier bringt seinen Unmut über die steigende Zahl von Romanadaptionen in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung besonders deutlich zum Ausdruck. In seinem Artikel „Das Salz bitte“, äußert er die Ansicht, dass der Rückgriff auf literarische Vorlagen einer Bequemlichkeit von Dramaturgen und Regisseuren entspringe, die sich auf diese Weise nicht mehr selbst um ein Stück, um dessen Sprache und dessen Figuren kümmern

²⁹⁰ Vgl. Heller zitiert nach Lohs, Lothar: Diabolischer Schaffensrausch. Auftritt des Satans. Petra Morzé als Agentin der Hölle und Philipp Hochmair als Objekt der Versuchung in Friederike Hellers kühner Transformation von Doktor Faustus. In: Bühne. Österreichisches Theater- und Kulturmagazin 11/2008. Wien: News Verlagsgruppe 2008, S. 22.

²⁹¹ Heller zitiert nach Lohs, Lothar: Diabolischer Schaffensrausch. In: Bühne. Österreichisches Theater- und Kulturmagazin 11/2008, S. 21.

²⁹² Vgl. Beck zitiert nach Lohs, Lothar: Das Theater – ein Trüffelschwein. In: Bühne. Österreichisches Theater- und Kulturmagazin 5/2010, S. 10.

müssten und die Bühne stattdessen mit dem bevölkerten, was ihnen „assoziativ“ vom Roman „durch die Rübe“ rausche.²⁹³

Aus einer ganz anderen Richtung steuert Julie Paucker, Literaturwissenschaftlerin und Dramaturgin am Deutschen Nationaltheater Weimar, in die Diskussion um den Trend der Romanadaptionen am Theater. In ihrem Beitrag „Das Theater als diebisches Medium“ dreht sie die Frage nach dem Grund, weshalb Adaptionen am Theater momentan „Hochkonjunktur“ haben um und fragt stattdessen: Warum nicht? „Denn“, so Paucker:

„Romanadaptionen auf dem Theater gibt es schon viel länger als man sich über sie ärgert. Viel länger, als Frank Castorf tausendseitige Wälzer so aufsehenerregend durch die Mühlen seiner Volksbühne drehte. In der englischsprachigen Literaturszene des 19. Jahrhunderts verwerteten gestandene Autoren wie Henry James ihre Romane weiter, indem sie Theaterstücke oder Opernlibretti davon erstellten. (...) Diese Methode der Umarbeitung eigener Romanstoffe hatte vor allem ökonomische Gründe: Es war zeit- und phantasiesparend, Motive und Plots wiederzuverwerten, und die Autoren verdienten Geld an den Aufführungen ihrer Stücke. Aber es sprach ja auch nichts dagegen, gute Geschichten für ein anderes Medium umzuschreiben.“²⁹⁴

In seinem Aufsatz „Intermediale Transformationen zwischen Text und Bühne“ merkt Jens Roselt, Professor für Theorie und Praxis des Theaters an der Universität Hildesheim, ebenfalls an, dass es sich bei der Übernahme von Stoffen und Figuren, um eine mediale Transformation handelt, die bereits Shakespeare und Goethe angewandt haben. „Im Grunde“, so Roselt, „markiert eine mediale Transformation sogar die Geburt des europäischen Theaters in der griechischen Tragödie“:

„Denn was Aischylos oder Sophokles gemacht haben, war ja nicht nur die Übernahme von bekannten Stoffen, Figuren und Motiven des Epos (also der *Ilias* oder der *Odyssee*), sondern

²⁹³ Stadelmaier, Gerhard: Das Salz bitte“ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 24.09.2004.

²⁹⁴ Paucker, Julie: Das Theater als diebisches Medium. Romane haben auf dem Theater Hochkonjunktur – doch ist das erst seit heute so? Online auf: Neue Zürcher Zeitung online/ Kultur, Literatur und Kunst vom 26.03.2011. Abrufbar unter: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur_und_kunst/das_theater_als_diebisches_medium_1.10029941.html (letzter Zugriff: 26.05.2013).

zugleich eine mediale Transformation aus der epischen Form in eine neue Darstellungsweise, die so überhaupt erst kreiert wurde.“²⁹⁵

Auch Linda Hutcheon stellt in ihrem Buch „A Theory of Adaptation“ fest:

„Adaptations are obviously not new to our time, however; Shakespeare transferred his culture's stories from page to stage and made them available to a whole new audience. Aeschylus and Racine and Goethe and la Ponte also retold familiar stories in new forms.“²⁹⁶

Auf unterschiedlichste Weise nahmen Dramendichter Anleihen an bekannten Stoffen und Werken.²⁹⁷ In einem Beitrag des Sammelbands „Adaptations. Performing across Media and Genres“ bemerken Brigitte Bogar und Christopher Innes:

„Drama of course has always been derivative: Shakespeare borrowed repeatedly from earlier playwrights, copied speeches from North's Plutarch, dramatized historians like Holinshed – while Bertolt Brecht, who borrowed from Shakespeare and Marlowe, as well as Restoration dramatists like Farquhar and John Gay, famously declared that the strength of a literary tradition depends on its plagiarism.“²⁹⁸

In diesem Sinne konstatierte Erwin Piscator bereits zur Mitte des vergangenen Jahrhunderts:

„I have never understood why the question of adapting a novel for the stage should be a matter of controversy at all. To talk of it as some sort of heresy is to ignore the very origin of the theatre. Dramatising a novel has always been done and always will be. The task is to find the new medium to do justice to the novel. The thing read is not, the thing done.“²⁹⁹

²⁹⁵ Roselt, Jens: Intermediale Transformationen zwischen Text und Bühne. In: Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: Transcript 2008, S. 206.

²⁹⁶ Hutcheon, Linda: A Theory of Adaptation 2006, S. 2.

²⁹⁷ Vgl. Patsch, Sylvia M.: Vom Buch zur Bühne 1980, S. 201.

²⁹⁸ Bogar, Brigitte/Innes, Christopher: Gospels for the People – Adaptions from the Bible. In: Pietrzak-Franger, Monika/Voigts-Virchow, Eckart (Hg.): Adaptions. Performing across Media and Genres. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2009, S. 98.

²⁹⁹ Piscator zitiert nach Ley-Piscator, Maria: The Piscator Experiment. The political theatre. New York: Heinemann 1967, S. 9f.

8. MOTIVE FÜR DIE ADAPTION „HERZ DER FINSTERNIS“ AM DEUTSCHEN THEATER BERLIN 2009

In diesem letzten Kapitel der Arbeit soll den ausschlaggebenden Gründen für die Wahl des Romans *Heart of Darkness* als Textgrundlage für die DT-Eröffnungsinszenierung im September 2009 nachgegangen werden. Es wird hierzu nach inhaltlichen und künstlerischen, wie auch nach kommerziellen Motiven gefragt: Stand die neue Spielzeit unter einem bestimmten Motto, das durch die Adaption besonders gut aufgegriffen werden konnte? Weist der Text eine aktuelle Relevanz auf? Hatte der Regisseur ein spezielles Interesse an der Umsetzung des Romans auf der Bühne? Wollte das Deutsche Theater etwas Bestimmtes nach außen vermitteln, indem es Conrads *Heart of Darkness* auf den Spielplan setzte? Oder sollte der bekannte Romantitel als Publikumsmagnet dienen?

8.1. Motiv „Publikumsmagnet“ – der vertraute Titel

In ihrem Presseartikel zur Inszenierung schreibt die Theaterkritikerin Kerstin Decker:

„Wie beginnt man eine neue Ära? Keinesfalls mit dem, was überall gespielt wird. Also nur bislang ungespielte Stücke? Riskant. Am besten, müssen Intendant Ulrich Khuon und sein Hausregisseur Andreas Kriegenburg gedacht haben, wir nehmen etwas, das jeder kennt, aber nie auf einer Bühne vermutet hätte.“³⁰⁰

Auch Caroline Bock spricht in ihrer Kritik zu „Herz der Finsternis“ den Aspekt des bekannten Titels im Sinne einer Zuschauergarantie an, betont aber zugleich, dass der Stoff des Romans keine leichte Kost darstellt, sondern das Publikum mit einem düsteren und bedrückenden Thema konfrontiert:

„Dass er wie viele Kollegen einen vertraut klingenden Romantitel auf den Spielplan setzt, ist einerseits eine sichere Bank. Andererseits ist es unbequem wenn er gleich am Anfang seine Zuschauer über Ausbeutung nachdenken lässt.“³⁰¹

Dass sich die Spielplangestaltung am Deutschen Theater nicht in erster Linie am Publikumsgeschmack, sondern vielmehr am Stoff orientiert, betont Ulrich Khuon in einem

³⁰⁰ Decker, Kerstin: Romanadaption. Herz der Finsternis. In: Zitty, Heft 20 vom 24.09.2009.

³⁰¹ Bock, Caroline: Meterhohe Symbole für afrikanisches Leid. In: Gießener Allgemeine Zeitung vom 21.09.2009.

Interview mit dem Handelsblatt. Priorität sei es, so der Intendant, dem künstlerischen Gespür für Stoffe nachzugehen, die im Moment erzählt werden müssen.

„Im Idealfall möchte ich das Publikum mit unserer Erzählenergie zu Stücken verführen, von denen sie bislang gar nicht wussten, dass Sie sie wollten.“³⁰²

8.2. Motiv „Spielzeitmotto“ – Fremdheit

Auf die Frage nach der Begründung für die konkrete Wahl des Romans *Heart of Darkness* erklärt Khuon, dass das Stück neben dem anhaltend aktuellen zivilisationskritischen Aspekt der westlichen Gier nach wertvollen Ressourcen und ihrer Befriedigung durch die gewaltsame Eroberung fremder Regionen, vor allem den Aspekt der Fremdheit thematisiert, der jeden Einzelnen betrifft, sobald er sein gewohntes Umfeld oder soziales Netz verlässt und dadurch plötzlich in den „Abgrund der eigenen Seele blickt“³⁰³:

„Wenn man die gewohnten Bezugsgrößen verliert, hat man kein Gefühl mehr für sich selbst. Wir haben unbewusst viele Raster, in denen wir uns bewegen und die uns Identität vorgaukeln, die schnell verloren geht. Häufig reicht es, dass eine Beziehung in die Brüche geht und man weiß nicht mehr, wer man ist.“³⁰⁴

Das „Spiel mit dem Begriff der Fremde“, so definiert es auch der Kulturjournalist Patrick Wildermann in seinem Artikel „Schmerz der Finsternis“, lässt sich als „Leitmotiv der ersten Khuon-Spielzeit erkennen. Neben der Adaption von Andreas Kriegenburg thematisieren zwei weitere Stücke, die zur Spielzeiteröffnung inszeniert wurden, das Motiv der Fremdheitserfahrung und der Folgen der modernen Kolonialisierung: Zum einen Lukas Bärfuss Stück „Öl“, inszeniert von Stephan Kimmig – das Stück verhandelt ebenfalls die „Profitgier“ und die „Neurosen der Europäer, die auf unheilvolle Weise in die Geschicke der

³⁰² Khuon zitiert nach Knipper, Til: Interview mit Ulrich Khuon: „Der Mensch bremst sich nicht selbst“. Abgedruckt im Handelsblatt am 16.10.2009. Online auf Karriere.de. Abrufbar unter: <http://www.karriere.de/karriere/der-mensch-bremst-sich-nicht-selber-9295/3/> (letzter Zugriff: 05.02.2013).

³⁰³ Vgl. Knipper, Til: Interview mit Ulrich Khuon: „Der Mensch bremst sich nicht selbst“. Abgedruckt im Handelsblatt am 16.10.2009. Online auf Karriere.de. Abrufbar unter: <http://www.karriere.de/karriere/der-mensch-bremst-sich-nicht-selber-9295/3/> (letzter Zugriff: 05.02.2013).

³⁰⁴ Khuon zitiert nach Knipper, Til: Interview mit Ulrich Khuon: „Der Mensch bremst sich nicht selbst“. Abgedruckt im Handelsblatt am 16.10.2009. Online auf Karriere.de. Abrufbar unter: <http://www.karriere.de/karriere/der-mensch-bremst-sich-nicht-selber-9295/3/> (letzter Zugriff: 05.02.2013).

Welt verstrickt sind“³⁰⁵ - und zum anderen Heinrich von Kleists „Prinz von Homburg“, die als zweite Inszenierung von Andreas Kriegenburg gezeigt wurde. „Beide zentralen Figuren, der Homburg und auch der Marlow“, so Kriegenburg, „werfen einen bitteren Blick auf das System, in dem sie leben, an das sie gewohnt waren und das ihnen zerbricht.“³⁰⁶

Die Inszenierung „Herz der Finsternis“, sei „eine Studie des Fremden um und in uns“, so Kriegenburg, und sie gebe ihm daher auch Anlass, über sich selbst nachzudenken:

„Wie fremd ist mir Afrika, das wirklich absurde Elend dort? Warum funktioniere ich so stabil? Warum habe ich mich offensichtlich so dick in meinem europäischen Luxus eingepackt, dass mir die Verletzlichkeit fehlt angesichts des afrikanischen Elends?“³⁰⁷

Als „unglaublich wichtig“ erachtet Kriegenburg, dass ein Regisseur in der Verunsicherung einer Gesellschaft seine Wahrnehmung und auch seine Verängstigung in der Welt beschreibt, und „nicht nur Dienstleister am Zuschauerkunden und dessen Interessen bleibt.“³⁰⁸

Die Wahl des Romans einzig und allein auf gewinnbringende Gründe in Zusammenhang mit einem möglichst großen Publikumserfolg zurückzuführen, greift daher zu kurz. Vor allem begründet sie sich durch den Stoff des Romans, der das Leitmotiv der Fremdheitserfahrung aufgreift, das sowohl ein wesentliches Motiv des Regisseurs, als auch der Spielzeit 2009 am Deutschen Theater darstellt.

8.3. Motiv „aktuelle Relevanz“

„Zudem“, so bemerkt Ulrich Seidler, „hat der Stoff aktuelle, schmerzende Dringlichkeit, die der Essay von Frauke Hartmann im Programmheft nüchtern und niederschmetternd

³⁰⁵ Ankündigung, Stückbeschreibung „Öl“ nach Lukas Bärfuss, inszeniert von Stefan Kimmig, Deutsches Theater Berlin. Online abrufbar unter: <http://www.deutschestheater.de/spielplan/oel/> (letzter Zugriff: 19.06.2013).

³⁰⁶ Kriegenburg zitiert nach Wildermann, Patrick: Weißer Wahn, dunkler Kontinent. Andreas Kriegenburg eröffnet Ulrich Khuons erste Spielzeit mit einer Bühnenadaption von Joseph Conrads Roman „Herz der Finsternis“. In: Der Tagespiegel vom 27.08.2009.

³⁰⁷ Vgl. Liebers, Peter: Mit Lust und Vergnügen. Andreas Kriegenburg wird in der neuen Saison Hausregisseur am Deutschen Theater Berlin. Seine ersten Inszenierungen brachte er in Frankfurt (Oder) auf die Bühne. In: Märkische Zeitung vom 19./20. 09.2009.

³⁰⁸ Liebers, Peter: Mit Lust und Vergnügen. In: Märkische Zeitung vom 19./20. 09.2009.

zusammenfasst: Nach wie vor blutet Afrika im Interesse Europas.³⁰⁹ Überblicksartig zeichnet Hartmann in ihrem Aufsatz „Das Grauen, das Grauen“, die Geschichte des von Gewalt, Ausbeutung und Unterdrückung geprägten Landes nach, wobei sie den Fokus hauptsächlich auf die Kongogräuel legt:

„Auf der Jagd nach Elfenbein und Kautschuk wurden ganze Dörfer zerstört, Menschen misshandelt, vergewaltigt, versklavt und umgebracht. Man nahm ihnen ihre Lebensgrundlage, das afrikanische Selbstversorgungssystem aus kleiner Landwirtschaft (Subsistenz), und machte sie abhängig vom Ausbeutungssystem der Europäer, von Plantagenwirtschaft und Monokulturen. [...] Der Imperialismus des Grauens liefert das Muster seiner Verdrängung gleich mit: das Denken in den Gegensätzen von Zivilisation und Barbarei, in der strikten Trennung zwischen dem Eigenen und dem Fremden, das den europäischen Blick auf Afrika verzerrt. Man sieht nichts, außer den eigenen Vorteilen.“³¹⁰

Weiter – und das ist das Entscheidende – macht Hartmann darauf aufmerksam, dass sich daran bis heute wenig geändert hat:

„Noch heute zeigt sich uns, ebenso wie zu Conrads Zeiten, das Landesinnere als blinder Fleck. Nur auf dem Luftweg mit kleinen Maschinen oder zu Fuß wie die kongolesischen Händler dringt man in den feucht-heißen Regenwald vor, der über die Hälfte des Landes bedeckt. Straßenbauprojekte internationaler Firmen liegen dort seit Jahren brach. [...] Besonders der Süden, Südwesten, der Osten und der Nordosten sind außerordentlich reich an Rohstoffen. Abgebaut werden sie nach wie vor von ausländischen Firmen, die die belgische Societé Générale de Belgique abgelöst haben – bis zur Unabhängigkeit 1960 hatte sie die Kontrolle über die größten Bergbaugesellschaften des Landes. Anstelle von Kautschuk und Elfenbein bringen internationale Konsortien inzwischen aus den verschiedenen Provinzen Diamanten, Roherze, Uran, Gold und Kupfer außer Landes.“³¹¹

Als Anlass für die Wahl des Romans *Heart of Darkness* zur Eröffnung der DT-Spielzeit 2009, lässt sich daher das Bestreben feststellen, sowohl den Stoff, als besonders auch dessen aktuelle Relevanz aufzugreifen und dem Publikum eine Lesart zu bieten, die ihm auch die

³⁰⁹ Seidler, Ulrich: Ein Schnürboden voller Schuldkomplexe. Ulrich Khuons DT-Intendanz hat begonnen – mit Joseph Conrads Reise ins „Herz der Finsternis“. In: Berliner Zeitung vom 19./20.09.2009.

³¹⁰ Hartmann, Frauke: Das Grauen, das Grauen. In: Programmheft zum Stück „Herz der Finsternis“. Deutsches Theater Berlin – Programmheft Nr. 1 – Spielzeit 2009/2010, S. 10.

³¹¹ Hartmann, Frauke: Das Grauen, das Grauen. In: Programmheft zum Stück „Herz der Finsternis“. Spielzeit 2009/2010, S. 10.

Gelegenheit gibt, die eigene Wahrnehmung und den eigenen Umgang mit den Folgen des Kolonialismus zu hinterfragen, sowie eigene Fremdheitserfahrungen zu reflektieren.

Im Programmheft zur Inszenierung schreibt John von Düffel:

„Wenn es stimmt, dass Identität und Diskontinuität die großen Themen unserer Zeit sind, dann bedeutet dies, dass die Conradsche Stimme der Finsternis wieder neu gelesen und gehört werden muss.“³¹²

Auch Dieter Bub betont die aktuelle Relevanz des Themas. In seinem Kommentar zur Inszenierung schreibt er:

„Andreas Kriegenburg unternimmt damit den Versuch den Zustand unserer Weltordnung darzustellen, des Lebens in einer globalen Welt, die nur von einem bestimmt wird: von der Gier. [...] Das Schauspiel in der Adaption der nahezu unveränderten Texte Conrads durch John von Düffel ist ein Bericht, die Erzählung über die Konfrontation der Weißen mit den Ursprüngen der Natur und menschlicher Existenz in der Fremde, über Angst, Arroganz und Vernichtung – über Rassismus und Ausbeutung. Und dies alles gilt noch immer, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, an dem hunderttausende Afrikaner für die Konzerne der Industrienationen wie Sklaven Bodenschätze ans Licht fördern, in denen die Verbraucher die Fische aus dem Viktoriasee als Massenware verzehren während den Einheimischen der Abfall bleibt, in der die Europäer die Landwirtschaft Afrikas systematisch vernichten [...].“³¹³

8.4. Motiv: Inszenatorisches Interesse – Zur Regie-Handschrift Andreas Kriegenburgs

Da Conrads Roman den „gewaltsamen Einfluss des Frühkapitalismus, der beginnenden Industrialisierung und des aufblühenden Kolonialismus auf den Menschen direkt widerspiegelt“, so Frauke Hartmann, sei er an der Schwelle zur Moderne zu verorten und Conrad als einer der „Väter des modernen literarischen Subjekts“, zu betrachten:

³¹² Von Düffel, John: Zur Biographie von Joseph Conrad. In: Programmheft zum Stück „Herz der Finsternis“. Deutsches Theater Berlin – Programmheft Nr. 1 – Spielzeit 2009/2010, S. 39.

³¹³ Bub, Dieter: Herz der Finsternis. In: Kulturinfo.eu vom 19.09.2009.

„Sein Erzähler Marlow wird zur multiplen Persönlichkeit, die ihre Widersprüche bekennt und nicht einem höheren Ganzen unterordnet, er löst gewissermaßen die vorindustrielle Vorstellung eines heilen, einheitlichen und in sich schlüssigen Menschenbildes ab.“³¹⁴

Genau dies sind auch die Motive, an denen sich Andreas Kriegenburg in seinen Inszenierungen gerne abarbeitet: Multiplizität, Widersprüche, Unschlüssigkeit, Verwundbarkeit, Einsamkeit, Haltlosigkeit, Fremdheit. Und diese Fremdheit, so erklärt Kriegenburg in einem Gespräch mit dem Journalisten Sven Ricklefs, bildet – bereits im Text angelegt – das Fundament seiner Regiearbeit:

„Ich benötige Texte“, so Kriegenburg, „die aus einer poetischen Dimension oder lyrischem Potential heraus Widerstand bieten, gegen den Schauspieler, gegen das Sprechen, gegen die Konversation, also Texte, die sich nie ganz in der Szene auflösen, sondern immer als Abstraktum, als Fremdkörper, als Zitat sichtbar bleiben.“³¹⁵

„Die Fremdheit des Textes“, so resümiert Ricklefs, „ist Grundlage, um die Einsamkeit der Figuren auf der Bühne zu zeigen und zugleich auch den Zuschauer zu vereinsamen. Sich und den anderen verfremden: Das ist Kriegenburgs Ziel.“³¹⁶

Der Regisseur selbst schildert die Absicht seiner Arbeit, indem er erklärt:

„Das letzte, was ich will, ist, daß sich der Zuschauer von der Aufführung mitgetragen fühlt, sondern ich habe das Bedürfnis, auch ihn in seinem Sitz zu vereinzeln. Ich möchte ihn mit Versuchen von Intimität, Bitterkeit oder Traurigkeit konfrontieren, die ihn auf sich selbst zurückwerfen und es ihm unmöglich machen, sich mit seinem Nachbarn während der Aufführung zu verständigen oder zu solidarisieren.“³¹⁷

³¹⁴ Hartmann, Frauke: Das Grauen, das Grauen. In: Programmheft zum Stück „Herz der Finsternis“. Spielzeit 2009/2010, S 15.

³¹⁵ Kriegenburg zitiert nach Ricklefs, Sven: Andreas Kriegenburg. Ein Porträt von Sven Ricklefs. In: Roeder, Anke/Ricklefs, Sven: Junge Regisseure. Frankfurt/Main: Fischer 1994, S. 106.

³¹⁶ Ricklefs, Sven: Andreas Kriegenburg. Ein Porträt von Sven Ricklefs. In: Roeder, Anke/Ricklefs, Sven: Junge Regisseure 1994, S. 106.

³¹⁷ Kriegenburg zitiert nach Ricklefs, Sven: Andreas Kriegenburg. Ein Porträt von Sven Ricklefs. In: Roeder, Anke/Ricklefs, Sven: Junge Regisseure 1994, S. 108.

Es sei ihm wichtig, das „eingefahrene Ritual, Theater einzig intellektuell gefiltert zu verarbeiten“, zu verunsichern.³¹⁸ „Konstruktive Verunsicherung“ war auch das Ziel der Berliner Volksbühne, an der Kriegenburg von 1991 – 1996 an der Seite von Frank Castorf als Regisseur arbeitete.³¹⁹ Die Volksbühne war von drei Säulen getragen: „Unausgewogenheit, Subjektivität und Radikalität, die auch Scheitern mit einbezieht.“³²⁰ Was Kriegenburg von Castorf an der Volksbühne gelernt hat, so sagt er selbst, ist:

„dass der Schauspieler nicht domestiziert zu werden braucht von einer bestimmten Dramatik, die der Zuschauer erwartet, sondern dass die Uhr tatsächlich auf der Bühne tickt. Dass Vorgänge so lange brauchen, wie sie brauchen. Dass man die Freiheit im Kopf angeboten bekommt, sich eigene Gesetze zu schaffen. Dass man ein Requisit, das man braucht, einfach vom Schnürboden runterfallen lassen und sich daran eine ganze Szene anknüpfen kann. Das war für mich neu, dass man die Fähigkeit und die Freiheit hat, die Dinge, die man braucht, sich zu schaffen. Dass man sich die Regeln für jede einzelne Inszenierung neu schaffen kann, und dass man sich dadurch nicht in der eigenen Fantasie vom ästhetischen Kontext des Autors domestizieren lassen muss.“³²¹

Nach seiner Zeit an der Volksbühne wechselte Kriegenburg zum Schauspiel Hannover, mit dessen Intendanten Ulrich Khuon ihn bis heute eine enge, sich über mehrere Stationen hinweg fortsetzende Zusammenarbeit verbindet. Als leidenschaftlicher Autorenförderer initiierte Khuon am Schauspiel Hannover die „eigentümlichste, langlebigste und produktivste Autoren-Regisseur-Verbindung des deutschen Gegenwartstheaters“, nämlich die Zusammenarbeit zwischen der Autorin Dea Loher und Andreas Kriegenburg.³²² Auch diese hält bis heute an, und so definiert Kriegenburg es als ein persönliches Anliegen am Deutschen Theater, dem Berliner Publikum auch die Texte Dea Lohers näher zu bringen. Diese sind in Berlin bislang kaum bekannt. „Das könne daran liegen“, vermutet Kriegenburg, „dass Lohers blickscharfe

³¹⁸ Vgl. Kriegenburg zitiert nach Ricklefs, Sven: Andreas Kriegenburg. Ein Porträt von Sven Ricklefs. In: Roeder, Anke/Ricklefs, Sven: Junge Regisseure 1994, S. 105.

³¹⁹ Ricklefs, Sven: Andreas Kriegenburg. Ein Porträt von Sven Ricklefs. In: Roeder, Anke/Ricklefs, Sven: Junge Regisseure 1994, S. 105.

³²⁰ Ricklefs, Sven: Andreas Kriegenburg. Ein Porträt von Sven Ricklefs. In: Roeder, Anke/Ricklefs, Sven: Junge Regisseure 1994, S. 105.

³²¹ Kriegenburg zitiert nach Berger, Tristan: Andreas Kriegenburg. Der Spieler. In: Dürrschmidt, Anja (Hg.): Werk-Stück. Regisseure im Porträt. Arbeitsbuch 17. Berlin: Theater der Zeit 2003, S. 64.

³²² Berger, Tristan: Andreas Kriegenburg. Der Spieler. In: Dürrschmidt, Anja (Hg.): Werk-Stück. Regisseure im Porträt 2003, S. 65.

und sprachgewaltige Berichte aus dem sozialen Kriegsgebiet der Seelenversehrten und Herzverwundeten hier von vielen als »Betroffenheitstexte« missverstanden würden.³²³ Loher erzählt von depressiven Charakteren und Situationen, ihre Figuren sind „unglückliche Utopisten, die getrieben werden von der Sehnsucht nach dem, was das Leben nicht für sie bereithält.“³²⁴ Khuon erklärt die Zusammenarbeit der beiden als besonders fruchtbar, Kriegenburg sei für Loher der richtige Partner, da er ihren Stücken „die Schwere nimmt.“³²⁵

Ebenso betont die Schauspielerinnen Natali Seelig, mit der Kriegenburg seit Mitte der neunziger Jahre zusammenarbeitet, und die auch in „Herz der Finsternis“ die Hauptrolle übernommen hat, Kriegenburgs Talent, Inszenierungen „leicht und schwebend“ wirken und den Zuschauer erst im Nachhinein merken zu lassen, wie „traurig“ das Gesehene tatsächlich ist: „Wie ein Gongschlag, der die Knochen nachvibrieren lässt.“³²⁶

Auch der Autor und Dramaturg Tristan Berger beschreibt Kriegenburg als einen Regisseur, der die „Schmerz- und Scherzgrenzen eines Stückes bis zum Äußersten auslotet.“³²⁷

„Nicht von ungefähr“, so bemerkt auch Patrick Wildermann, „sind Kriegenburgs Inszenierungen immer wieder mit den Filmen eines Jacques Tati oder Buster Keaton verglichen worden, sie verbinden Schwermut und Slapstick, Weltschmerz und Kalauer.“³²⁸

Durch die „Ausschöpfung der theatralen Mittel“ und oftmals auch durch groteske Überspitzung, versucht Kriegenburg eine emotionale Beteiligung des Publikums zu ermöglichen.³²⁹ An einer Abbildung der Wirklichkeit habe er dabei kein Interesse, stattdessen versuche er „die Oberfläche der Wirklichkeit, in der wir leben, auszublenken und in einem

³²³ Kriegenburg zitiert nach Wildermann, Patrick: Schmerz der Finsternis. Visionär und Handwerker: Andreas Kriegenburg ist der neue Hausregisseur am Deutschen Theater. In: Der Tagesspiegel vom 11.09.2009.

³²⁴ Berger, Tristan: Andreas Kriegenburg. Der Spieler. In: Dürrschmidt, Anja (Hg.): Werk-Stück. Regisseure im Porträt 2003, S. 65.

³²⁵ Khuon zitiert nach Berger, Tristan: Andreas Kriegenburg. Der Spieler. In: Dürrschmidt, Anja (Hg.): Werk-Stück. Regisseure im Porträt 2003, S. 65.

³²⁶ Seelig zitiert nach Wildermann, Patrick: Schmerz der Finsternis. In: Der Tagesspiegel vom 11.09.2009.

³²⁷ Berger, Tristan: Andreas Kriegenburg. Der Spieler. In: Dürrschmidt, Anja (Hg.): Werk-Stück. Regisseure im Porträt 2003, S. 63.

³²⁸ Wildermann, Patrick: Schmerz der Finsternis. In: Der Tagesspiegel vom 11.09.2009.

³²⁹ Vgl. Ricklefs, Sven: Andreas Kriegenburg. Ein Porträt von Sven Ricklefs. In: Roeder, Anke/Ricklefs, Sven: Junge Regisseure 1994, S. 105.

abgeschlossenen Raum eine eigene poetische Gegenwelt zu entwerfen, in der es möglich ist, eine emotionale Realität erinnerbar zu machen.“³³⁰

Kriegenburgs „skeptizistische Grundhaltung gegenüber der Wirklichkeit im allgemeinen oder gegenüber Kultur- und Staatsapparaten im besonderen“, so erklärt er selbst, begründe sich zu großem Teil aus seiner DDR-Vergangenheit, die eine regelrechte „Phobie“ vor „Ideologie oder Sendungsbewußtsein, sowie ein „tiefes Mißtrauen wider den Schein“ und „populistische Motive“ hervorgerufen habe.³³¹ Auch hinsichtlich seiner Figuren auf der Bühne strebt Kriegenburg keine von Realismus und Psychologisierung getragene Darstellung an, sondern versucht vielmehr, „die Rolle ohne Eingrenzung in ihrer ganzen Mehrdeutigkeit auszu»spielen«.“³³²

Dea Loher beschreibt Andreas Kriegenburgs Regiearbeit, indem sie erklärt, Kriegenburg mache zwar nicht im herkömmlichen Sinne „texttreue und quasi-naturalistische Inszenierungen“, habe aber ein „ungeheuer waches, genaues und einfühlsames Gespür für die Atmosphäre eines Stücks, die Stimmungen der Szenen und die Konstellationen und Spannungen zwischen den Figuren.“³³³

Auch die Dramaturgin Marion Tiedke, mit der Kriegenburg gemeinsam am Münchner Residenztheater inszenierte, bemerkt:

„Egal, wie stark Andreas Kriegenburg in ein Stück eingreift, er bleibt ein Erzähler, auch wenn er seine Textvorlagen zuweilen als Steinbruch benutzt, um neue Geschichten zu konstruieren, die unserer heutigen Lebenswelt mehr entsprechen. Egal, wie stark er die vorgegebene Logik der Bühnenfiguren aufbricht, er verrät seine Figuren nie.“³³⁴

³³⁰ Aus dem Pressespiegel des Deutschen Theaters zu Andreas Kriegenburg: Der Bühnenbildner des Jahres. Herr K. und Herr K. In: Kultiversum.de vom 30. Nov. 2009, o. S.

³³¹ Vgl. Kriegenburg zitiert nach Ricklefs, Sven: Andreas Kriegenburg. Ein Porträt von Sven Ricklefs. In: Roeder, Anke/Ricklefs, Sven: Junge Regisseure 1994, S. 101.

³³² Kriegenburg zitiert nach Ricklefs, Sven: Andreas Kriegenburg. Ein Porträt von Sven Ricklefs. In: Roeder, Anke/Ricklefs, Sven: Junge Regisseure 1994, S. 106.

³³³ Loher zitiert nach Berger, Tristan: Andreas Kriegenburg. Der Spieler. In: Dürrschmidt, Anja (Hg.): Werk-Stück. Regisseure im Porträt 2003, S. 65.

³³⁴ Loher zitiert nach Berger, Tristan: Andreas Kriegenburg. Der Spieler. In: Dürrschmidt, Anja (Hg.): Werk-Stück. Regisseure im Porträt 2003, S. 65.

Dies bestätigt auch John von Düffel, der in Hinblick auf Kriegenburgs „Herz der Finsternis“-Inszenierung konstatiert:

„Andreas Kriegenburg hat sich der Erzählung *Herz der Finsternis* mit großem Respekt genähert – wie einem Erfahrungsbericht, dem Dokument einer inneren und äußeren Zerstörung. Die Fremde, in die Marlow reist, die Art und Weise, wie er dabei sich selber fremd wird, zeigt die Grenzen des weißen Wahns auf, in dem Marlow und seine Mitreisenden gefangen sind: den Irrsinn des zivilisatorischen Standpunkts und seiner wertlos werdenden Werte. Die Selbstauflösung Marlows in seinem eigenen Alptraum, die Aufspaltung im Trauma sind die Grundlage von Kriegenburgs szenischer Erzählung, die sich abarbeitet an der Matrix und dem Muster aller Afrika-Romane, an den Prägungen und Vorurteilen, deren Fragwürdigkeit und Unentrinnbarkeit Joseph Conrad als erster beschrieben hat.“³³⁵

So weist die Figur Marlow eben jene Charakteristika auf, die bei Kriegenburgs Protagonisten auf der Bühne oftmals zu finden sind: Die innere Gespaltenheit, die Auseinandersetzung mit dem Fremden – im Besonderen mit dem Fremden in sich selbst.

Marion Tiedke konstatiert:

„Kriegenburgs Menschen auf der Bühne sind vergebliche Helden, gestürzte Seelen, die ihre Haut zu Markte tragen. Was er sucht, ist ihre Verwundbarkeit, was er findet, ist ihre Haltlosigkeit in einer Welt, in der ein jeder sich selber fremd geworden ist.“³³⁶

Was Marlow in „Herz der Finsternis“ zu beschreiben versucht, ist die Erfahrung einer physischen und psychischen Reise an die Grenzen des Unbekannten, eine Grenzerfahrung, deren Mitteilungsmöglichkeit er selbst im Zuge seiner Erzählung immer wieder anzweifelt:

„[...] Nein, es ist unmöglich, anderen das Lebensgefühl einer bestimmten Zeit zu vermitteln, einer Erfahrung, deren Wahrheit und Bedeutung. Es ist unmöglich. Wir leben, wie wir träumen – allein...“³³⁷

³³⁵ Von Düffel, John: Mythos Afrika – Alptraum der Realität. Der Theaterautor und Dramaturg John von Düffel über die Berliner Inszenierung *Herz der Finsternis* und den Mythos, den der Autor Joseph Conrad selbst verkörpert. In: *Kunststoff*, November/Dezember 2010, o. S.

³³⁶ Tiedke zitiert nach Berger, Tristan: Andreas Kriegenburg. Der Spieler. In: Dürrschmidt, Anja (Hg.): *Werk-Stück. Regisseure im Porträt 2003*, S. 67.

³³⁷ Theaterstofffassung „Herz der Finsternis“ 2009, S. 25.

In dieser von Marlow empfundenen „Unmöglichkeit“ der Beschreibung einer persönlichen Erfahrung mittels Worten, findet sich eine Parallele zu Kriegenburgs „tief verwurzeltem Misstrauen, sich im gesprochenen Wort eindeutig und unmissverständlich mitteilen zu können.“³³⁸ Kriegenburg sieht in der gesprochenen Sprache eine „permanente Fehlerquelle“, da sie nicht imstande ist auch nur annähernd vollständig zu vermitteln, was mitgeteilt werden soll.³³⁹ Dieses Misstrauen, so erklärt der Regisseur, hänge ebenfalls stark mit seiner DDR-Konditionierung zusammen.

„Das DDR-Theater lebte ja immer von der Sub-Ebene der Sprache. Es gab immer das eine, was formuliert wurde und dazu die Nebenebene des Unausgesprochenen, des eigentlich Verschwiegenen. [...] Ich versuche, betont er, den Schauspielern diese andere Sprache, diese gestische Sprache, das Nonverbale zurückzugeben, weil, und das klingt vielleicht verwunderlich, weil sie viel konkreter ist. Eine gestische Sprache ist immer unmissverständlich, eine genaue Geste ist immer eindeutig, ohne jede Nebenbedeutung.“³⁴⁰

In Kriegenburgs Inszenierungen werden nonverbale Zeichensysteme daher aufgewertet „und so ist es nur folgerichtig“, erklärt Tristan Berger, „dass die bedeutungstragende Funktion der Sprache in seinen Inszenierungen von strengen Raum-Choreografien übernommen wird; die Körper erzählen das, was die Figuren mit ihrem Text allein nicht sagen (können).“³⁴¹ Auch Matthias Hartmann, der mit Kriegenburg in München den „Prozess“ inszeniert hat, bemerkt:

„Kriegenburgs Theater ist oftmals ein Körpertheater, das an Akrobatik grenzt. Während der Probenarbeit erforscht er gemeinsam mit seinen Schauspielern den menschlichen Körper in seinen Ausdrucksmöglichkeiten. „Er sucht nie die Schönheit, sondern die Geste des Existentiellen. [...] Er verlangt von den Schauspielern nie etwas, das nicht zu bewältigen

³³⁸ Berger, Tristan: Andreas Kriegenburg. Der Spieler. In: Dürrschmidt, Anja (Hg.): Werk-Stück. Regisseure im Porträt 2003, S. 63.

³³⁹ Vgl. Berger, Tristan: Andreas Kriegenburg. Der Spieler. In: Dürrschmidt, Anja (Hg.): Werk-Stück. Regisseure im Porträt 2003, S. 63.

³⁴⁰ Vgl. Berger, Tristan: Andreas Kriegenburg. Der Spieler. In: Dürrschmidt, Anja (Hg.): Werk-Stück. Regisseure im Porträt 2003, S. 63.

³⁴¹ Berger, Tristan: Andreas Kriegenburg. Der Spieler. In: Dürrschmidt, Anja (Hg.): Werk-Stück. Regisseure im Porträt 2003, S. 63.

wäre. Gesucht wird nicht kalte Virtuosität, sondern Leidenschaft, die manchmal auch Leiden schafft, zumindest blaue Flecken während der Probenarbeit.“³⁴²

Auch der reduzierte Einsatz von Licht und Farben, lässt sich als typisches Merkmal der Inszenierungen Kriegenburgs feststellen:

„In vielen Variationen sehr weiß flimmert es vor dem inneren Auge, denkt man an Kriegenburgs Bühnenbilder der letzter Jahre zurück.“³⁴³

Nur vier Farben gebe es für ihr, erklärt Kriegenburg: „weiß, die Stille; schwarz, die totale Absorption; braun: die Erde; und rot, die Glut.“ Es sind jene Farben, die sich auch in seiner „Herz der Finsternis“-Inszenierung finden. Die „Nicht-Farbe“ Weiß, so meint der Regisseur, sei vielleicht nur die „Angst vor anderen Farben“, jedoch sei sie für ihn sicher auch „die Sehnsucht nach dem Reinen, der Unschuld. Die ja gleichzeitig besonders leicht zu gefährden ist. Auf Weiß zeichnen sich die Spuren ab.“ Auf diese Weise werden Schmutz oder Blut sofort zum Zeichen.³⁴⁴

Insgesamt lässt sich feststellen, dass der Roman *Heart of Darkness* sowohl aufgrund seiner im Text angelegten Leitmotivik der „Finsternis“, die metaphorisch für die Abgründigkeit des Subjekts im Moment ultimativer Fremdheitserfahrung steht, als auch aufgrund seiner speziellen, nicht moralisierenden Charakterzeichnung, sowie seiner immanenten Farbsymbolik, jene Aspekte aufweist, die Kriegenburg in seinen Inszenierungen zu thematisieren und darzustellen sucht.

Es lässt sich insofern annehmen, dass die Wahl des Romans als Grundlage der DT-Eröffnungsinszenierung 2009 zum einen auf inhaltlich-leitmotivische Gründe zurückzuführen ist, besonders auf die Ambition, die aktuelle Relevanz des Themas vor dem Hintergrund der Fremdheitserfahrung und des modernen Kolonialismus aufzugreifen, zum anderen aber auch auf ein inszenatorisches Interesse des Regisseurs, da der Roman diverse Aspekte aufweist, die Kriegenburg in seinen Texten sucht und die seiner typischen Regie-Handschrift entsprechen.

³⁴² Günther, Matthias: Regiearbeit. Ein Streifzug durch das Probengeflecht der Münchner Kammerspiele. In: Theater heute 01/2010. Berlin: Friedrich Berlin Verl.-Ges. 2010, S. 12f.

³⁴³ Kriegenburg zitiert aus dem Pressespiegel des Deutschen Theaters zu Andreas Kriegenburg: Der Bühnenbildner des Jahres. Herr K. und Herr K. In: Kultivsum.de vom 30. Nov. 2009, o. S.

³⁴⁴ Vgl. Pressespiegel des Deutschen Theaters zu Andreas Kriegenburg: Der Bühnenbildner des Jahres. Herr K. und Herr K. In: Kultivsum.de vom 30. Nov. 2009, o. S.

9. SCHLUSSWORT

In der gegenwärtigen Theaterlandschaft stellen Romanadaptionen am Theater keine Seltenheit dar. Auf den Spielplänen unterschiedlichster Theaterhäuser finden sich die Titel bekannter literarischer Werke. Vom Klassiker der Weltliteratur, bis hin zum Bestseller der jüngsten Zeit, kommen zunehmend Texte zur Aufführung, die ursprünglich nicht für das Theater geschrieben wurden. Im theatralen Diskurs wird in diesem Zusammenhang von einem wachsenden Trend der Romanadaption gesprochen, der für kontroverse Diskussionen sorgt. In Artikeln verschiedener Fachmagazine, sowie im Rahmen von Symposien und Theatertreffen, werden zum einen die Motive für die brummende Adaptionspraxis besprochen, gleichermaßen werden die damit verbundenen Bedenken diskutiert. Wiederholt wird die Frage aufgeworfen, ob der Rückbezug auf literarische Texte am Theater einem kommerziellen Interesse der Verlage und Theaterhäuser entspringt, ob Experimentier- und Risikofreude einem Bestreben nach Sicherheit und Publikumswirksamkeit weichen. An erster Stelle sorgt dabei das Motiv des bekannten Titels bzw. des bereits abgesegneten Stoffes als Publikumsmagnet und „sichere Bank“ für Diskussionen. Während in der Adaptierung bekannter literarischer Werke ein Mehrwert im Sinne eines kommerziellen Nutzens gesehen wird – Adaptionen literarischer Werke locken nicht nur ein großes Publikum ins Theater, sie führen nachweisbar auch zu steigenden Verkaufszahlen der entsprechenden Buchausgaben des adaptierten Werkes – wird der Vorwurf laut, Theaterhäuser scheuten das Risiko, neue Texte noch unbekannter Autoren aufzuführen, die dezidiert für das Theater schreiben. Von dieser Warte aus betrachtet, führt die Debatte um Romanadaptionen unmittelbar auch zu einer Auseinandersetzung mit der Frage nach der Qualität aktueller Gegenwartsdramatik und der Situation zeitgenössischer Autoren. Als Begründung für den Rückbezug auf literarische Werke am Theater, wird in diesem Zusammenhang das Argument vorgebracht, moderne Gegenwartsdramatik weise einen Mangel an Welthaltigkeit auf und konzentriere sich auf zeitlich sehr beschränkt relevante Inhalte. Zugleich lassen sich diese mangelnde Welthaltigkeit, sowie die nur kurz greifende Aktualität gegenwärtiger Dramatik als ein Symptom der wachsenden Uraufführungslust der Theater deuten. Da ein Stück bereits kurz nach seiner Uraufführung als „alt“ abgestempelt wird, ergibt sich für Autoren die Notwendigkeit, das Theater in immer kürzeren Zeitabständen mit neuen Stücken zu beliefern, um präsent zu bleiben. Diskutiert wird daher, ob und inwiefern Romanadaptionen als Ursache und/oder Ergebnis einer „Krise“ moderner Gegenwartsdramatik zu betrachten seien. Im Sinne einer Ursache wird vermutet, dass die brummende Adaptionspraxis die Situation junger bzw.

noch unbekannter Dramatiker insofern erschwere, als sie einen Grund dafür darstelle, weniger neue Stücke zu inszenieren, die somit ungespielt im Schrank verkämen. Auf der anderen Seite wird diese Vermutung unter Verweis auf den grundsätzlichen Uraufführungseifer der Theaterhäuser zurückgewiesen und mit dem Argument untermauert, das Theater sei ein „Trüffelschwein“ dem bei der Suche nach guten Stoffen jedes Textmaterial recht sei. Ein gutes Stück werde daher mit großer Sicherheit nicht zu Gunsten einer Romanadaption unaufgeführt bleiben, zumal eine Vielzahl der Theaterhäuser, die Romanadaptionen in ihr Repertoire integrieren, gleichermaßen der Verpflichtung zur Inszenierung und Förderung neuer Dramatik nachkämen.

Dass sich das Theater bei der Suche nach guten Stoffen nicht nur auf den klassischen Dramenkanon und die Werke der Gegenwartsdramatik beschränkt, lässt sich außerdem darauf zurückführen, dass neue Dramenformen es erlauben, unterschiedlichste Arten von Texten zur Aufführung zu bringen. Bühnentauglichkeit definiert sich nicht mehr über die klassischen formalen Eigenschaften wie beispielsweise dialogische Strukturen oder einen geordneten Handlungsablauf. In der Bearbeitung literarischer Texte für das Theater lässt sich daher ein inszenatorisches Interesse der Regisseure erkennen, neue Spielweisen, frei vom Einfluss der Autoren, austesten zu können. Diesem künstlerischen Mehrwert der Adaption steht das Argument entgegen, Dramaturgen und Regisseure drückten sich vor der Arbeit, sich auf die Suche nach neuen Stücken zu machen und scheuten außerdem die für das Theater wesentliche Auseinandersetzung mit den Autoren der Stücke. Die Trias Autor - Regisseur - Schauspieler, wird umgangen und es kommt vermehrt zu sogenannten „Personalunionen“, bei denen eine einzelne Person unterschiedliche Aufgabenbereiche übernimmt, beispielsweise wenn ein Regisseur seine Stücke selbst schreibt, oder umgekehrt, ein Dramatiker seine Stücke selbst inszeniert.

Bemerkenswert ist, dass sämtliche Aspekte, die im theatralen Diskurs als Motive für den wachsenden Trend zur Romanadaption angeführt werden, zum einen als Mehrwert betrachtet werden, zum anderen aber für Kritik sorgen. Dies, obwohl es sich bei der Übernahme von Stoffen aus der Literatur um eine Theaterpraxis handelt, die nicht neu ist. Die Transformation fremden, wie auch eigenen Textmaterials für die Bühne, hat eine lange Tradition in der Theatergeschichte, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt, als die Stoffe von Mythen und Epen für die griechischen Tragödien übernommen und transformiert wurden. Erinnert sei an dieser Stelle an das Zitat Erwin Piscators, der feststellt:

„I have never understood why the question of adapting a novel for the stage should be a matter of controversy at all. To talk of it as some sort of heresy is to ignore the very origin of the theatre. Dramatising a novel has always been done and always will be. The task is to find the new medium to do justice to the novel. The thing read is not ,the thing done‘.“³⁴⁵

Trotz ihrer weit in die Geschichte zurückreichenden Theatertradition, hat sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Adaption literarischer Werke lange Zeit auf den Bereich des Films konzentriert. Die Literaturrecherche zur Arbeit hat gezeigt, dass die Untersuchung medialer Transformationsprozesse überwiegend anhand vergleichender Studien vorgenommen wurde, in denen Verfilmungen aus einem von Werktreueansprüchen geprägten Blickwinkel betrachtet und ihren literarischen Vorlagen direkt gegenüber gestellt wurden. Erst in der neueren Adaptionforschung wird dieser vergleichende Ansatz mehr und mehr hinterfragt, da ein Vergleich von Adaption und Vorlage die jeweiligen Spezifika der unterschiedlichen Medien nach Meinung der Forscher nicht ausreichend mitberücksichtige und die Adaption im Vergleich mit ihrer Vorlage als „zweitrangiges Werk“ klassifiziert würde. Bestreben der neueren Adaptionforschung ist es daher, Adaptionen aus einer nicht-vergleichenden Perspektive als eigenständige Werke zu betrachten und ihren spezifischen Mehrwert entsprechend zu würdigen und anzuerkennen.

In vorliegender Diplomarbeit kamen beide Ansätze zum Tragen, indem die Adaption eines literarischen Werkes auf der Bühne unter Berücksichtigung der jeweiligen Spezifika von Literatur und Theater analysiert und gleichermaßen nach zu assoziierenden Analogien zwischen Roman und Theaterinszenierung gesucht wurde.

Andreas Kriegenburgs Inszenierung „Herz der Finsternis“ lässt sich in Anlehnung an die von Sandra Poppe vorgeschlagenen Adaptionstypen als „analoge Adaption“ kategorisieren. Die von John von Düffel neu übersetzte und bearbeitete Theaterfassung bewegt sich nahe an Joseph Conrads Originaltext, dramatisiert ihn nicht, sondern behält die langen, narrativen Monologpassagen der Hauptfigur vollständig bei. Zwar finden sich Abweichungen vom Romantext in Form von Strichen, Verdichtungen und Umformungen, jedoch stellen diese keine Eingriffe in den Handlungsverlauf dar, sondern werden innerhalb der Inszenierung durch andere, theatrale Zeichensysteme ersetzt. Ausführliche Beschreibungen bezüglich des Aussehens der Figuren finden innerhalb der Inszenierung beispielsweise durch den Auftritt

³⁴⁵ Piscator zitiert nach Ley-Piscator, Maria: The Piscator Experiment. The political theatre. New York: Heinemann 1967, S. 9f.

und die Ausstattung der entsprechenden Personen durch Maske und Kostüm eine Entsprechung. Die in der Sprache Conrads angelegten Stilmittel der Symbolik, Metaphorik und Ironie, werden durch die in der Inszenierung eingesetzten Theatermittel aufgegriffen. Das Bühnenbild, die Requisiten und die inszenierungsspezifische Figurendarstellung weisen ein hohes Assoziationspotential auf, lassen aufgrund ihres symbolischen Charakters unterschiedliche Analogiebildungen zum Roman zu und geben dem Zuschauer gleichermaßen Raum für eigene Interpretationsansätze. Damit wird die Inszenierung einem wesentlichen Charaktermerkmal des Romans gerecht, indem sie eine eindeutige Auslegung weder anstrebt noch zulässt.

Inhaltlich fokussiert die Inszenierung auf die Fremdheitserfahrung und die Selbstauflösung der Hauptfigur Marlow, anhand derer der „Irrsinn des zivilisatorischen Standpunkts“, sowie die „Grenzen des weißen Wahns“ aufgezeigt werden. Anhand beider Motive wird eine Brücke zur aktuellen Relevanz des Themas geschlagen.³⁴⁶ Neben dem Aspekt der Fremdheit, der jeden Einzelnen Menschen im Zuge der Veränderung gewohnter Umstände und Umgebungen betrifft, thematisiert die Inszenierung den anhaltend aktuellen zivilisationskritischen Gesichtspunkt der westlichen Gier nach wertvollen Ressourcen, die sich in der Eroberung und Ausbeutung fremder Regionen manifestiert.

Als Hauptmotiv für die Wahl des Romans *Heart of Darkness* als Grundlage der Eröffnungsinszenierung am Deutschen Theater Berlin 2009, ließ sich insofern das Aufgreifen der aktuellen Relevanz des Themas, sowie die Konfrontation des Publikums mit der eigenen Identität und den eigenen Handlungsweisen innerhalb einer von Fremdheit, Diskontinuität und Machtgier bestimmten Welt, ermitteln. Entgegen der im medialen Diskurs oftmals geäußerten Annahme vorwiegend kommerzieller Interessen der Theaterhäuser, resultiert die Wahl zur Adaption des Romans *Heart of Darkness* nach Angaben des Intendanten Ulrich Khuon und des Regisseurs Andreas Kriegenburg, nicht aus der Motivation, dem Publikumsgeschmack nachzukommen und somit eine möglichst große Zuschauerschaft anzulocken; vielmehr betonen beide die Intention, sowohl die kolonialkritische, als auch die psychoanalytische Dimension des Romans an das Publikum vermitteln und eine neue Lesart im heutigen Kontext anbieten zu wollen. Konkret angesprochen wird diese Ambition im Programmheft zur Inszenierung. Der darin enthaltene Aufsatz von Frauke Hartmann zeichnet

³⁴⁶ Vgl. Von Düffel, John: Mythos Afrika – Alptraum der Realität. In: Kunststoff, November/Dezember 2010, o. S.

die Geschichte des von Gewalt, Ausbeutung und Unterdrückung geprägten Kongo seit der Zeit Joseph Conrads nach und macht auf die bis heute grundlegend unveränderten Zustände aufmerksam:

„Noch heute zeigt sich uns, ebenso wie zu Conrads Zeiten, das Landesinnere als blinder Fleck. Nur auf dem Luftweg mit kleinen Maschinen oder zu Fuß wie die kongolesischen Händler dringt man in den feucht-heißen Regenwald vor, der über die Hälfte des Landes bedeckt. Straßenbauprojekte internationaler Firmen liegen dort seit Jahren brach. [...] Besonders der Süden, Südwesten, der Osten und der Nordosten sind außerordentlich reich an Rohstoffen. Abgebaut werden sie nach wie vor von ausländischen Firmen, die die belgische Societé Générale de Belgique abgelöst haben – bis zur Unabhängigkeit 1960 hatte sie die Kontrolle über die größten Bergbaugesellschaften des Landes. Anstelle von Kautschuk und Elfenbein bringen internationale Konsortien inzwischen aus den verschiedenen Provinzen Diamanten, Roherze, Uran, Gold und Kupfer außer Landes.“³⁴⁷

Während die aktuelle Relevanz des Themas und die unmittelbare Bezugnahme auf Afrika im Programmheft betont werden, bleiben der direkte Verweis auf den Ort, sowie eine Umlegung auf aktuelle Begebenheiten innerhalb der Inszenierung aus. Genau wie der Roman, verzichtet die Inszenierung auf Konkretisierungen, sondern schöpft den „universalen Charakter“ des Textes aus und überlässt es dem Zuschauer selbst, Bezüge zum aktuellen Kontext herzustellen.

Als weiteres Motiv für die Wahl des Romans *Heart of Darkness* als Adaptiongrundlage, konnte ein inszenatorisches Interesse des Regisseurs Andreas Kriegenburg ermittelt werden. Ein Überblick über die Regiearbeit Kriegenburgs hat gezeigt, dass der Roman *Heart of Darkness* zahlreiche Motive aufweist, die der Regisseur in seinen Inszenierungen zu thematisieren sucht und die seiner typischen „Regie-Handschrift“ entsprechen. Zu nennen sind hier unter anderem das Leitmotiv der Fremdheit, die textimmanente Farbsymbolik, wie auch der Aspekt der Selbstauflösung des Subjekts im Moment des Verlusts gewohnter Werte und Normen.

Obgleich der in den Pressestimmen mehrmals geäußerten Kritik an der Inszenierung als einer „Bebilderung“ der Handlung, konnte anhand der Analyse aufgezeigt werden, dass die Inszenierung zahlreiche Assoziationsmöglichkeiten und symbolische Anspielungen aufweist,

³⁴⁷ Hartmann, Frauke: Das Grauen, das Grauen. In: Programmheft zum Stück „Herz der Finsternis“. Spielzeit 2009/2010, S. 10.

aus denen sich einerseits Analogien zur Romanvorlage herstellen und andererseits unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten und Bezüge zum gegenwärtigen Kontext ansteuern lassen.

Insgesamt lässt sich das Anliegen feststellen, sowohl die Komplexität des Romans Joseph Conrads, als auch die aktuelle Relevanz des Themas in Bezug auf den Aspekt der Fremdheitserfahrung, sowie des modernen Kolonialismus zu vermitteln und dem Zuschauer Gelegenheit zur Selbstbefragung und zur aktiven Auseinandersetzung mit dem Thema zu geben.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Conrad, Joseph: Das Kongo-Tagebuch. In: ders.: Herz der Finsternis mit dem »Kongo-Tagebuch« und dem »Up-river Book«. 8. Aufl. München u.a.: Piper 2008.

Conrad, Joseph: Heart of Darkness (1902). London: Penguin Popular Classics 1994.

Conrad, Joseph: Herz der Finsternis (1902). Aus dem Englischen übersetzt von Sophie Zeitz. Mit einem Nachwort von Tobias Döring. 4. Aufl. München: dtv 2011.

Conrad, Joseph: The Nigger of the ‚Narcissus‘. Herausgegeben von Norman Sherry. London u.a.: Dent 1978.

Conrad, Joseph: Youth. Heart of Darkness. The End of the Tether (1902). Herausgegeben von Owen Knowles. Cambridge: Univ. Press 2010.

Sekundärliteratur

Achebe, Chinua: Ein Bild von Afrika: Rassismus in Conrads »Herz der Finsternis«. In: ders.: Ein Bild von Afrika. Essays. 2. Aufl. Berlin: Alexander-Verlag 2002.

Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. 3. Aufl. Berlin: Erich Schmidt 2003.

Baxter, Katherine Isobel/Hand, Richard J. (Hg.): Joseph Conrad and the Performing Arts. Aldershot: Ashgate 2009.

Bazin, André: Adaptation, or the Cinema as Digest. In: Naremore, James (Hg.): Film Adaptation. London: Athlone 2000, S. 19-27.

Berger, Tristan: Andreas Kriegenburg. Der Spieler. In: Dürrschmidt, Anja (Hg.): Werk-Stück. Regisseure im Porträt. Arbeitsbuch 17. Berlin: Theater der Zeit 2003, S. 62-67.

Birkenhauer, Theresia: „Die Zeit des Textes im Theater“. In: Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: Transcript-Verl. 2008, S. 247-262.

Bittner, Gerhard: Der Symbolgehalt der Werke Joseph Conrads. Diss. Univ. Freiburg 1967.

Bogar, Brigitte/Innes, Christopher: Gospels for the People – Adaptations from the Bible. In: Pietrzak-Franger, Monika/Voigts-Virchow, Eckart (Hg.): Adaptations. Performing across Media and Genres. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2009, S. 97-112.

Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 5. Neuausg. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007.

Cartmell, Deborah/Whelehan, Imelda (Hg.): Adaptations. From text to screen, screen to text. London u.a.: Routledge 1999.

Cardwell, Sarah: Adaptation Studies Revisited. Purposes, Perspectives, and Inspiration. In: Welsh, James M./Lev, Peter (Hg.): The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation. Lanham, Maryland/Toronto: The Scarecrow 2007, S. 51-62.

Damis, Christine: Autorentext und Inszenierungstext. Untersuchungen zu sprachlichen Transformationen bei Bearbeitungen von Theatertexten. Tübingen: Niemeyer 2000.

Dürschmidt, Anja (Hg.): Werk-Stück. Regisseure im Porträt. Arbeitsbuch 17. Berlin: Theater der Zeit 2003.

Engler, Balz: Buch, Bühne, Bildschirm. König Lear intermedial. In: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt 1998, S. 58-67.

Fischer-Lichte, Erika: Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin: Reimer 1990, S. 233-260.

Gast, Wolfgang (Hg.): Literatur Verfilmung. Themen Texte Interpretationen. Bamberg: C.C. Buchner 1993.

Gast, W/Hickethier, K/Vollmers, B.: Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen. In: Gast, Wolfgang (Hg.): Literatur Verfilmung. Themen Texte Interpretationen. Bamberg: C.C. Buchner 1993, S. 12-20.

Gehrmann, Susanne: Kongo-Greuel. Zur literarischen Konfiguration eines kolonialkritischen Diskurses (1890-1910). Hildesheim u.a.: Olms 2003.

Gladziejewski, Claudia: Dramaturgie der Romanverfilmung. Systematik der praktischen Analyse und Versuch zur Theorie am Beispiel von vier Klassikern der Weltliteratur und ihren Filmadaptionen. Alfeld u.a.: Coppi 1998. Zugl. Diss. Univ. Hamburg 1997.

Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt 1998.

Hochschild, Adam: Schatten über dem Kongo. Die Geschichte eines der großen, fast vergessenen Menschheitsverbrechen. Stuttgart: Klett-Cotta 2000.

Hutcheon, Linda: A Theory of Adaptation. New York: Routledge 2006.

Kesting, Marianne: Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas. 8. Aufl. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1989.

Knowles, Owen: Oxford readers companion to Conrad. Oxford u.a.: Oxford University Press 2000.

Krah, Hans: Einführung in die Literaturwissenschaft – Textanalyse. Kiel: Ludwig 2006.

Leitch, Thomas M.: Literature vs. Literacy: Two Futures for Adaptation Studies. In: Welsh, James M./Lev, Peter (Hg.): The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation. Lanham u. a.: The Scarecrow 2007, S. 15-34.

Ley-Piscator, Maria: The Piscator Experiment. The political theatre. New York: Heinemann 1967.

Miller, Christopher L.: Blank Darkness. Africanist Discourse in French. Chicago u.a.: o.V. 1985.

Möhrmann, Renate (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin: Reimer 1990.

Moore, Gene M.: Conrad on film. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1997.

Mundt, Michaela: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung. Tübingen: Niemeyer 1994.

Naremore, James (Hg.): Film Adaptation. London: Athlone 2000.

Patsch, Sylvia M.: Vom Buch zur Bühne. Dramatisierungen englischer Romane durch ihre Autoren. Eine Studie zum Verhältnis zweier literarischer Gattungen. Innsbruck: Sundt 1980.

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl. München: Wilhelm Fink 2001.

Pietrzak-Franger, Monika/Voigts-Virchow, Eckart (Hg.): Adaptionen. Performing across Media and Genres. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2009.

Poppe, Sandra: Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.

Reynolds, Peter: Novel Images. Literature in Performance. London u.a.: Routledge 1993.

Ricklefs, Sven: Andreas Kriegenburg. Ein Porträt von Sven Ricklefs. In: Roeder, Anke/Ricklefs, Sven: Junge Regisseure. Frankfurt/Main: Fischer 1994, S. 97-110.

Rischbieter, Henning: Theater-Lexikon. Zürich: Orell Füssli 1983.

Roeder, Anke/Ricklefs, Sven: Junge Regisseure. Frankfurt/Main: Fischer 1994.

Roselt, Jens: Intermediale Transformationen zwischen Text und Bühne. In: Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: Transcript 2008, S. 205-213.

Sandhack, Monika: Artikel „Adaption“. In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 5. Neuausg. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 59.

Sandhack, Monika: Artikel „Bühnenbearbeitung“. In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 5. Neuausg. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 198.

Sandhack, Monika: Artikel „Dramatisierung“. In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 5. Neuausg. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 313.

Schenkel, Elmar: Fahrt ins Geheimnis. Joseph Conrad. Eine Biographie. Frankfurt/Main: Fischer 2007.

Scherer, Stefan: Einführung in die Dramen-Analyse. Darmstadt: WBG 2010.

Spörri, Reinhart: Von der ungewöhnlichen Geschichte der Commedia dell'arte. Wädenswil: Stutz&Co 1977.

Stam, Robert/Raengo, Alessandra (Hg.): Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation. Malden u.a. Blackwell 2005.

Stam, Robert: Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: ders./Raengo, Alessandra (Hg.): Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation. Malden u.a. Blackwell 2005, S. 3-45.

Stape, John H.: Im Spiegel der See. Die Leben des Joseph Conrad. Ins Deutsche übersetzt von Eike Schönfeld. Hamburg: Marebuchverlag 2007.

Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: Transcript-Verl. 2008.

Totzeva, Sophia: Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung. Tübingen: Narr 1995. Zugl. Diss. Univ. Mainz 1994.

Von Düffel, John: Zur Biographie von Joseph Conrad. In: Programmheft zum Stück „Herz der Finsternis“. Deutsches Theater Berlin – Programmheft Nr. 1 – Spielzeit 2009/2010, S. 31-39.

Watt, Ian: Conrad in the nineteenth century. Berkeley: o.V. 1979.

Welles, Orson/Bogdanovich, Peter/Rosenbaum, Jonathan (Hg.): This is Orson Welles. London: Harper Collins 1993.

Welsh, James M./Lev, Peter (Hg.): The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation. Lanham, Maryland/Toronto: The Scarecrow 2007.

Whelehan, Imelda: Adaptations. The contemporary dilemmas. In: Cartmell, Deborah/Whelehan, Imelda (Hg.): Adaptations. From text to screen, screen to text. London u.a.: Routledge 1999, S. 3-19.

Wiggershaus, Renate: Joseph Conrad. München: Dt. Taschenbuch Verlag 2000.

Vorlesungsmitschrift „Theorien und Methoden der Theaterwissenschaft“, Stefan Hulfeld, WS 2008/2009.

Materialien zur Produktion „Herz der Finsternis“

Programmheft zum Stück „Herz der Finsternis“. Deutsches Theater Berlin – Programmheft Nr. 1 – Spielzeit 2009/2010.

Theatertextfassung „Herz der Finsternis“. Nach der Erzählung von Joseph Conrad. Übersetzung und Bearbeitung: John von Düffel. Stand: 24.08.2009.

DVD – „Herz der Finsternis“. Deutsches Theater Berlin. Mitschnitt der Generalprobe.

Gesammelte Artikel im Pressespiegel des Deutschen Theaters:

Bock, Caroline: Düsterer Blick auf den Kolonialismus. Premiere für „Herz der Finsternis“ am DT. In: Märkische Oder Zeitung vom 19.09.2009.

Bock, Caroline: Meterhohe Symbole für afrikanisches Leid. Uraufführung in Berlin: »Herz der Finsternis« im Deutschen Theater unter dem neuen Intendanten Ulrich Khuon. In: Gießener Allgemeine Zeitung vom 21.09.2009.

Bub, Dieter: Herz der Finsternis. In: Kulturinfo.eu vom 19.09.2009.

Decker, Kerstin: Romanadaption. Herz der Finsternis. In: Zitty, Heft 20 vom 24.09.2009.

Heine, Matthias: Im Dschungelcamp des Grauens. Afrikanische Spiele. Andreas Kriegenburg eröffnet die Saison am Deutschen Theater Berlin mit „Herz der Finsternis“. In: Die Welt vom 21.09.2009.

Kirschner, Stefan: Expedition in das Land der Finsternis. Regisseur Andreas Kriegenburg eröffnet die neue Ära am Deutschen Theater. In: Berliner Morgenpost vom 19.09.2009.

Kirschner, Stefan: Dann gibt der Regisseur klein bei. Ein Interview mit Andreas Kriegenburg. In: Die Welt vom 16.09.2009.

Liebers, Peter: Mit Lust und Vergnügen. Andreas Kriegenburg wird in der neuen Saison Hausregisseur am Deutschen Theater Berlin. Seine ersten Inszenierungen brachte er in Frankfurt (Oder) auf die Bühne. In: Märkische Zeitung vom 19./20.09.2009.

Michalzik, Peter: Urwald in uns. „Herz der Finsternis“ am Deutschen Theater in Berlin. In: Frankfurter Rundschau vom 19.09.2009.

Pichon, Stéphanie: Perdu au fond des ténèbres. In: Rue du Théâtre vom 02.11.2009.

Schäfer, Andreas: Im Bauch des Geisterschiffs. Das Deutsche Theater unter dem neuen Hausherrn Ulrich Khuon eröffnet mit „Herz der Finsternis“. In: Der Tagesspiegel vom 21.09.2009.

Schütt, Hans-Dieter: Conrad im DT. Marlow trifft Kurtz. In: Neues Deutschland vom 19.09.2009.

Seidler, Ulrich: Ein Schnürboden voller Schuldkomplexe. Ulrich Khuons DT-Intendanz hat begonnen – mit Joseph Conrads Reise ins „Herz der Finsternis“. In: Berliner Zeitung vom 19./20.09.2009.

Von Düffel, John: Mythos Afrika – Alptraum der Realität. Der Theaterautor und Dramaturg John von Düffel über die Berliner Inszenierung Herz der Finsternis und den Mythos, den der Autor Joseph Conrad selbst verkörpert. In: Kunststoff, November/Dezember 2010.

Wildermann, Patrick: Schmerz der Finsternis. Visionär und Handwerker: Andreas Kriegenburg ist der neue Hausregisseur am Deutschen Theater. In: Der Tagesspiegel vom 11.09.2009.

Wildermann, Patrick: Weißer Wahn, dunkler Kontinent. Andreas Kriegenburg eröffnet Ulrich Khuons erste Spielzeit mit einer Bühnenadaption von Joseph Conrads Roman „Herz der Finsternis“. In: Der Tagespiegel vom 27.08.2009.

Artikel in Zeitschriften

Baur, Detlev: Männliche Alptraumspiele. Zum Start der Intendanz Ulrich Khuons am Berliner Deutschen Theater inszeniert Hausregisseur Andreas Kriegenburg innerhalb kurzer Zeit zwei Stücke: „Herz der Finsternis“ nach Joseph Conrad und Heinrich von Kleists „Prinz Friedrich Homburg“. In: Die deutsche Bühne 11/2009. Seelze: Erhard Friedrich Verlag 2009, S. 50-51.

Behrendt, Eva/Burckhardt, Barbara/Wille, Franz: Dramatische Prosa. Romane, Romane. Die Lust am großen Titel. Ein Gespräch mit John von Duffel. In: Theater heute 11/2008. Berlin: Friedrich Berlin Verl.-Ges. 2008, S. 4-15 .

Briegleb, Till: Für welche Ewigkeit? Neue Dramatik hält nicht lange. Das ist auch ein gutes Zeichen. In: Theater heute 05/2011. Berlin: Friedrich Berlin Verl.-Ges. 2011, S. 28-31.

Burckhardt, Barbara: Dramatische Prosa. Roman-Verdauung oder Rübenrauschtheater? Wie aus großen Prosa-Texten Theaterabende werden. In: Theater heute 11/2008. Berlin: Friedrich Berlin Verl.-Ges. 2008, S. 4-15.

Dössel, Christine: Schlachtfeld Drama. Andreas Kriegenburg bestürmt in München Klassiker: auf Kleists „Penthesilea“ folgt „Faust – fl von JWG“ nach Goethe. In: Theater heute 5/1999. Berlin: Friedrich Berlin Verl.-Ges. 1999, S. 16-17.

Günther, Matthias: Regiearbeit. Ein Streifzug durch das Probengeflecht der Münchner Kammerspiele. In: Theater heute 01/2010. Berlin: Friedrich Berlin Verl.-Ges. 2010, S. 5-21.

Hartmann, Frauke: Das Grauen, das Grauen. In: Programmheft zum Stück „Herz der Finsternis“. Deutsches Theater Berlin – Programmheft Nr. 1 – Spielzeit 2009/2010, S. 7-29.

Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis. In: Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 25, S. 152-163.

Khuon, Ulrich: Den Reichtum der Welt nicht nur bei sich suchen. In: dt Magazin 1/2010/11. Berlin: agit-Druck 2010, S. 8-11.

Kralicek, Wolfgang: Muss man alles gleich dramatisieren? Warum kommen in letzter Zeit so viele Romane auf die Bühne? Fünf Thesen zu einem Trend. In: Morgen 3/2009. Klosterneuburg: Niederösterreich-Fonds 2009, S. 32-35.

Kriegenburg, Andreas: Die meisten Regisseure, die ich kenne, sind asozial. Ein Gespräch über das Thema Talent. Interview: Matthias Kalle und Christoph Koch. In: dt Magazin 4/2010/11. Berlin: agit-Druck 2010, S. 4-7.

Lohs, Lothar: Das Theater – ein Trüffelschwein. Anmerkungen zum Tsunami der Roman- und Filmadaptionen, der die deutschsprachige Theaterlandschaft flutet. In: Bühne.

Österreichisches Theater- und Kulturmagazin 5/2010. Wien: News Verlagsgruppe 2010, S. 8-10.

Lohs, Lothar: Diabolischer Schaffensrausch. Auftritt des Satans. Petra Morzé als Agentin der Hölle und Philipp Hochmair als Objekt der Versuchung in Friederike Hellers kühner Transformation von Doktor Faustus. In: Bühne. Österreichisches Theater- und Kulturmagazin 11/2008. Wien: News Verlagsgruppe 2008, S. 20-23.

Popig, Jürgen: Zu jung? Zu alt? Zu deutsch? In: Die deutsche Bühne 9/2009. Seelze: Erhard Friedrich Verlag 2009, S. 36-38.

Stadelmaier, Gerhard: Das Salz bitte“ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 24.09.2004.

Tomasovsky, Daniela: Kunst meets Quote. „Kultur braucht unternehmerisches Denken, lautet das Mission Statement der Niederösterreichischen Kulturwirtschaft (NÖKU). Vier Prinzipien geben die Leitlinien für die Umsetzung in der Praxis vor. In: Morgen 1/2011. Klosterneuburg: Niederösterreich-Fonds 2011, S. 16-17.

Internetquellen:

Berger, Jürgen: Im Reich der epischen Weite. Online auf der Seite des Goethe Instituts/ Künste/ Theaterszene und Trends vom Jan. 2009. Abrufbar unter: <http://www.goethe.de/kue/the/tst/de4079411.htm> (letzter Zugriff: 21.01.2013).

Bochow, Jörg: Das zeitgenössische Theater und seine Autoren. Verwandlungen des Theaters - Teil 5. Online auf: Deutschlandfunk - Radio Kultur. Abrufbar unter: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/essayunddiskurs/631248/> (letzter Zugriff: 23.05.2013).

Breth, Andrea: Wohin treibt das Theater? Vortrag, gehalten auf der Tagung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt am 21.10.2004. Online abrufbar unter: http://www.theaterportal.de/andrea_breth_wohin (letzter Zugriff: 28.06.2013).

Eilts, Hilko: Die Sehnsucht nach grossen Stoffen? Romane auf dem Theater. Online auf: Prospero European Review. Theatre and Research/On Stage aus der Edition 1/2010. Abrufbar unter: <http://www.t-n-b.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=28&lang=1&edition=8> (letzter Zugriff: 11.01.2013).

Keim, Stefan: Die Bühne als Reader's Digest. Ein Ende der Romanadaptionen in den deutschsprachigen Theatern ist nicht in Sicht. Online auf: Deutschlandradio Kultur/ Radiofeuilleton vom 22.02.2009. Abrufbar unter: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/922937/> (letzter Zugriff: 19.05.2013).

Knipper, Til: Interview mit Ulrich Khuon: „Der Mensch bremst sich nicht selbst“. Abgedruckt im Handelsblatt am 16.10.2009. Online auf Karriere.de. Abrufbar unter: <http://www.karriere.de/karriere/der-mensch-bremst-sich-nicht-selber-9295/3/> (letzter Zugriff: 05.02.2013).

Kögler, Konrad: Jeder Mensch hat seinen Zerreisspunkt. Online auf: e-politik.de vom 19.10.2009. Abrufbar unter: <http://www.e-politik.de/blog/19102009/Jeder-Mensch-hat-seinen-Zerreisspunkt.html> (letzter Zugriff: 01.06.2013).

Lipinski, Birte: Übertragungsverluste und Reibungswärme. Döblins Berlin Alexanderplatz auf der Bühne. Online auf: Paraplui. Elektronische Zeitschrift für Kulturen – Künste – Literaturen. Nr. 25 vom Herbst 2008. Abrufbar unter:

http://parapluie.de/archiv/uebertragungen/castorf/parapluie-uebertragungen_castorf.pdf
(letzter Zugriff: 26.05.2013).

Paucker, Julie: Das Theater als diebisches Medium. Romane haben auf dem Theater Hochkonjunktur – doch ist das erst seit heute so? Online auf: Neue Zürcher Zeitung online/ Kultur, Literatur und Kunst vom 26.03.2011. Abrufbar unter: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur_und_kunst/das_theater_als_diebisches_medium_1.10029941.html (letzter Zugriff: 26.05.2013).

Wahl, Christine: Saisonstart am Deutschen Theater. Viel Lehm um nichts. „Apocalypse Now“ in der Berliner Republik? Von wegen: Anders als Francis Ford Coppola gelang Andreas Kriegenburg bei der Umsetzung von Conrads „Herz der Finsternis“ am Deutschen Theater kein Meisterwerk. Für einen triumphalen Neustart muss Intendant Ulrich Khuon noch zulegen. Online auf: *Spiegel Online* vom 18.09.2009. Abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/saisonstart-am-deutschen-theater-viel-lehm-um-nichts-a-649827.html> (letzter Zugriff: 28.06.2013).

Wikipedia-Artikel zu „Larry Buttrose“. Online auf Wikipedia.org. Abrufbar unter: http://en.wikipedia.org/wiki/Larry_Buttrose (letzter Zugriff: 18.06.2013).

Wikipedia-Artikel zu „Marketingkooperation“. Online auf Wikipedia.org. Abrufbar unter: <http://de.wikipedia.org/wiki/Marketingkooperation> (letzter Zugriff: 28.06.2013).

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

(Sämtliche Szenenbilder sind der für diese Arbeit vom Deutschen Theater Berlin zur Verfügung gestellten Aufzeichnung der Generalprobe als Screenshots entnommen und werden mit dem entsprechenden Timecode der DVD angegeben.)

- Abb. 1: Das modifizierte Zeichensystem Kowzans nach Erika Fischer-Lichte, vgl. Fischer-Lichte, Erika: Die Zeichensprache des Theaters. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung 1990, S. 237.
- Abb. 2: Erstes Bild der Inszenierung; erster Blick auf den Bühnenkasten (Timecode: 00:49)
- Abb. 3: Die afrikanischen Pappmaschee-Figuren (Timecode: 24:49)
- Abb. 4: Szene des Angriffs auf den Dampfer (Timecode: 01:16:55)
- Abb. 5: Die Darsteller erzeugen das Geräusch des Meerrauschens mit Plastikbeutel und Mikrophon (Timecode: 15:19)
- Abb. 6: Markwart Müller-Elmau benutzt die Bambusrohre zur Klangerzeugung (Timecode: 01:04:08)
- Abb. 7: Natali Seelig an der Bühnenrampe (erzählend), simultane Darstellung der Szene im hinteren Teil der Bühne (Timecode: 20:29)
- Abb. 8: Szene der Entdeckung des Todeshains (Timecode: 26:32)
- Abb. 9: Olivia Gräser in der Rolle eines schwarzen Zwangsarbeiters (Timecode: 29:33)
- Abb. 10: Daniel Hoevels in der Rolle des Harlekins (Timecode: 01:29:15)
- Abb. 11: Erste Szene der Inszenierung, Multiplikation des Protagonisten Marlow (Timecode: 04:34)
- Abb. 12: Die Darsteller werfen Essen auf die afrikanischen Figuren (Timecode: 31:33)
- Abb. 13: Olivia Gräser als Braut, Markwart Müller-Elmau als Marlow in der letzten Szene der Inszenierung (Timecode: 02:03:42)
- Abb. 14: Harald Baumgartner als Direktor (Timecode: 59:57)
- Abb. 15: Blick auf die Bühne zu Beginn der Inszenierung, bevor der eiserne Vorhang sich hebt (Timecode: 00:03)
- Abb. 16: Natali Seelig als Marlow (Timecode: 01:28)
- Abb. 17: Markwart Müller-Elmau, ebenfalls als Marlow. In der ersten Szene der Inszenierung bereits in Vorankündigung seiner Spiegelfunktion der Figur Kurtz (Timecode: 06:01)

- Abb. 18: Natali Seelig an der Bühnenrampe (Timecode: 09:56)
- Abb. 19: Darstellung der ärztlichen Untersuchung Marlows (Timecode: 12:15)
- Abb. 20: Natali Seelig spricht einen Monolog Marlows (Timecode: 27:54)
- Abb. 21: Darstellung der „Fütterungsszene“ (Timecode: 31:04)
- Abb. 22: Die Darsteller sprechen in ihren Rollen als Marlow-Multiplikatoren alle gemeinsam den Text (Timecode: 01:59:53)
- Abb. 23: Darstellung der Szene des Besuchs bei Kurtz Braut. Olivia Gräser im weißen Brautkleid, Markwart Müller-Elmau als Marlow, lehmverschmiert (Timecode: 02:00:36)

ABSTRACT

Diese Arbeit untersucht das Phänomen der „Romanadaption am Theater“ anhand des Beispiels der Inszenierung „Herz der Finsternis“, die, basierend auf dem Roman *Heart of Darkness* (1902) von Joseph Conrad, am 17. September 2009 am Deutschen Theater Berlin uraufgeführt wurde. Conrads Roman gilt als die Matrix aller Afrika-Romane. Er thematisiert die Auswirkungen des europäischen Kolonialismus im Kongo-Freistaat Ende des 19. Jahrhunderts. Ohne zu moralisieren stellt Conrad die Gier und Brutalität der Kolonisatoren dar, reflektiert zugleich ihre Ängste und Denkweisen. Anhand der Schilderungen des Protagonisten Marlow, beschreibt der Autor die sich innerlich vollziehenden Wandlungen in der Begegnung mit dem unbegreiflich Fremden. Marlow bricht zu einer Reise auf, die ihn sowohl ins Innere eines fremden Kontinentes, als auch ins Innere der eigenen Seele führt. Kriegenburgs Inszenierung greift den Aspekt der Fremdheitserfahrung als leitendes Motiv auf und fokussiert auf die Selbstauflösung des Subjekts in Anbetracht des Verlusts vertrauter Normen und Werte. Aufbauend auf der Beschreibung einiger allgemein formulierbarer Spezifika der Romanadaption wird die Inszenierung „Herz der Finsternis“ exemplarisch beschrieben und im Sinne eines Übertragungsvorgangs analysiert. Unter Berücksichtigung des gegenwärtigen Diskurses zum Thema „Trend Romanadaption“ wird außerdem der Frage nach den Motiven nachgegangen, die für die Wahl des Romans *Heart of Darkness* als Grundlage der DT-Eröffnungsinszenierung 2009 ausschlaggebend waren.

LEBENS LAUF

Carolin Stern, am 11. Mai 1984 in Heidelberg, Deutschland geboren

Schulbildung und Studium

2003	Abitur am Gymnasium Horn in Bremen, Deutschland
WS 2003-WS 2004	Magisterstudium der Anglistik, Soziologie und Kulturwissenschaft an der Universität Bremen
WS 2004	Umstieg auf Lehramtsstudium Englisch und Arbeitstechniken an der Universität Bremen
Ab WS 2005	Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
WS 2006-WS 2009	Bachelorstudium der Publizistik und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien (als Schwerpunkt innerhalb des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft)

Studienbegleitende Praktika

Nov.-Dez. 2004	ProtographX Bremen Praktikum im Studio für Fotodesign und digitale Gestaltung
Sept.-Okt. 2007	Radio Bremen – „buten un binnen“ Praktikum in der Redaktion des regionalen Nachrichtenmagazins, Recherchetätigkeiten und Erstellung von Fernsehbeiträgen.
Okt. 2007-Okt. 2008	Mitarbeit beim Universitätsfernsehen (UTV) Wien
Jan.-Apr. 2008	Medienkompetenzlehrgang an der Akademie für Evangelisation Wien, nachfolgend Mitwirkung und Mitarbeit bei der Organisation von Diskussionsrunden
Feb.-März 2009	Tatort München „Täuschung“ Hager Moss Filmproduktion, Praktikum in der Setaufnahmeleitung
Apr.-Juni 2009	Spielfilm „Masserberg“ Bavaria Film und ARD Degeto, Praktikum in der Regie und Tätigkeit als Videooperator

Auslandsaufenthalte

2000-2001	10-monatiger Auslandsaufenthalt und High School Year in den USA, Liberty High School in Bakersfield, Californien
März-Juni 2004	Sprachreise durch Frankreich

Sprachkenntnisse

Englisch (sehr gute Kenntnisse)
Französisch (Basiskenntnisse)