



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Ich saß da in der Empfindung, Mitspieler in einer Geschichte zu sein, die nicht meine war“ – Mediale Transformationen von Gegenwartsliteratur am deutschsprachigen Theater untersucht anhand Christian Krachts *Imperium* und Édouard Louis' *Im Herzen der Gewalt*

verfasst von / submitted by

Tyll Leyh, B.A.

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

Wien 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Norbert Bachleitner

1. Einleitung	4
1.1 Ablauf	5
1.2 Definition wichtiger Begriffe	7
1.3 Auswahl der Romane und Adaptionen	9
1.4 Forschungsstand bezüglich Adaptionen von Gegenwartsliteratur	11
1.5 Empirische Relevanz des Themas anhand der Werkstatistik 2018/2019	14
2. Historie und Theorie	15
2.1 Historischer Hintergrund anhand der Entwicklung der Romanadaption im 20. Jahrhundert	15
2.1.1 Erste Hälfte des 20. Jahrhunderts	16
2.1.2 Brechts Episches Theater	17
2.1.3 Weitere Abwendung von der klassischen Dramatik	18
2.1.4 Die Ästhetik der Postdramatik	19
2.1.5 Erweiterung des Textbegriffes durch die Postdramatik (Von der Postdramatik zur Romanadaption)	20
2.1.6 Kritik an der Postdramatik	22
2.1.7 Rückbewegung zur mehr „Handlung“ am Theater	23
2.1.8 „Praktische“ Gründe für die Romanadaption	24
2.1.9 Hinführung zur narratologischen Analyse	26
2.2 Theorieteil: Narratologische Analyse	26
2.2.1 Definition Adaption	27
2.2.2 Entscheidung gegen Begriff Dramatisierung	30
2.2.3 Das Drama als narrativer Text	34
2.2.4 Konkrete Auswirkungen auf Analyse: die auktoriale Erzählinstanz	35
2.2.5 Definition Gegenwartsliteratur	36
2.2.6 Die zeitliche Komponente von Gegenwartsliteratur	38
2.2.7 Diskursivierung von Gegenwartsliteratur	39
2.2.8 Kategorienbildung für die narratologische Analyse	41
3. Analysen: Imperium	44
3.1 Christian Kracht: Imperium (Roman)	44
3.1.1 Darstellung der Handlung	45
3.1.2 Krachts Poetik	48
3.1.4 Diskurs – Rassismusvorwurf gegen den Autor Kracht	56
3.2 Adaption am Schauspielhaus Wien	60
3.2.1 Darstellung der Handlung	60
3.2.2. Krachts Poetik in der Adaption	63
3.2.4 Auktoriale Erzählinstanz	70
3.2.4 Diskurs	72
3.3 Adaption am Staatstheater Braunschweig	75
3.3.1 Darstellung der Handlung	76
3.3.2 Krachts Poetik in der Adaption	78

3.3.3 Metaisierung/Intertextualität/Historizität und deren Brechung	82
3.3.4 Auktoriale Erzählinstanz	83
3.3.5 Diskurs	85
4. Hauptteil II: Analysen zu Im Herzen der Gewalt	87
4.1 Édouard Louis: Im Herzen der Gewalt (Roman)	87
4.1.1 Darstellung der Handlung	89
4.1.2 Erzählperspektive	91
4.1.3 Machtlosigkeit über das Narrativ	93
4.1.4 Das Erzählen wird Traumabewältigung	97
4.1.5 Intertextualität	101
4.1.6 Diskurs	102
4.2 Adaption am Schauspielhaus Wien	104
4.2.1 Darstellung der Handlung	105
4.2.2 Auktoriale Erzählsituationen	108
4.2.3 Inhaltliche Ausprägungen veränderter Erzählsituationen	112
4.2.4 Intertextualität	117
4.2.5 Diskurs	117
4.3 Adaption am Thalia Theater Hamburg	119
4.3.1 Darstellung der Handlung	120
4.3.2 Auktoriale Erzählinstanz	122
4.3.3 Inhaltliche Ausprägungen veränderter Erzählsituationen	125
4.3.4 Intertextualität	130
4.3.5 Diskurs	131
5. Auswertung	133
5.1 Ergebnisse entlang der Analysekatoren	133
5.1.1 Handlung und Figuren	133
5.1.2 Poetik und auktoriale Erzählinstanz	134
5.1.3 Intertextualität	135
5.1.4 Diskurs	136
5.1.5 Zusammenfassung	136
5.2 Ergebnisse anhand der theoretischen Grundlage	137
5.2.1 Adaption	137
5.2.2 Episierung	138
5.2.3 Gegenwart und Diskurs	138
5.2.4 Zusammenfassung	139
5.3 Ergebnisse in Bezug auf den historischen Kontext	139
6. Fazit	140
7. Literaturverzeichnis	142
A. Appendix	147

1. Einleitung

Es besteht eine signifikante Anzahl an Aufführungen auf deutschsprachigen Bühnen, die Texte der Gegenwartsliteratur als Vorlage benutzen¹. Es handelt sich um eine gängige Praxis. Dennoch wurden die Besonderheiten der Romanadaptionen von der Theaterwissenschaft bisher nur am Rande erfasst. Dies gilt im besonderem Maße für Stücke der Gegenwartsliteratur².

Romanadaptionen werden sowohl vom Feuilleton als auch von der Wissenschaft höchst kontroversiell rezipiert. Die Vorbehalte werden umso größer, wenn es sich um Werke handelt, die sich nicht als „Klassiker“ dafür qualifizieren³. Der künstlerische Wert dieser Art der Bühnenadaption wird durch die Unterstellung von monetären Interessen und Vermarktungskalkülen abgewertet. Ein weiterer Grund für die Skepsis gegenüber Adaptionen von Gegenwartsliteratur ist deren Nähe zum Ausgangstext, welche die Vorlage vor das Konzept der Regie stellt. Andere sehen die Dramatik selbst in der Krise und in postdramatischen Tendenzen vom Publikum entfernt⁴. Zeitgenössische Dramentexte verzichten oft auf Dialoge und die klassische Form zudem sind sie damit von epischen Werken auf den ersten Blick gar nicht mehr zu unterscheiden. Dennoch ist es ein Trugschluss anzunehmen, dass ein Unterschied zwischen der Adaption eines Dramentextes und eines epischen Werkes bestünde, welches bereits vom Publikum rezipiert wurde und sich durch gute Resonanz für die Adaption qualifiziert. Denn mit dem Bekanntheitsgrad des Prätextes ist oftmals die Erwartungshaltung verbunden, den Text und damit den Bekanntheitsgrad in der Adaption wieder entdecken zu können. Es sollte in der Theaterwelt mehr Verständnis für die Spezifika von Romanadaptionen herrschen, geht man davon aus, dass es kein neues Phänomen ist und bereits im 20. Jahrhundert viele große Werke adaptiert wurden⁵. Klassiker wie von Goethe, Schiller und Thomas Mann haben längst einen festen Platz in den Spielplänen der großen deutschsprachigen Häuser. Durch die Adaptionen der Klassiker kann deren Semantik aktualisiert werden und ein interpretatorischer Mehrwert geschaffen werden. Dieser zeitliche Abstand, der die Rezeption beeinflusst, fehlt bei Adaptionen von Gegenwartsliteratur und stellt einen entscheidenden

¹ Vgl. Deutscher Bühnenverein (hg) (2020). Werkstatistik „Wer spielte was“ 2018/2019. Königshausen u. Neumann. bzw. Kapitel 1.4 dieser Arbeit. 124 Adaptionen von Gegenwartsliteratur wurden in der Theatersaison 2018/2019 aufgeführt

² Vgl. Forschungsstand Kap. 1.4

³ Vgl. Lipinski, Birte (2014) Romane Auf Der Bühne. Form Und Funktion Von Dramatisierungen Im Deutschsprachigen Gegenwartstheater. Narr. Tübingen. S. 3

⁴ Stegemann, Bernd (2008). Nach der Postdramatik. Erstveröffentlichung in »Theater heute« Heft 10, 2008. In: <https://www.schaubuehne.de/de/uploads/Nach-der-Postdramatik.pdf> (Zugriff:28.12.2021) S. 6

⁵ Vgl. ebd. S. 4

Unterschied dar. Der geringe Zeitraum zwischen Veröffentlichung des Romans und der Bühnenadaption führt dazu, dass weniger Vorwissen vom Publikum erwartet werden kann und verändert die semantische Erweiterung. Um dieser spezifischen Ausgangssituation gerecht zu werden, übernehmen Regisseur*innen und Dramaturg*innen Strukturmerkmale der epischen Prätexte und setzen dennoch eigene Akzente, um sich von der Vorlage abzuheben und der Aufführungssituation gerecht zu werden. Diese Adaptionprozesse sollen in der vorliegenden Arbeit betrachtet werden.

Daraus ergibt sich eine bisher wenig betrachtete Ausgangssituation und die Forschungsfrage: Wie funktionieren Adaptionen von Gegenwartsliteratur⁶ am deutschsprachigen Theater? Es soll gezeigt werden, dass es sich bei der Adaption von Gegenwartsliteratur am deutschsprachigen Theater um eine spezifische mediale Transformation handelt, die gesonderter Betrachtung bedarf und abgegrenzt werden muss von anderen intermedialen Adaptionsvorgängen.

Untersucht werden hierfür Christian Krachts *Imperium* und Édouard Louis' *Im Herzen der Gewalt* und jeweils zwei Adaptionen fürs deutschsprachige Theater⁷ in einer narratologischen Analyse.

1.1 Ablauf

Nach der Kurzdefinition wichtiger Begriffe (vgl. Kap. 1.2), der Vorstellung der untersuchten Romane und Adaptionen (vgl. Kap. 1.3) und dem Forschungsstand (vgl. Kap. 1.4) wird eine empirische Einordnung des Phänomens (vgl. Kap. 1.5.) vorgenommen.

Dem folgt mit dem Beginn des Hauptteils (vgl. Kap. 2) eine Darstellung der historischen Entwicklung der Romanadaption im 20. Jahrhundert (vgl. Kap. 2.1). Diese zeigt nach einem Kurzüberblick der Entwicklungen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (vgl. Kap. 2.1.1), dass Brechts Episches Theater (vgl. Kap. 2.1.2) bis heute ein bedeutender Einflussfaktor für Romanadaptionen und deren epische Erzähltechniken darstellt. Es verdeutlicht sich ein Prozess der Abwendung von der klassischen Dramatik (vgl. Kap. 2.1.3), der zur Postdramatik führt (vgl. Kap. 2.1.4), die den Textbegriff selbst massiv erweitert und eine Brücke zur Romanadaption schlägt (vgl. Kap. 2.1.5). Über die Kritik an der experimentellen Postdramatik (2.1.6) führt dies zu einer

⁶ Da in der den Sachverhalt am genauesten beschreibenden Begrifflichkeit „Romanadaption von Gegenwartsliteratur“ die semantische Nähe von Roman und Literatur irreführend erscheinen kann, ist in dieser Arbeit abkürzend von „Adaption von Gegenwartsliteratur“ die Rede. „Romanadaption“ indessen meint, dass deren literarischer Ausgangsbasis kein unmittelbarer Bezug zur Gegenwart unterstellt wird.

⁷ Aus gattungstheoretischen Gründen kann es keine vollständige Entsprechung zwischen Roman und Adaption in Hinblick auf die Aufführung geben, deshalb findet die Bezugnahme nur auf die Aufführungstexte statt, die damit eine gemeinsame Basis liefern. Vgl. Kap. 2.2.2

Rückbewegung zu mehr Handlung (vgl. Kap. 2.1.7) am deutschsprachigen Theater. Hinzukommen pragmatische Gründe bezüglich der Adaption von Gegenwartsliteratur (vgl. Kap. 2.1.8). Es verdeutlicht sich, wie stark sich epische Strukturen im Theatertext gefestigt haben, weshalb es einer narratologischen Analyse bedarf, um die Adaptionen der Gegenwartsliteratur zu betrachten (vgl. Kap. 2.1.9).

Deshalb beginnt Kapitel 2.2 mit der Erklärung der narratologischen Analyse. Danach geht es um die adaptiven Prozesse, für die zuerst eine genauere Definition von Adaption (vgl. Kap. 2.2.1) vorgenommen wird, bevor in der begrifflichen Abgrenzung zur Dramatisierung (vgl. Kap. 2.2.2) der Fokus auf die intertextuellen Verbindungen zwischen Prätext und Aufführungstext und den Vorgang der Textbearbeitung in der Analyse aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ersichtlich wird.

Weshalb das Drama als narrativer Text verstanden werden sollte, um die epischen Erzähltechniken nachzuvollziehen und einen Vergleich zu ermöglichen, wird im darauffolgenden Kapitel 2.2.3 erklärt. Es zeigt sich, wenn epische Erzähltechniken nachgewiesen werden, ist dies auf die auktoriale Erzählinstanz zurückzuführen (vgl. Kap. 2.2.4). In der Auseinandersetzung mit dem Begriff Gegenwartsliteratur (vgl. Kap. 2.2.5) wird deutlich, dass eine temporale Komponente besteht (vgl. Kap. 2.2.6) und dass, um den Gegenwartsbezug nachzuweisen, eine Betrachtung der in den Romanen behandelten Diskurse (vgl. Kap. 2.2.7) notwendig ist. Anhand dieser theoretischen Grundlagen und Teilaspekten der Adaption von Gegenwartsliteratur werden Kategorien für die narratologische Analyse entworfen (vgl. Kap. 2.2.8).

In Kapitel 3 und 4 werden die Romane und Adaptionen betrachtet. Es werden jeweils zwei Adaptionen zu einem Prätext untersucht, um durch die unterschiedlichen Zugänge der Regisseur*innen und Dramaturg*innen die Bandbreite der adaptiven Möglichkeiten detailliert darzustellen. Im Mittelpunkt wird das Verhältnis von epischer Textvorlage und Aufführungstext stehen. Es soll eine Übersicht erreicht werden über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede gegenwärtiger Zugänge zu Adaptionen von Gegenwartsliteratur und darüber eine Auseinandersetzung mit einer spezifischen medialen Transformation. Dazu wird in Kapitel 3.1 der erste Roman in Hinblick auf Handlung, Erzählperspektive, Bezug zur Gegenwart bzw. dem Werk inhärente Diskurse untersucht und in einem nächsten Schritt mit den Adaptionen verglichen. Dies passiert nach den in Kap. 2.2.8 entworfenen Kategorien. Der genaue Ablauf erfolgt jeweils in der Einleitung zum jeweiligen Werk nach der Vorstellung der Analysekatoren. Der selbe Vorgang wiederholt sich für den zweiten Roman, welcher in Kapitel 4 in Bezug zu den Adaptionen gesetzt wird. In Kapitel 5 folgt gesammelt die Auswertung der Analysen.

1.2 Definition wichtiger Begriffe

Es handelt sich bei dieser Arbeit um die narrative Analyse von Adaptionen von Gegenwartsliteratur am deutschsprachigen Theater. Deshalb werden kurz zum besseren Verständnis die einzelnen Bestandteile definiert, bevor in Kapitel 2.2 der Vorgang der Analyse in all seinen Teilbereichen nochmals genauer ausgedeutet wird.

Narrative Analyse:

Meint eine Analyse anhand narrativer bzw. erzähltheoretischer Grundsätze. Es handelt sich dabei um eine Methode, mit der textimmanent narrative Darstellungsverfahren und Erzählstrategien untersucht werden. Jeder Erzähltext lässt sich narratologisch analysieren, sofern erzählende Passagen enthalten sind.⁸ Dabei ist die Theorie zu verstehen als „erkenntnisleitendes Hilfsmittel“⁹, um Kategorien der Betrachtung zu entwerfen. Ein Werkzeugkasten, aus dem Kategorien für die Betrachtung entwickelt werden können.

Roman¹⁰:

Ein Roman wird weitläufig als eine literarische Gattung der erzählenden Prosa definiert. Die Adaptionen am Theater sind dramatische Werke. Um einen Vergleich über Gattungsgrenzen hinweg zu ermöglichen, wird die Dichotomie zwischen Epik und Drama hinterfragt. Je näher eine Adaption bzw. deren Aufführungstext am Ausgangstext, dem Roman, bleibt, umso epischer wird sie wahrgenommen. In den Adaptionen von Gegenwartsliteratur werden epische Erzähltechniken¹¹ verwendet, so dass der Theatertext als erzählender Text aufgefasst werden kann. Daraus resultiert eine erzähltheoretische Basis, auf welcher die Adaptionen mit dem Prätext verglichen werden können.

⁸ Vgl. Sommer, Roy (2010). Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze. In: Nünning V., Nünning A. und Bauder-Begerow I (Hg). Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. J.B. Metzler, Stuttgart. S. 95

⁹ Ebd.

¹⁰ Gemeint ist die Bedeutung des Romans in dieser Arbeit.

¹¹ Damit gemeint sind Erzähltechniken, die den Stilmitteln der Epik, bzw. dem Roman entsprechen und demnach „erzählen“. Sie sind nicht der Dramatik zuzuordnen.

Adaption:

Die Adaptionstheorie der Theoretikerin Linda Hutcheon, deren Definition von „Adaption“¹² in der vorliegenden Arbeit verwendet wird, beschreibt die Adaption in drei Zuständen bzw. Konzepten.

Die Adaption kann erstens als Produkt gesehen werden, eine angekündigte und weitreichende Umwandlung eines bestimmten Werkes. Dazu zählen Wechsel des Mediums, des Genres oder des Kontextes. Zweitens kann der Akt der Adaption betrachtet werden als Schöpfungsprozess, als (Neu-)Interpretation und (Neu-)Schöpfung, die sich dem Hervorgegangenem aneignet. Drittens ist die Adaption ein Rezeptionsprozess, eine intensive intertextuelle Auseinandersetzung mit dem adaptierten Werk, das als Palimpsest zu verstehen ist und in dem Wiederholung und Variation präsent sind.

Gegenwart und Gegenwartsliteratur:

Der Duden definiert Gegenwart als „Zeit[punkt] zwischen Vergangenheit und Zukunft“¹³. Die Literatur greift diese Wirklichkeitserfahrung auf und versucht sie darzustellen. Dazu definiert das Metzler-Literaturlexikon *Gegenwartsliteratur* als „relationale[n] Begriff, der eine Teilmenge des Gesamtbereichs ‚Belletristik‘ bezeichnet. Seine Bestimmung ist abhängig davon, was der Betrachter als seine Gegenwart erfährt und wie er ‚Gegenwart‘ definiert.“ Zu diesem allgemeinen Teil kommt eine Spezifizierung hinzu, die drei Varianten einschließt. Die erste bezogen auf den Buchhandel als „Neuerscheinungen der letzten Jahre“, die zweite als „Werke noch lebender oder jüngst verstorbener Autoren“ und die dritte als literaturwissenschaftlich als „jüngste Periode der Literaturproduktion“.¹⁴

Deutschsprachiges Theater:

Gemeint ist die gesamte deutschsprachige Theaterlandschaft, also Deutschland, Österreich und die Schweiz, somit alle professionellen Theater und produzierenden Festivals im deutschsprachigen Raum.

¹² Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge. New York

¹³ Ohne Autor. Wörterbucheintrag „Gegenwart“. Zugriff über <https://www.duden.de/rechtschreibung/Gegenwart> (05.03.2022)

¹⁴ Burdorf, Dieter u. a. (Hg) (2007). *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. J.B. Metzler. Stuttgart S. 267.

1.3 Auswahl der Romane und Adaptionen

Die ausgewählten Romane *Imperium*¹⁵ von Christian Kracht und *Im Herzen der Gewalt*¹⁶ von Édouard Louis sind nicht älter als zehn Jahre, wurden mehrfach am Theater inszeniert und liefern zwei gegensätzliche Zugänge zur Gegenwartsliteratur, die sich dennoch thematische Überschneidungen teilen. Beide Autoren verhandeln das kolonialistische Erbe der westlichen Welt, Identität, Homosexualität, Klasse und Rassismus. Beide Romane begleitete zum Erscheinen eine Kontroverse, die zeitgenössische Diskurse hinsichtlich Rassismus und Postkolonialismus abbilden. Außerdem ist jeweils eine eigenwillige postmoderne Erzählperspektive in den Texten vorhanden, die in den Adaptionen umgewandelt wiederzufinden ist.

Beide Romane wurden am Schauspielhaus Wien adaptiert, die Fassungen werden betrachtet im Vergleich mit zwei Adaptionen an deutschen Theatern, dem Staatstheater Braunschweig und dem Thalia Theater in Hamburg.

Die Werke und die dazugehörigen Adaptionen sind:

A) *Imperium* von Christian Kracht, erschienen 2012; dazu die Bühnenfassung zum einen von Jan-Christoph Gockel und Tobias Schuster¹⁷; Regie: Jan-Christoph Gockel am Schauspielhaus Wien und zum anderen die Bühnenfassung von Babett Grube & Claudia Lowin¹⁸, Regie von Babett Grube am Staatstheater Braunschweig.

Es handelt sich hierbei um einen Roman, der sowohl in Braunschweig, in Hamburg¹⁹ als auch in Wien aufgeführt wurde und dessen Erscheinen begleitet wurde von einer Kontroverse über rassistische Tendenzen. Christian Kracht verwebt darin Kolonialismus, Vegetarismus, Rassismus und Männlichkeitsdarstellungen mit Ironie ineinander. Es ist interessant zu sehen, wie das Theater die Diskurse für die Bühne nachschärft, verhandelt und ironisch distanziert Bezug nimmt. Christian Kracht, dessen fünf Romane allesamt bereits für die Bühne adaptiert worden sind, ist als

¹⁵ Kracht, Christian. *Imperium*. Roman. Kiepenheuer & Witsch, 2012. Im Folgenden unter der Sigle I1 zitiert.

¹⁶ Louis, Édouard. *Im Herzen Der Gewalt*. Roman. S. Fischer, 2017 (Übersetzt von Hinrich Schmidt-Henkel), es wird die deutsche Übersetzung betrachtet, da die Bühnentexte ebenfalls auf diesen zurückgreifen. Im Folgenden unter der Sigle H1 zitiert.

¹⁷ Gockel, Jan-Christoph & Schuster, Tobias. *Imperium*, nach dem Roman von Christian Kracht, Bühnenfassung, Schauspielhaus Wien, 2016, im Folgenden unter der Sigle I2 zitiert.

¹⁸ Grube, Babett & Lowin, Claudia. *Imperium*, Textfassung, Staatstheater Braunschweig, 2018, im Folgenden unter der Sigle I3 zitiert.

¹⁹ Fassung wird leider unter Verschluss gehalten.

Mitbegründer der Popliteratur und durch seinen Roman *Faserland*²⁰ bekannt für Gegenwartsnarrative. Bei *Imperium* handelt es sich um einen historischen Roman, der jedoch durch seine postmoderne Erzähltechnik Bezüge zur Gegenwart schafft. Während die Adaption von Thomas Schweigen am Schauspielhaus Wien postdramatische Versatzstücke mit der Verhandlung der Rassismuskontroverse verbindet, liefert das Staatstheater Braunschweig eine näher am Prätext verharrende Adaption.

B) *Im Herzen der Gewalt* von Édouard Louis, erschienen 2017; dazu die Bühnenfassung von Tomas Schweigen und Tobias Schuster²¹; Regie Tomas Schweigen am Schauspielhaus Wien und die Bühnenfassung von Franziska Autzen & Mathias Günther²²; Regie Franziska Autzen am Thalia Theater Hamburg.

Édouard Louis Werk besticht durch die Verbindung eines autobiografischen Erlebnisses mit gesellschaftspolitischer Relevanz. Mit der autofiktionalen Darstellung eines Traumas, das erzeugt wurde durch eine Gewalterfahrung, werden Bezüge zur Gegenwart deutlich. Er beschäftigt sich mit dem Graben zwischen Arbeiterklasse und Bohém sowie Fragen der Fremdenfeindlichkeit, Homosexualität und Gewalt. Édouard Louis erzählt die Geschichte teils aus seiner Perspektive, teils aus jener seiner Schwester und schafft dadurch eine komplexe Erzählperspektive, die in den Adaptionen verarbeitet wird. Er zeichnet in seinem Roman die Machtlosigkeit nach, die denjenigen widerfährt, die nicht mehr über sein eigenes Narrativ bestimmen kann. Alle seiner bisher erschienen Romane haben mindestens eine Theateradaption erfahren und wurden auf deutschsprachigen Bühnen aufgeführt. Der Roman vermag es, gesellschaftliche Diskurse über Traumata, Gewalterfahrungen und Stigmatisierungen autobiografisch greifbar und in einem größeren Kontext sichtbar zu machen. Während der Fokus der Adaption am Schauspielhaus Wien auf der Frage liegt, wer darf, kann und wird diese Geschichte der Gewalt erzählen, geht es in Hamburg darum, die Beziehung der Geschwister in minimalistischer Besetzung zu ergründen, Entfremdung sichtbar zu machen und noch mehr das Trauma der Vergewaltigung.

Die jeweiligen Stücke wurden exemplarisch ausgewählt und sollen aufzeigen, wie Romane der Gegenwartsliteratur adaptiert werden. Gleichzeitig soll anhand der Beispiele die Verarbeitung von

²⁰ Kracht, Christian. (1995) *Faserland*. Roman. 1. Aufl.. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

²¹ Schuster, Tobias & Schweigen Tomas, *Im Herzen der Gewalt*, nach dem Roman von Édouard Louis, Bühnenfassung, Schauspielhaus Wien, 2019, im Folgenden unter der Sigle H2 zitiert.

²² Autzen, Franziska & Günther, Mathias, *Im Herzen der Gewalt* von Édouard Louis, Textfassung, Thalia Theater Hamburg, 2018, im Folgenden unter der Sigle H3 zitiert.

Gegenwartsdiskursen abgebildet und darin eine Begründung für deren Erfolg und Eignung für die Bühne herausgearbeitet werden. Die Auswahl des bearbeiteten Materials ermöglicht es, auf verschiedene Herangehensweisen an Romanadaptionen einzugehen. So einen die Auswahl trotz der Unterschiede zeitgenössische Diskurse und Themenfelder wie Rassismus und der Umgang mit Traumata sowie dem imperialistischen Erbe der westlichen Welt.

1.4 Forschungsstand bezüglich Adaptionen von Gegenwartsliteratur

Aus wissenschaftlicher Sicht gibt es nur wenige Studien, die sich mit Adaptionen von Romanen der Gegenwart auseinandersetzen. Eine interessante Arbeit, im Hinblick auf Adaptionen allgemein, ist die Dissertation der Germanistin Birte Lipinski²³, die sich ausführlich mit dem Thema auseinandersetzt. Sie bezieht sich allerdings vor allem auf die Klassiker von Thomas Mann und Goethe, die bereits eine große Zahl an Adaptionen nach sich ziehen konnten. Sie betont auch, dass „[d]ie zahlreichen Romandramatisierungen am Gegenwartstheater [...] bislang kaum wissenschaftlich untersucht worden [sind].“²⁴ Die Dissertation der Theaterwissenschaftlerin Qian Li setzt sich mit narrativen Prozessen in Romanadaptionen auseinander. Sie betrachtet, wie das Erzählen auf der Bühne konstruiert wird²⁵. Doch auch sie wählt zwar aktuelle Inszenierungen aus, deren Prätexte jedoch Romanklassiker wie die *Buddenbrooks* oder *der Prozess* sind. Es handelt sich somit zwar um aktuelle Adaptionen, jedoch nicht von Gegenwartsliteratur, so dass diese Dimension des Theaterschaffens nicht betrachtet wird. Dies bedeutet nicht, dass es nicht Diskussionen zum Theatertext und seinen Ausprägungen selbst gibt. Die Theaterwissenschaftlerin Theresa Birkenhauser schreibt, dass heute keine Texte mehr existieren „die aufgrund ihrer gattungsspezifischen Merkmale oder Eigenheiten ihrer Form ‚nicht spielbar‘ wären.“²⁶ Darin eingeschlossen sind Prosatexte, Romane und weitere Textarten. Der Roman wird hier selbstverständlich als ein Beispiel dieser Textarten genannt, alte Konfliktlinien entlang der Genre Grenzen werden als überflüssig markiert und als veraltet definiert. Der Theaterwissenschaftler Hans-Peter Bayerdörfer sieht Romandramatisierungen im Wechsel zwischen narrativen und

²³ Vgl. Lipinski 2014

²⁴ Ebd. S. 10

²⁵ Vgl. Li, Qian (2018). *Performing with narrating: the theatrical adaptation of novels on the contemporary German stage*. Dissertation, LMU München: Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften S. 8–9

²⁶ Birkenhauser, Theresa (2007). *Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion*. In: *Von Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Niemeyer. Tübingen. S. 15

impersonierenden Tendenzen.²⁷ Patrice Pavis, emeritierter Professor in Theater Studies, bemerkt zudem, dass es ebenso viele Methoden der Inszenierung wie Arten des Schreibens gibt.²⁸ Die Vielfalt an deutschsprachigen Bühnen wurde somit bereits bemerkt, einzelne Formen der Adaption jedoch nicht zugänglich gemacht und dediziert angesprochen. Diese Ungenauigkeiten sieht auch der Theaterwissenschaftler Stefan Tigges, der die Ursache für diese Ambiguitäten in der flexiblen Arbeitsformel des *postdramatischen Theaters* vermutet.²⁹ Auch der Theaterwissenschaftler Jens Roselt spricht an, dass in den letzten Jahren vermehrt Romane auf den deutschen Bühnen auftauchen und dass diese Art der Transformation deutlichen Rechtfertigungszwang freisetzt. Er beobachtet dabei eine Vielzahl medialer Grenzübertritte.³⁰ Es ist auffällig, wie sehr Transmedialität und die Auswahl von Stoffen die derzeitige Debatte im Theater definieren, die Romanadaption jedoch immer nur als eine nicht näher beleuchtete Methode unter vielen gilt, auf die anschließend nicht genauer eingegangen wird. Es existieren zwar Studien über den Gattungswechsel, wie von dem Theaterwissenschaftler Bernd Lenz, der dafür Einzelfallstudien empfiehlt und zwischen *Reproduktion* und *Innovation* unterscheidet³¹. Wie die ökonomischen und gesellschaftlichen Gründe der Vielzahl an Adaptionen jedoch zu einander stehen, fragt sich nur Astrid Kohlmeier in ihrer Magisterarbeit. Auch sie bezieht sich dabei nicht auf Gegenwartsliteratur, sondern auf die Klassiker³². In diesen verschiedenen Ansätzen zeigt sich eine Gemeinsamkeit: Es existiert kein wirklicher Fokus auf Gegenwartsliteratur, nur selten gehen die Arbeiten zu textnaher Analyse über, um die Transformationsprozesse zu entschlüsseln.

Hinzu kommt, dass das Thema der Romandramatisierung in Rezensionen und Artikeln in Fachzeitschriften wie *Theater heute* oder *Die Deutsche Bühne* aufgenommen wird, aber eben ohne

²⁷ Bayerdörfer, Hans-Peter. (2011) Zurück zu „großen Texten“? Dramaturgie im heutigen Erzähltheater. In: Pelka, Artur (Hg). *Das Drama Nach Dem Drama*. Bielefeld.

²⁸ Vgl. Pavis, Patrice (2007). Die Inszenierung zeitgenössischer Theaterstücke. In: *lendemains*, 32(128), S.52–68. S.53

²⁹ Vgl. Tigges, Stefan (2008). Einführung. In: Tigges, Stefan (Hg). *Dramatische Transformationen: Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Transcript. S. 11

³⁰ Vgl. Roselt, Jens (2008). Intermediale Transformationen zwischen Text und Bühne In: *Dramatische Transformationen: Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Transcript. S. 205

³¹ Vgl. Lenz, Bernd (1985). Intertextualität und Gattungswechsel. Zur Transformation literarischer Gattungen. In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg) unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Niemeyer. Tübingen. S. 158–178.

³² Vgl. Kohlmeier, Astrid (2010). *Vom Roman zum Theatertext. Eine vergleichende Studie am Beispiel der „Leiden des jungen Werther“ von Johann Wolfgang Goethe*. Müller. Saarbrücken. Magisterarbeit 2009 Karl-Franzens-Universität Graz und Universität für Musik und darstellende Kunst Graz.

wissenschaftlichen Ansatz³³. Diese Beiträge prägen Thesen zu monetären Gründen³⁴, welche die Verwertung von „epischen Hypes“³⁵ beinhalten, wobei auch positive Aspekte wie die größere Freiheit bei der Adaption im Vergleich zu klassischen Stücken genannt werden³⁶. Die verschiedenen Thesen und Ansätze bilden einen Nebendiskurs zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Sonst liegt der Fokus auf Einzelbetrachtungen von Autoren³⁷ oder Prätexten³⁸. Es zeigt sich eine breiter gefächtere Auseinandersetzung mit der Thematik, jedoch immer mit gewisser Unschärfe, die Raum für diese Arbeit aufzeigt.

Zur Theoriebildung der Adaption, unabhängig von Genres, ist die Arbeit *A Theory of Adaptation* der Theoretikerin Linda Hutcheon³⁹ richtungsweisend und ihre Definition von Adaption bildet eine Grundlage für den Aufbau dieser Arbeit. Dass adaptive Prozesse nicht linear geschehen, sondern rhizomartig, verdeutlicht Julie Sanders⁴⁰ und liefert damit einen poststrukturalistischen Beitrag, dem auch Theoretiker wie Jaques Derrida, Roland Barthes und Julia Kristeva zustimmen würden, welche den Text selbst als dynamische kulturelle Produktion verstehen.⁴¹ Auf diese poststrukturalistische Ansicht bezieht sich auch Hutcheon. Dies ist wichtig um das intertextuelle Verhältnis von Prätext und Adaption zu bestimmen und eine vergleichende Analyse zu ermöglichen. In Hinblick auf die, in den Adaptionen verwendeten, epischen Erzählstrategien hat sich die Monografie von Alexander

³³Vgl. Burckhardt, Barbara (2008) Bewegung in Kopf und Darm. Wie aus Prosa Theater wird: Thomas Mann in Frankfurt und Berlin, Daniel Kehlmann in Braunschweig und Andreas Kriegenburgs Münchner Kafka-Fantasie. In: Theater heute 11

Pauker, Julie (2011). Das Theater als diebisches Medium, In: NZZ 72 2011. https://www.nzz.ch/das_theater_als_diebisches_medium-1.10029941 (Zugriff 28.12.2021)

Schmidt, Christopher (2009). Hallo, in diesen Trümmern lebt noch einer. In: Süddeutsche Zeitung vom 11.05.2009.

Schmidt, Christopher (2008). Homo labor. Warum das Theater von Romanerfolgen profitieren möchte. In: Süddeutsche Zeitung vom 2./3.10.2008

Ohne Autor (2009). Theater der Adaptionen In: Die deutsche Bühne 6. 2009

³⁴ Vgl. Kahlefeldt, Nils (2015). Romanadaptionen auf deutschen Bühnen. In: <https://www.boersenblatt.net/archiv/857031.html> (Zugriff: 28.12.2021)

³⁵ Gieselmann, David (2019). Unendliche Weiten, Warum das Theater Stücke braucht – Der Dramatiker David Gieselmann antwortet auf Kolumnist Michael Wolf. In: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17300:warum-das-theater-stuecke-braucht-der-dramatiker-david-gieselmann-antwortet-auf-kolumnist-michael-wolf&catid=101&Itemid=84 (Zugriff 28.12.2021)

³⁶ Ohne Autor (2014). Theater lieben Romane, Adaptionen haben Hochkultur. In: https://www.nwzonline.de/theater/theater-lieben-romane_a_22,0,2346979506.html (Zugriff: 28.12.2021)

³⁷ Malone, Paul M. (1990). Franz Kafka's „The Trial“. Four Stage Adaptions Frankfurt a. M.: Lang 2003 oder Ulrike Zimmermann: Die dramatische Bearbeitung von Kafkas „Prozeß“ durch Peter Weiss. Lang Frankfurt/M.

³⁸ Sydow, Ulrike (1973). Dramatisierungen epischer Vorlagen dargestellt an einigen Beispielen der DDR-Literatur aus den 60er Jahren. Mschr. Dissertation. Berlin: Humboldt-Universität. S. 189

³⁹ Hutcheon (2006)

⁴⁰ Sanders, Julie (2016). Adaptation and Appropriation. Routledge & Kegan Paul. Boston

⁴¹ Young, Robert J. C. (hg.) (1981). Untying the Text: A Post-Structuralist Reader. Routledge & Kegan Paul. Boston.

Weber, *Episierung im Drama*⁴² als sehr hilfreich erwiesen. Darin wird der Begriff Episierung neu definiert als „Anwendung einer epischen Schreibweise“, so dass das Drama als narrativer Text verstanden werden kann. Zur Definition von „Gegenwartsliteratur“⁴³ wurde das gleichnamige Werk der Literaturwissenschaftler*innen Leonhard Herrmann und Silke Horstkotte verwendet, sowie deren Sammelband „Poetiken der Gegenwart“⁴⁴. Die Definition von Gegenwartsliteratur wird dadurch erweitert durch deren Bezüge und Relationen zum Diskurs der erfahrenen Gegenwart. Adaption, Episierung und Gegenwart sind die zu betrachtenden Teilaspekte um sich der Spezifik von Romandaptionen von Gegenwartsliteratur anzunähern. In der Verbindung dieser theoretischen Begriffe liegt ein Schwerpunkt dieser Arbeit. Die Betrachtung ist relevant, da diese Art der Adaptionen ein fester Bestandteil der deutschsprachigen Bühnenlandschaft ist. Dies zeigt das nächste Kapitel auf.

1.5 Empirische Relevanz des Themas anhand der Werkstatistik 2018/2019

Von 2740 Schauspiel-Inszenierungen an deutschsprachigen Theater 2018/2019 sind 855⁴⁵ Bearbeitungen⁴⁶. Dies sind in den untersuchten Jahren 31% aller Schauspiel-Inszenierungen. Es handelt sich damit um einen relativ hohen Anteil und es kann als eine geläufige Praxis betrachtet werden. Denn es finden Adaptionen von Gegenwartsliteratur mit signifikantem Anteil an Schauspiel-Inszenierungen am deutschsprachigen Theater statt. Die Werkstatistik listet Adaptionen von Gegenwartsliteratur nicht gesondert auf, so dass nach einzelnen Autor*innen von Gegenwartsliteratur und deren Romanen gesucht werden muss. Bei diesem Vorgang zeigte sich, dass 124 Schauspiel-Inszenierungen auf Werken von Gegenwartsliteratur basieren und damit 12%

⁴² Weber, Alexander (2018). *Episierung im Drama*, utb. Stuttgart.

⁴³ Herrmann, Leonhard und Horstkotte, Silke (2016), *Gegenwartsliteratur*. J.B.Metzler, Stuttgart

⁴⁴ Horstkotte, Silke und Herrmann, Leonhard (2013). *Poetiken der Gegenwart: Deutschsprachige Romane nach 2000*. De Gruyter. Berlin, Boston. <https://doi.org/10.1515/9783110336542>

⁴⁵ Vgl. Deutscher Bühnenverein (2020). S. 191

⁴⁶ Es sind laut Werkstatistik „Bearbeitungen von Romanen und Filmen“ (vgl. S. 7) gemeint. „Bearbeitung“ wird in der Werkstatistik nicht weiter definiert, lässt sich aber nach gängiger Definition auffassen als eine Adaption eines nicht dramatischen Werkes für die Bühne.

aller Bearbeitungen von Schauspiel-Inszenierungen betreffen⁴⁷, verteilt auf 38 Schriftsteller*innen. Dies spricht dafür, dass ein erfolgreicher Roman zeitnah nach seinem Erscheinen für die Bühne adaptiert wird. Auf den Spielplänen der größeren Theater sind Adaptionen von Gegenwartsliteratur immer häufiger zu finden. Bei der Statistik zu den „Bearbeitungs-Vorlagen mit den höchsten Aufführungszahlen“⁴⁸ sind zwei Adaptionen von Werken der Gegenwartsliteratur unter den ersten zehn. Zum einen handelt es sich um das seit Jahren in der Aufführungsstatistik zu findende *Tschick* von Wolfgang Herrndorf, welches eines der erfolgreichsten Stücke der letzten Jahre ist und zum anderen um Bov Bjergs *Auerhaus* auf Platz zehn. Unter den „deutschsprachigen Erstaufführungen mit den höchsten Aufführungszahlen“⁴⁹ findet sich ein Roman der Gegenwart, *Nur drei Worte* von Joanna Murray-Smith, eine Geschichte über einen homosexuellen Teenager, auf Platz acht. Inszenierungen von Gegenwartsliteratur sind damit auch in den Listen der ersten zehn zu finden, wenn auch nur vereinzelt. Dies ist indes dennoch bemerkenswert, wenn davon ausgegangen wird, dass es sich um aktuelle Stücke ohne „Klassikerstatus“ handelt, die meist erst wenige Inszenierungen erfahren haben, geschuldet der geringen Zeitspanne zwischen Erscheinen der Vorlage und der Theaterraufführung. Adaptionen von Gegenwartsliteratur machen damit einen signifikanten Anteil der Schauspiel-Inszenierungen aus.

2. Historie und Theorie

2.1 Historischer Hintergrund anhand der Entwicklung der Romanadaption im 20. Jahrhundert

Um die Situation aktuell auf deutschsprachigen Bühnen zu erklären und die große Anzahl an Adaptionen von Gegenwartsliteratur nachvollziehbar zu machen, gilt es die historische Entwicklung der Adaption und das wachsende Interesse des Theaters, an epischen Erzähltechniken vom Beginn

⁴⁷ Ebd. Auf Werken von SchriftstellerInnen basierende Schauspielaufführungen, gefunden in Werkstatistik 2018/2019 (in Klammer, Anzahl der Inszenierungen und Seitenzahl): Antonia Baum (1; 161), Bov Bjerg (9; 162), Don Delillo (1; 164), Virginie Despentes (3; 164), Can Dündar (1; 165), Dave Eggers (1; 165), Didier Eribon (2; 165), Jeffrey Eugenides (2; 165), Elena Ferrante (1; 166), Sebastian Fitzek (1; 167), Jonathan Safran Foer (4; 167), Axel Hacke (1; 169), Wolfgang Herrndorf (25; 170), Nick Hornby (1; 171), Michel Houellebecq (10; 171–172), Jonas Jonasson (2; 172), Daniel Kehlmann (2; 173–174), Hape Kerkeling (2; 174), Stephen King (2; 174), Marc-Uwe Kling (2; 174), Michael Köhlmeier (1; 175), Christian Kracht (2; 175), Edouard Louis (5; 176), Robert Menasse (4; 177), Clements Meyer (1; 177), Joachim Meyerhoff (6; 177), Chuck Palahniuk (1; 179), Orhan Pamuk (1; 179), Salman Rushdie (1; 180), Robert Seethaler (4; 182), Peter Stamm (2; 183), Sasa Stanisic (1; 183), Heinz Strunk (1; 184), Benjamin von Stuckrad-Barre (5; 184), Thees Uhlmann (2; 185), Timur Vermes (6; 185), David Foster Wallace (2; 186), Juli Zeh (6; 187–188)

⁴⁸ Ebd. S. 200. Dies gilt ebenso für die höchsten Inszenierungszahlen.

⁴⁹ Ebd. S. 198. Es existieren daneben auch Statistiken zu Inszenierungsanzahl und Zuschauerzahlen, siehe in den Aufführungszahlen Mitte, die sowohl, in den anderen Top 10 zeigt sich ein sehr ähnliches Bild.

des 20. Jahrhunderts, aufzuzeigen. Es zeigt sich, dass die Adaption von Romanen für das Theater weder innovativ ist, noch eine Besonderheit im deutschsprachigen Raum, sondern im europäischen Theater durchaus üblich⁵⁰. Darüber hinaus wird eine historisch gewachsene Offenheit gegenüber dem Verständnis dessen, was ein dramatischer Text ist, deutlich und zeigt zudem eine daraus resultierende Hinwendung zu epischen Erzähltechniken. Diese Faktoren können wiederum verantwortlich gemacht werden für die Häufung von Romanadaptionen am deutschsprachigen Theater aktuell. Außerdem wird aus der Hinwendung zur Epik ersichtlich, wie sich im Theater text epische Strukturen im Verlauf des 20. Jahrhunderts etabliert haben, so dass eine narratologische Analyse der Adaptionsprozesse notwendig wird, um den Gegenstand zu untersuchen.

Im chronologischen Verlauf dieser Entwicklung wird detaillierter auf die bedeutendsten Einflussfaktoren eingegangen wie das Epische Theater von Bertolt Brecht, die Postdramatik und das neue Erzähltheater. Es sei vermerkt, dass viele Entwicklungen sich überlappen, sich gegenseitig beeinflussen und parallel passieren. Dennoch werden die einzelnen Einflussfaktoren zum besseren Verständnis nacheinander betrachtet.

2.1.1 Erste Hälfte des 20. Jahrhunderts

Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden Romane durch das Medium Theater popularisiert. Es wurde sich stets am Publikumsgeschmack orientiert. Außerdem ergab sich ein symbiotisches Verhältnis zwischen dem Theater und der Literatur, da das Theater wurde beliebter durch die Adaption populärer Literatur. Auf Romane wurde wiederum durch die Aufführungen aufmerksam gemacht. Es wurde sowohl Unterhaltungsliteratur als auch Hochliteratur aufgeführt. Zu den heute wie damals vermehrt aufgeführten Stücken gehörten zum Beispiel E.T.A. Hoffmanns *Bergwerke zu Falun* oder Heinrich von Kleists *Michael Kohlhaas*⁵¹. Bis in die 1930er entschieden sich viele Autoren, darunter zum Beispiel Erich Kästner, welche ihre Geschichten selbst dramatisierten, um das finanzielle Auskommen zu verbessern. In den 1930er Jahren kommen durch die zunehmende Macht der Nationalsozialisten faschistische Inhalte hinzu. In dieser Zeit existiert eine starke Varianz der Stoffe und deren Funktion, so dass sich „keine eindeutige Entwicklungsrichtung“⁵² nachvollziehen lässt. Nach dem Zweiten Weltkrieg zeigt sich ein verstärktes Interesse an Romanadaptionen, besonders von Erneuerern wie Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Hinzu

⁵⁰ Lipinski (2014). S. 4

⁵¹ Ebd. S. 5

⁵² Ebd. S. 6

kommen erste Adaptionen von Franz Kafkas Romanen, deren Potential bis heute ausgeschöpft und erweitert wird. Daneben ist gerade Brechts episches Theater ein bedeutender, die Bühnensituation verändernder Fixpunkt, auf den deshalb hier ausführlicher eingegangen wird.

2.1.2 Brechts Episches Theater

Die Erweiterung des Textbegriffes und eine Hinwendung zu epischen Erzähltechniken nimmt der einflussreiche deutsche Dramatiker Bertolt Brecht vorweg⁵³. Auch wenn schon davor Romandramatisierungen stattgefunden haben, wurden diese stets in ein dramatisches Korsett gezwängt, dessen sich Brecht entledigt. Beim Epischen Theater bestimmt die Distanz zwischen Schauspieler und der Aufführungssituation das Geschehen. Spannung entwickelt sich aus der Spielsituation zwischen Bühne und Zuschauerraum. Das Brecht'sche Konzept steht damit im Kontrast zur klassischen Aristotelischen Poetik⁵⁴. Diese beinhaltet den Grundsatz, dass etwas Bewegtes dargestellt wird, indem *gespielt* und nicht *erzählt* wird. Dem steht Brecht diametral gegenüber, mit dem Einsetzen eines neu gedachten auktorialen Erzählers⁵⁵ als eine Instanz, die distanziert und souverän beschreibt, teilweise sogar aus Zuschauersicht oder in Wir-Form. Es entsteht ein subjektiver Diskurs, der selbstreflexiv, verfremdet und von einem allmächtigen Standpunkt generiert ist. Diese auktoriale Erzählinstanz lässt sich ebenso in den Adaptionen von Gegenwartsliteratur wiederfinden, wenn auch in veränderter Form, wie sich in den Analysen zeigen wird. Das Theater wird politischer und zeitgenössischer. Hinzu kommt, dass die Autor*inneninstanz durch Brecht immens aufgewertet wird. Der Text hat keine Hoheit mehr, sondern kann relativiert werden und ein*e Autor*in ist schöpferisch tätig, indem der Text organisiert und hinterfragt wird. In dieser Ambiguität können sowohl Regisseur*innen als auch Schauspieler*innen und Zuschauer*innen ihre eigene subjektive Perspektive ausdeuten. Wichtig ist dabei, dass der Bühnenraum aufgebrochen wird und die Grenzen zweier Genres, der Epik und des Dramas verschwimmen. Die Bruchigkeit übernehmen sowohl die neuen Entwicklungen in der Postdramatik Ende der 1970er Jahre, als auch das „neue Erzähltheater“ im 21. Jahrhundert, ohne aber ideologischen Ballast oder dem gesellschaftspolitischen Standpunkt, der bei Brecht dominiert. Das

⁵³ Vgl. für ausführliche Darstellung Kap. „1.1 Bertolt Brecht: Wiederentdeckung und Transformation“ in Klessinger, Hanna (2015). Postdramatik: Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz. De Gruyter.

⁵⁴ Vgl. Weber (2018) S. 213

⁵⁵ Vgl. ebd. S. 222

Drama verliert seine Stellung als unveränderlicher Monolith. Stattdessen verstärkt sich die Trennung von Dramatik und Bühne. Brecht etabliert damit epische Verfahrensweisen am Theater.

2.1.3 Weitere Abwendung von der klassischen Dramatik

1957, ein Jahr nach Brechts Tod, konstatiert der Literaturwissenschaftler Peter Szondi, „das[s] die traditionelle dramatische Form, als Sediment vormaliger Inhalte und Gehalte, den sozialen und kulturellen Entwicklungen der modernen Welt nicht mehr gewachsen“⁵⁶ sei. Das Drama bestimmende Dialogik ist nicht mehr tragfähig und muss durch andere literarische Verfahren ergänzt werden. Die Verhältnisse werden dramatisch nicht mehr eingefangen, ebenso wenig das Unbewusste des Ichs, so dass eine Veränderung der dialogischen Form nötig wird. Szondi betont, dass nun literarische und epische Techniken in dramatischem Zusammenhang bedient werden sollten und zur Aufführung gebracht werden müssten. Denn „künstlerische Innovation vollzieht sich heute in denjenigen Bereichen der Bühne, die sich der Erbschaft der Dramatik entledigt“⁵⁷ haben. Das Theater wird unbewusst diesem Aufruf gerecht, mit der Hinwendung zu mehr epischen Varianten des Dramas. In den 1970er Jahren nimmt das Regietheater, welches den Regisseur als entscheidende Größe stärkt, die Tendenz auf und nutzt das provokante Potential der epischen Werke, das sich aus zunehmender Opposition, zum Phänomen aus dem Feuilleton speist und den Raum für weitreichende Veränderungen der Spielsituation liefert. Das Theater macht sich daran, „außerdramatisches Terrain [zu] erobern“⁵⁸. Aus dieser Entfremdung vom Dramatischen resultiert die zeitgenössische Romanadaption, da alles Material sein kein, nichts muss *sui generis* Dramatik sein. Epische Verfahrensweisen können dabei den Zugang zur Bühne bestimmen. Die Romane werden für die Bühne völlig verfremdet präsentiert, in „ein[em] Vorgang, der der Theaterpraxis des Regietheaters entgegenkam“⁵⁹. Das Regietheater nimmt damit Stilmittel der Postdramatik vorweg, die Ende der 1970er Jahre aufkommt und experimentelle Theaterstücke beschreibt, die einmal mehr den Textbegriff erweitern und sich klassischer dramatischer Stilmittel entledigen.

⁵⁶ Bayerdörfer, Hans Peter (2007). Unmaßgebliches zur Einführung. In: Von Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Niemeyer. Tübingen. Auf S. 3 wird Peter Szondi zitiert.

⁵⁷ Ebd. S. 3

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd. S. 7

2.1.4 Die Ästhetik der Postdramatik

Während die Dramatik einen „Schauplatz sprechender Figuren in fiktionalen Handlungen“ beschreibt, steht die Postdramatik für einen „Ort polyphoner Diskurse und entbundener Signifikanten“⁶⁰. Schon in diesen zwei einleitenden Sätzen zeigt sich, wie radikal die Postdramatik die Auffassung des Schauspiels verändert und für mehr Offenheit am Theater steht. Dies betrifft Stilmittel, Ästhetik, Figurengestaltung ebenso wie den Textbegriff selbst, der durch die Postdramatik massiv erweitert wird. Die Ästhetik der Postdramatik führt zu einem abermals erweiterten Textbegriff, woraus wiederum Möglichkeiten für epische Erzähltechniken entstehen, auf denen die Romanadaptionen aufbauen. Interessant ist die Entwicklung, weil zuerst eine entgegengesetzte stattfindet. Diese führt weg von jeglicher Form der Handlung und Narration.

Die Postdramatik kann auf mehrere Arten definiert werden. Zunächst einmal als eine Bezeichnung für experimentelle Theaterstücke ab den späten 1970er Jahren, von Autor*innen wie Heiner Müller, Elfriede Jelinek oder Rainald Goetz. Der Begriff wird somit experimentellen Regisseur*innen zugewiesen und in deren Theaterpraxis, die sich entfernt von klassischer Dramatik sieht, bestimmt. Im Laufe der Jahre wurden mehr und mehr Regisseur*innen der Postdramatik zugerechnet und deren Ästhetik prägen die deutschsprachigen Bühnen bis heute, auch wenn die Postdramatik selbst immer wieder als beendet erklärt wird. Zuletzt in einer Bilanz der Fachzeitschrift *Theater heute*, die 2008 durch den Dramaturgen Bernd Stegemann eine neue Ära ausrief. Doch die deutschsprachige Bühnenlandschaft ist zu weitläufig und komplex, um dies wirklich zu bestätigen. In dieser Komplexität ist eine Definition, die sich auf deren erste Vertreter*innen bezieht, ungenau. Eine genauere, wie auch weitläufigere Definition, welche die Postdramatik als spezifischen Zugang zum Theater versteht, der sich stetig entwickelte und ein breites Set an Möglichkeiten und Stilmittel offeriert, ist da hilfreicher. Der Zusammenhang liegt in der Abgrenzung von klassischer Spannung. Das postdramatische Theater beschreibt damit eine Tendenz der Theaterpraxis, sich der theatralen Aufführung durch spezifische Verwendung von Körper, Bewegungen und Stimme von der dramatischen Textvorlage wegzubewegen. Das Ergebnis ist ein Fokus auf Visualität, Rhythmik und Körperlichkeit, der experimentell mit dem Text umgeht, sich räumlich und zeitlich ausdehnt und durch Simultanaktionen, Wiederholungen und der Wahrnehmung des Zuschauers sowie dessen Einbindung, neue Wege in die dramaturgische Ausgangslage einführt. Die Darstellung wird von

⁶⁰ Birkenhauer, Theresia (2007). Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion. In: Von Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Niemeyer. Tübingen. S. 16

Handlung befreit und lebt in Präsenz und Ereignis von Situationen. Es geht um die Performance selbst, nicht unbedingt um den Text, so werden Handlungen und Konzepte verworfen. Es zählt nur das theatrale Ereignis. Die Dinge passieren scheinbar einfach auf der Bühne. Die Selbstreferenz wird zum System, Charaktere werden aufgeweicht, klassische Dramaturgien verworfen⁶¹.

Theaterstücke der Postdramatik sind dynamisch, zeichnen sich durch offenes Material aus, während sie mit den traditionellen dramatischen Strukturmerkmalen spielen, indem Handlungen fragmentiert werden, die Textinstanzen enthierarchisiert und Gattungen ineinander verwoben. Die Erzählperspektive wird verändert, Selbstverständliches markiert und der Zuschauer eingebunden, die vierte Wand durchbrochen.

Zusammengefasst dargestellt, geht es darum, Bestehendes in Frage zu stellen und Ambiguitäten zuzulassen und eine grundlegende Unsicherheit von Wahrnehmung und Darstellung offenzulegen. Ein stringenter Handlungsverlauf und ein dramaturgischer Aufbau finden nicht statt.

2.1.5 Erweiterung des Textbegriffes durch die Postdramatik (Von der Postdramatik zur Romanadaption)

Der Öffnung der gesamten Bühnensituation folgt konsequenterweise ein nochmals ausgeweiteter Textbegriff, der nun nicht nur epische Werke einschließt, sondern jegliche Form von Text. Die Umsetzung wird zum offenen Ereignis und dafür eignet sich beinahe alles als Material und kann umgestellt, ergänzt, verkürzt, kommentiert und verfremdet werden. Die Textpassagen können wiederum in Bilder, Medien, Spiel oder Tanz ausgetragen werden. Es gibt in der Postdramatik keine Texte mehr,

die aufgrund ihrer gattungsspezifischen Merkmale oder Eigenheiten ihrer Form „nicht spielbar“ 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 [...]. Umgekehrt prädestiniert keine spezifische Verfasstheit Texte dazu, auf der Bühne aufgeführt zu werden. Neue Theatertexte lassen sich nicht mehr durch typologische Merkmale des Dramas klassifizieren.⁶²

Es gibt keine Genregrenzen mehr, nach denen Material bestimmt wird, diese Ansicht steht der „klassischen“ Dramatik diametral entgegen und führt zur Popularisierung anderer, auch epischer Prätexte. Es wird Romanen eingeräumt, einen Platz auf der Bühne zu haben und selbstverständlich neben allen anderen Formen von Vorlagen zu stehen. Alte Konfliktlinien entlang der Gattungsgrenzen werden nivelliert und der Theatertext wird neu definiert, als spezielle Form der

⁶¹ Vgl. Klessinger (2015) S. 9

⁶² Birkenhauer (2007) S. 15

performativen Vorwegnahme, die stets Bühne und Publikum benötigt. Eine postdramatische Verwendung epischer Erzähltechniken passiert vor allem ab den 1990er Jahren. Es entsteht eine Art postdramatisches Erzähldrama⁶³. Der offene Textbegriff führt zu avantgardistischen Theatertexten, die die „Figurenrede durch auktoriale Kommentare oder durch die Rede einer narrativen Instanz“⁶⁴ neu gestalten. Dem können zugerechnet werden Peter Handke (*Das Mündel will Vormund sein*, 1969) und Heiner Müller (*Bildbeschreibung*, 1984) und die Sprachflächen Elfriede Jelineks (*Wolken. Heim*, 1988; *Totenauberg*, 1991)⁶⁵.

Im Extremfall existiert keine Figurenrede mehr und auch keine „klassischen“ Charaktere, sondern eben narrative Instanzen, die den Text vortragen:

Statt der Einteilung in einen Haupt- und einen Nebentext, weisen diese Werke für das Drama unbekannte aber für epische Texte typische Strukturen auf. In ihnen werden zwei graphisch voneinander getrennte Textschichten dramatischer Texte – Figurenrede und Vermittlerrede (Nebentext, z. B. Bühnenanweisungen, auktoriale Kommentare) – nicht mehr nebeneinander montiert, sondern ineinander integriert.⁶⁶

Es handelt sich hierbei um Texte, die explizit für die Aufführung produziert werden, womit es keine Adaptionen sind. Die Texte selbst folgen jedoch epischen Strukturen. Das Hinaustreten aus der „Rolle“ und Hineintreten in eine auktoriale Erzählinstanz ist vorherrschend bei Adaptionen von Gegenwartsliteratur.

Romanadaptionen erfahren ebenfalls eine postdramatische Verfremdung. Frank Castorf popularisiert die Umsetzung von Romanen auf den Theaterbühnen in den 1990ern und 2000ern im selben Maße, wie er zur Adaption neue Zugänge schafft. Die Vorlage fristet ein Schattendasein und eigene stilistische Merkmale sind bestimmend für seinen theatralen Zugang. Gerade diese Offenheit bezüglich der Vorlage führt dazu, dass die Möglichkeiten, mit der textlichen Grundlage umzugehen, unbegrenzt erscheinen. So werden durch „die Flexibilität der Theatermacher wie [durch] die Findigkeit der Literaten zahllose Wege aufgetan [...], auf denen Literatur, d.h. Text, und Bühne, d.h. Spiel, auf neue und konstruktive Weise kooperieren.“⁶⁷ Allerdings gibt es an der Offenheit der Postdramatik auch Kritik, da der experimentelle Ansatz häufig unverstanden bleibt. Dieser Kritik ist das folgende Kapitel gewidmet.

⁶³ Kapusta, Danijela. (2011). Epische Erzähltechniken in der deutschen Gegenwartsdramatik. Eine Untersuchung der gattungsauflösenden Schreibverfahren". *Zagreber Germanistische Beiträge* 20. S. 139–150. S. 143

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Vgl. Ebd.

⁶⁶ Birkenhauer (2007) S. 15

⁶⁷ Ebd. S. 6

2.1.6 Kritik an der Postdramatik

Die Postdramatik verändert die Aufführungssituation. Die weitläufige Definition einer textlichen Basis begünstigt zusätzlich die Adaption von Romanen. Bei der Umsetzung gibt es dazu keine Grenzen, wichtig ist zunächst der Dialog zwischen Text und Aufführung. Außerdem wird auf jegliche weitere Struktur und klassische Dramaturgie innerhalb der Postdramatik verzichtet. Dies ist avantgardistisch und wichtig, um die Grenzen des Theaters zu erweitern, läuft jedoch Gefahr, sich in komplexen Metaisierungen und intertextuellen Verweisen zu verlieren und nur von einem sehr aufgeschlossenen und informierten Publikum verstanden zu werden. Um das disruptive Potential hinter postdramatischen Stücken zu verstehen, ist Kontextwissen nötig, nur dann funktioniert das Spiel mit der Auflösung von Handlung und Maßstab. Das postdramatische Theater wird deshalb nicht nur positiv wahrgenommen. Der Theaterwissenschaftler und Autor Jürgen Hofmann sieht gerade im Verzicht auf die klassischen Bestandteile auch Ignoranz, die zu Dilettantismus führt und „Hochstapler, Möchtegernkünstler und Epigonen aller Couleur“⁶⁸ anzieht. Für ihn mag es Gründe für die Negierung vom klassischen Drama geben und die Postdramatik einige bemerkenswerte Produkte hervorgebracht haben. Jedoch, wie auch Andreas Enghart befindet, ist „[d]ie Proklamierung des sogenannten postdramatischen Theaters bzw. Dramas [...] mitverantwortlich für den [...] erheblichen Niveauverlust von zeitgenössischen deutschsprachigen Stücken und deren Inszenierungen.“⁶⁹

Hofmann geht noch weiter und befindet, dass vielen jungen Dramatiker*Innen die Fähigkeit, relevante Diskurse zu verarbeiten, abhanden gekommen scheint und

dieses Defizit [ist] ein Grundproblem des zeitgenössischen Dramas, das durch postmoderne Montagen, mediale Formexperimente oder das drastische Spiel mit Blut und Sex nur vorübergehend zu verdecken ist. Wie oft ziehe ich einem Abend in unserem ausgelaugten Theater die Lektüre eines zeitgenössischen Romans vor [...] !⁷⁰

Dort lässt sich die Relevanz und die Geschichte finden, die in der Postdramatik vermisst wird. Es wird die Rückkehr zum Erzählen gefordert, zum Beispiel von dem (Theater-)Autor Moritz Rinke, der eine Sehnsucht des Theaters nach narrativen Elementen sieht, die wiederum durch epische Werke befriedigt werden können und sich aus dem Spannungsfeld der Postdramatik befreit sowie

⁶⁸ Hofmann, Jürgen (2008). Schreiben lernen, Erfahrungen mit einem Studiengang. In: Dramatische Transformationen: Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. transcript. Bielefeld S. 120

⁶⁹ Enghart, Andreas (2013). Das Theater der Gegenwart. Beck. München S. 120

⁷⁰ Hofmann (2008) S. 118

deren Schwächen auszugleichen kann⁷¹. Diesen Bitten nach mehr Narration kann mit der Romanadaption nachgegangen werden.

Durch die stetig gewachsene Offenheit des Theaters ist eine Rückbesinnung auf Narrative möglich, ohne dabei ins klassische Drama zurückzufallen. Gegenwartsstücke können „dramatische als auch postdramatische Elemente auf[weisen], dies in einer vielschichtigen Konvergenz“⁷². So eignen sich auch Romanadaptionen, um diese Lücke zu schließen, da dort der Plot bereits vorhanden ist und gleichzeitig eine klassische Dramaturgie fehlt, sodass sich daraus ein an die Postdramatik angelehntes Theater entwickeln lässt, welches in verständlicherer Form funktioniert.

2.1.7 Rückbewegung zur mehr „Handlung“ am Theater

Dies bedeutet nicht, dass die Verwendung episch anmutender Texte per se zu mehr Handlung führt. Ein Beispiel gegen diese These wären Elfriede Jelineks Textflächen, die zwar nach epischen Regeln funktionieren zu scheinen, sich dennoch nicht für jedes Publikum eignen und in verworrenen Metaisierungen teilweise nur schwer zu durchschauen sind. Die epischen Regeln betreffen den Text selbst, nicht aber einen Handlungsverlauf, die Konzeption von Figuren oder anderen narrativen Strukturen. Theaterinszenierungen, die eine ähnlich radikale Offenheit wie die von Jelinek verwirklichen, finden weiterhin statt. Doch in der Kritik daran äußert sich eine zu füllende Leerstelle, was dazu führt, dass dramatische Strömungen aufkommen, die sich nicht in dem Maße wie z.B. Castorf von der literarischen Vorlage emanzipieren, sondern Handlung und das Erzählen wieder in den Vordergrund rücken. Dies betrifft nicht nur Romanadaptionen, sondern ebenso eigens für die Bühne geschriebene Theatertexte. Zeitgenössische Dramatiker*innen wie Sybille Berg, John von Düffel oder Moritz Rinke⁷³ sind mit ihren Texten „eher dem Bereich der Epik als der Dramatik zuzuordnen.“⁷⁴ Es handelt sich um Autor*innen, die teils sowohl Romane als auch Theatertexte verfassen und damit gattungsübergreifend arbeiten. Die Texte entstehen nach eigenem Stil, literarischen Vorlieben und nicht nach Gattungskonventionen.⁷⁵

⁷¹ Rinke, Moritz (2017). Das Theater sehnt sich nach erzählenden Theaterstücken. In: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-drama-baby-1.3552600-2> (Zugriff: 28.12.2021)

⁷² Enghart (2013) S. 120

⁷³ (der sich selbst, wie oben erwähnt nach narrativen Elementen im Drama sehnt)

⁷⁴ Kapusta (2011) S. 150

⁷⁵ „Sybille Berg hält ein eigenes Stück für «wenigstens schön wenn schon nicht jelinek, genial, pollesch supergenial, so doch solides Handwerk»“ S. 122 Theater heute <https://doi.org/10.17104/9783406654770-121>

Von dieser Rückbewegung und dem *Mindset* der neuen Autor*innengeneration profitiert auch die Adaption, die die ideale Basis für handlungsbasierte, erzählende Stücke liefert. Es resultiert daraus der Trend zur Adaption von Romanen und Filmen, beginnend Ende der 1990er Jahre, etabliert in den Jahren darauf und zusammengefasst unter dem Begriff „neues Erzähltheater“⁷⁶.

[Die Stücke] garantierten den Bühnen einerseits das, was ihnen eine radikale Postdramatik vorenthielt: anregende und aufregende Storys, psychologisch glaubhafte Charaktere und auf die Lebenswelt der Zuschauer bezogene Konflikte. Andererseits erlaubten sie dem Regietheater die partielle Aussetzung des Dramatischen. Insofern könnte man das Erzähltheater als Inszenierung einer bewussten oder unbewussten Sehnsucht nach Geschichten interpretieren.⁷⁷

Interessant daran ist, dass postdramatische Versatzstücke zweckentfremdet genutzt werden, obgleich der anti-dramatischer Standpunkt im Sinne von Heiner Müller oder Elfriede Jelinek verlassen wird. Denn diese neue Generation an Theatermachern, wie Marius von Mayenburg oder Roland Schimmelpfennig, repräsentieren narrative Arbeiten, die „extrem“ post-dramatische Ästhetiken zurückweisen⁷⁸, deren Offenheit und intermediales und metaisierendes Spiel jedoch unideologisch übernehmen. Die Adaption von Gegenwartsliteratur kann dem „neuen Erzähltheater“ zugeordnet werden. Wie sich in den Analysen zeigen wird, verwirklichen sich die verschiedenen Aspekte in den Aufführungen.

Die Dramatik unterliegt Bewegungen, die den Gegenstand selbst stets neu verhandeln und neu ausdeuten. Die Dramatik erneuert sich dadurch selbst, indem

Texte unterschiedlichster formaler Struktur den szenischen Spielen zugrunde gelegt [werden können], wobei traditionell ‚dramatische‘ Vorschriften wie Rollenvorgabe, Handlungs- oder Verlaufskontinuität, Dialogik immer erneut grundlegender Revision unterzogen oder kreativer Abwandlung und Regeneration zugeführt werden.⁷⁹

So mündet die Entwicklung des Theaters in die Aufhebung der Dichotomie von Text und Theater.⁸⁰

2.1.8 „Praktische“ Gründe für die Romanadaption

Neben dem historisch gewachsenen Verständnis für epische Erzähltechniken und den stilistischen und narrativen Faktoren, welche die Vielzahl an Adaptionen von Gegenwartsliteratur möglich gemacht haben, existiert eine Reihe von „praktischen“ Gründen, die für die Adaption sprechen. Auf

⁷⁶ Englhart (2013) S. 120

⁷⁷ Hofmann (2008) S. 120

⁷⁸ Lipinski (2014) S. 8

⁷⁹ Vgl. Poschmann, Gerda (1997). Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Niemeyer. Tübingen.

⁸⁰ Vgl. Birkenhauer, Theresia (2005). Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur. Maeterlinck, Cechov, Beckett, Müller. Vorwerk 8, Berlin

Theaterbühnen herrscht finanzieller Druck. Auslastung und Besucher*innenzahl sind entscheidende Variablen für Erfolg, der nicht nur durch Stimmen der Kritik, sondern durch ausgebuchte Säle sichtbar wird. Die Adaption kann eine Antwort auf diesen Druck sein, weil Kosten und Risiko geringer ausfallen, als bei einer originären Inszenierung.

Durch das Vorhandensein einer literarischen Vorlage kann Zeit gespart werden, die ansonsten für die Konzeption der Geschichte benötigt worden wäre. Der Aufführungstext auf Basis der literarischen Vorlage kann dennoch relativ frei gestaltet werden, liefert aber einen nachvollziehbaren Rahmen, so dass weitere Entwicklungsschritte ausgelassen werden können, die nötig geworden wären, wenn ein älterer Text adaptiert worden wäre. Damit wird den Sachzwängen am Theater Folge geleistet und es bleibt mehr Zeit für Proben. Dies lässt Raum für Kritik, wenn ein Roman nicht aufgrund seines dramatischen Potentials, sondern „[W]eil er [der Roman] gerade erst frisch durch die Feuilletons der Republik gereicht wurde oder weil er ein kanonischer Klassiker ist“⁸¹, aufgeführt wird. Der Erfolg der Vorlage garantiert meist volle Säle. Da dient ein*e prominente*r Autor*in der Vorlage als Vermarktungshilfe, außerdem kann von einem gesteigerten Absatz der Vorlage durch die Inszenierung ausgegangen werden und „[w]enn aus einer Dramatisierung auch noch Kunst entsteht, schadet es nicht“.⁸² Das Zitat verdeutlicht außerdem, Romanadaptionen können durchaus zynische Affekte auslösen. Der künstlerische Aspekt steht in dieser Sicht nicht im Vordergrund während finanzielle Beweggründe die künstlerischen Entscheidungen beeinflussen. Innerhalb eines begrenzten Budgets sind immer wieder Kompromisse einzugehen und je näher die Adaption beim Prätext bleibt, umso geringer scheint das finanzielle Risiko. Doch durch die „Tendenz, aus Romanen Readers-Digest-Versionen für das Theater zu machen und damit zielgenau den Kern dessen zu verpassen, was der Roman als Chance für das Theater bedeuten könnte“,⁸³ bleiben die Erwartungen von anspruchsvollen, theaterinteressierten Zuschauer*innen dann zum Teil unerfüllt. In der Analyse wird sich entgegen dieser Aussagen ein ambiges Bild zeigen, da es manche Inszenierungen vermögen, sich trotz Textnähe zu emanzipieren und den inhärenten Diskurs der Romane weiterzuspinnen, andere aber an der Übermacht der Vorlage scheitern.

⁸¹ Šagor, Kristo (o. Datum). Mehr als die Summe der Teile, Debatte: Schauspiel ohne Autor (1) In: <https://taz.de/Debatte-Schauspiel-ohne-Autor-1/15371066/> (Zugriff: 28.12.2021)

⁸² Kahlefeldt (2015)

⁸³ Eisenach, Alexander (2018). Auf der Zauberbergbühne, Romanadaptionen fürs Theater. In: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/warum-romanadaptionen-fuers-theater-ein-glueck-sind-15448936.html> (Zugriff 28.12.2021)

2.1.9 Hinführung zur narratologischen Analyse

Was aus diesem Überblick ersichtlich wird, es zeigt sich eine Tendenz der Öffnung und die Zuwendung zu epischen Erzähltechniken, auf der Suche nach neuen zeitgenössischen Zugängen. Daraus resultiert ein historisch gewachsener, sich öffnender Textbegriff, der epische Erzähltechniken in der Dramatik, wie z.B. eine auktoriale Erzählinstanz, zulässt. Es bedarf deshalb eines erzähltheoretischen Ansatzes, um in der Analyse diese narrativen Strukturen nachzuweisen. In der Theaterpraxis ist die Romanadaption kein geschlossenes Genre, sondern wandelbar und unterliegt den zeitgenössischen Entwicklungen. Eine Hinwendung zur Narration und ein sich stets neu definierendes Theaterverständnis schaffen somit die Basis für das steigende Interesse an Romanadaptionen. Die „praktische“ Vorteile begünstigen die Situation noch einmal mehr. Denn es gilt für die Theater, interessante Geschichten zu finden, die gleichermaßen neu und wandelbar sind, zeitgemäßen Problemen entsprechen, nicht unbedingt klassischen Strukturen folgen, dennoch narratives Potential besitzen und in angemessenem finanziellen Rahmen verwirklicht werden können. Mehr noch als Romanadaptionen *per se* sind Adaptionen von Gegenwartsromanen prädestiniert, um der gegenwärtigen Bühnensituationen und Publikumsinteressen zu entsprechen. Innerhalb dieser Entwicklungen findet die Adaption von Gegenwartsliteratur statt.

Der Fokus von Romanadaptionen liegt im Erzählen und in der Verwendung von epischen Erzähltechniken, die sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts etabliert haben. Deshalb bedarf es der gattungsübergreifenden narratologischen Analyse, um den Untersuchungsgegenstand zu betrachten.

2.2 Theorieteil: Narratologische Analyse

Es wird eine narratologische Analyse vorgenommen, um die adaptiven Prozesse, epische Erzähltechniken und Gegenwartsbezug nachzuweisen und daran zu erklären, wie die Adaption von Gegenwartsliteratur am deutschsprachigen Theater funktioniert.

Narratologie oder Erzähltheorie bezeichnet die systematische Beschreibung der Darstellungsform eines Erzähltextes. Der Theoretiker Gerard Genette entwickelte Begriffe und Funktionen um einem Text erzähltheoretisch bzw. narratologisch zu untersuchen. Anhand seiner Begriffe wird die narratologische Analyse durchgeführt.⁸⁴ Es handelt sich dabei, wie bereits erwähnt, um eine Methode, mit der textimmanent, narrative Darstellungsverfahren und Erzählstrategien untersucht

⁸⁴ Genette, Gérard (1998). Die Erzählung. Fink. München (fr. 1972).

werden. Jeder Erzähltext lässt sich narratologisch analysieren, insofern erzählende Passagen enthalten sind.⁸⁵

Hinzu kommt, dass „kulturelle Aspekte“ in die Analyse mit einbezogen werden können. Gemeint sind damit über den Text hinausweisende Aspekte, die den größeren gesellschaftlichen Kontext der untersuchten Werke verdeutlichen.⁸⁶ Dabei ist die Theorie zu verstehen als „erkenntnisleitendes Hilfsmittel“⁸⁷ bzw. ein Werkzeugkasten⁸⁸, aus dem Kategorien für die Betrachtung entwickelt werden können. Bevor die konkreten Kategorien für die Analyse aufgezeigt werden, folgen ausführliche Definitionen und Vorbedingungen für die Analyse, wie im Ablauf bereits vorgestellt.

2.2.1 Definition Adaption

An dieser Stelle soll sich noch einmal der Definition von Adaption zugewandt werden. Linda Hutcheon beschreibt diese in drei Zuständen bzw. Konzepten⁸⁹.

1. Als Produkt, welches eine angekündigte und weitreichende Umwandlung eines bestimmten Werkes meint. Dazu zählen Wechsel des Mediums, des Genres oder des Kontextes.
2. Als Schöpfungsprozess, als (Neu-)Interpretation und (Neu-)Schöpfung, die sich das Hervorgegangene aneignet.
3. Als ein Rezeptionsprozess, eine intensive intertextuelle Auseinandersetzung mit dem adaptierten Werk, das als Palimpsest zu verstehen ist und in dem Wiederholung und Variation präsent sind.⁹⁰

Im folgenden soll genauer auf jeden einzelnen Aspekt eingegangen werden und erklärt werden, warum diese Definition für die vorliegende Arbeit gewählt wurde und jeder Teil von Bedeutung ist.

⁸⁵ Vgl. Sommer (2010) S. 95

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Vgl. Sommer, Roy (2000). Funktionsgeschichten. Überlegungen zum Funktionsbegriff in der Literaturwissenschaft und Anregungen zu seiner Differenzierung. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 41, S. 319–341.

⁸⁹ Vgl. Hutcheon (2006)

⁹⁰ Ebd. S. 7

1. Allgemein gesprochen, bedeutet Adaption, ein Werk in ein neues Werk zu verwandeln, von einem Genre in ein anderes.⁹¹ Dieser Vorgang des Übertragens und Wandels ist schon im Mittelalter, bei den Abschriften von Handschriften üblich gewesen. Es wurden nie gänzlich neue Stoffe genutzt, sondern bereits etablierte Geschichten erneuert⁹². In dieser Praxis war es üblich, dass mehrere Versionen nebeneinander existierten. Damit ist es die allgemeinste Art und Weise, Adaption zu definieren. Allerdings geht damit die Vorstellung einher, dass ein hierarchisches Verhältnis von Prätext zur adaptierten Version besteht. Das Derivat wurde als dem Original gegenüber minderwertig gesehen.⁹³ Dieses negative Stigma widerspricht der etablierten kulturellen Praxis des Teilens von Geschichten. Denn von Aeschylus bis Goethe wurden bekannte Geschichten in neuen Formen erzählt⁹⁴. Dieser Umgang könnte zurückzuführen sein auf den lateinischen Ursprung des Wortes⁹⁵, oder aber, dass die Geschichten nicht mehr nur erneuert und angepasst wurden, sondern vom höher angesehenen literarischen Medium in ein niederes übertragen wurden. Denn das geschriebene Wort steht grundsätzlich im Ansehen über den anderen Medien⁹⁶. Zudem wird häufiger aus einer literarischen Vorlage heraus adaptiert als hinein. Diese Hierarchisierung soll bewusst ausgeklammert werden bei der Betrachtung in dieser Arbeit. Die Übertragung ist Teil des adaptiven Prozesses und in der Betrachtung des Aufführungstextes ebenfalls als literarischen Text ist umso weniger von einer Hierarchie auszugehen, da der Gattungswechsel auf textlicher Basis passiert. Umso wichtiger wird der zweite Teil der Definition, der auf poststrukturalistische Denkweisen zurückgeht und den Begriff erweitert.
2. Die Betrachtung von Adaptionen als Schöpfungsprozess mit gleichem Stellenwert und ästhetischem Wert wie die Vorlage geht zurück auf (post-)strukturalistische Denkansätze und deren Konzept von „Intertextualität“, die textliche Traditionen nicht als linear begreifen,

⁹¹ Auch Martin Leubner definiert im *Metzler Lexikon Literatur* die Adaption als eine „Transformation eines literarischen oder medialen Werks, die durch einen Gattungs- oder Medienwechsel bei Wahrung wesentlicher Handlungselemente gekennzeichnet ist“ beziehungsweise das Produkt daraus. Leubner, Martin (2007). : Adaption. In: Burdorf, Dieter u. a. (Hg) (2007). Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. J.B. Metzler. Stuttgart

⁹² Li (2018)

⁹³ Vgl. Hutcheon (2006)

⁹⁴ Vgl. ebd.

⁹⁵ Da von lateinisch *adaptare* (anpassen, passend) kommend und im Alltagsgebrauch für „Adapter“ steht, muss nochmals klargestellt werden, dass der fachterminologische Gebrauch, zwar von der Alltagssemantik bestimmt ist, jedoch davon getrennt werden muss.

⁹⁶ Vgl. Hutcheon (2006) S. 4

sondern rhizomartig⁹⁷. (Post-)strukturalistische Theoretiker*innen wie Jaques Derrida, Roland Barthes, und Julia Kristeva begreifen den Text als dynamische kulturelle Produktion⁹⁸. Für Kristeva ist ein Text zu verstehen als „Mosaik aus Zitaten“, der sich immer versucht in der „Absorption und Transformation eines anderen Textes“. Intertextualität beschreibt diese Beziehungen zwischen Texten, die nicht einzeln erfasst oder betrachtet werden können, sondern aufeinander verweisen. Diese Verweise führen dazu, dass der Text erneuert und reinterpretiert werden kann, da er, wie Roland Barthes es nennt, „ein Geflecht verschiedener Stimmen, mannigfaltiger, gleichzeitig verschlungener und unvollendeter Codes“⁹⁹ ist. In der Adaption wird diese Unvollkommenheit deutlich, der Ausgangstext wird fortgeschrieben. Prä- und Folgetext werden in kein hierarchisches Verhältnis gestellt. Sie sind vielmehr ebenbürtig.

3. Genette benutzt den Begriff Palimpsest¹⁰⁰, um diese komplexen Beziehungen zwischen Texten zu beschreiben, die mehrere Schichten umfassen und pendeln. Daraus resultieren wiederum intertextuelle Verbindungen zwischen den Texten. Jeder Text ist als Resultat vorangegangener Texte zu verstehen. Die Adaption wird bei diesem Verständnis als kreativer Akt gesehen, der sich von einem autarken Entstehungsprozess ohne konkrete Vorlage dadurch unterscheidet, dass er über einen relativ präsenten Prätext verfügt. Deshalb ist es wichtig, dieses Verhältnis zum Prätext genauer zu bestimmen. Denn die Adaption bewegt sich in einem Spannungsfeld aus Identifikation und Differenz zur jeweiligen Vorlage, oder wie Hutcheon bemerkt, „Adaptation is repetition, but repetition without replication“¹⁰¹. Ob sich ein Text dabei stark abgrenzt von der Vorlage oder sehr nahe daran verhaftet bleibt, wird nicht wertend betrachtet¹⁰². Dieser dritte Teil ist für die vorliegende Arbeit wichtig, da starke intertextuelle Verbindungen, eine große Prätextnähe in den Adaptionen von Gegenwartsliteratur entdeckt werden kann. Dies kann darauf zurückzuführen sein, dass die Erwartungshaltung des Publikums spezifischer an den Text gerichtet ist, wodurch weniger Textkenntnis vorausgesetzt werden kann, was die semantische Erweiterung für Regisseure verändert. So wird die Nähe zum Ausgangstext, Voraussetzung für

⁹⁷ Vgl. Sanders (2016)

⁹⁸ Vgl. Young (1981)

⁹⁹ Barthes, Roland (1988). Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe. In: Das semiologische Abenteuer. Suhrkamp. Frankfurt/M. S. 296

¹⁰⁰ Genette, Gérard (1993). Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main 1993 (fr.1982)

¹⁰¹ Hutcheon (2006) S. 7

¹⁰² Vgl. ebd. „The idea of fidelity should not frame any theorizing of adaptation today“ S. 6

die Adaption von Gegenwartsliteratur. Dies führt dazu, dass die einzige Möglichkeit der kreativen Auseinandersetzung auf textlicher Ebene, die Selektion und der Fokus auf die den Prätexten immanenten Diskurse ist. Diese (Meta-)Diskurse, die erst im intertextuellen Verhältnis zur epischen Vorlage entstehen, werden durch die Pendelbewegung in der Definition beschrieben, belegen das Potential der Texte und können die von Literaturadaptionen ausgehende Faszination verständlich machen. In den einzelnen Textanalysen geht es deshalb um das Spannungsfeld zwischen epischer Vorlage und konkreter Umsetzung. Deshalb ist dieser Teil der Definition für die Analyse von Bedeutung. Dadurch ist das literarische Korsett des Prätextes bestimmend für den Gestaltungsraum der Regisseur*innen.

Warum der Begriff Adaption geeigneter für diese Arbeit ist, als der oftmals synonym verwendete Begriff der Dramatisierung, wird im folgenden Kapitel erläutert.

2.2.2 Entscheidung gegen Begriff Dramatisierung

Aus der Entscheidung gegen den Begriff der Dramatisierung entstehen Vorbedingungen für die Analyse. Der Begriff Adaption spezifiziert nicht weiter, von welcher Gattung oder welchem Medium in eine andere Gattung oder ein anderes Medium transformiert wird. Nur die Tatsache, dass sich eine Transformation von einem Genre in ein anderes vollzieht, ist für die Definition entscheidend. Dies wird nicht weiter spezifiziert, was die Adaption von dem Begriff Dramatisierung unterscheidet. Die Literaturwissenschaftlerin Birte Werter definiert die Dramatisierung im *Metzler Lexikon Literatur* als „Erarbeitung eines Theaterstücks aus einem epischen Text; seltener aus Lyrik oder nicht-literarischen Texten“.¹⁰³ Auf den ersten Blick wirkt der Begriff der Dramatisierung damit der in dieser Arbeit angesprochenen Situation angemessener, da ebenjene Erarbeitung bei der Adaption von Gegenwartsliteratur stattfindet und untersucht wird. Außerdem wird gerade in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft der Begriff „Dramatisierung“ der „Adaption“ vorgezogen und verwendet.

Es soll deshalb darauf eingegangen werden, warum dennoch der Begriff der Adaption gewählt wurde. Durch die Entscheidung gegen den Begriff der Dramatisierung wird eine Eingrenzung des Themas vorgenommen und der Fokus der vorliegenden Arbeit auf adaptive Prozesse, epische Erzähltechniken und die Darstellung von Gegenwart ersichtlich. Die weitere Vorgehensweise wird

¹⁰³ Birte Werter definiert die Dramatisierung im *Metzler Lexikon Literatur* als „Erarbeitung eines Theaterstücks aus einem epischen Text; seltener aus Lyrik oder nicht-literarischen Texten“. Werner, Birte. (2007) Dramatisierung. In: Burdorf, Dieter u. a. (Hg) (2007). *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. J.B. Metzler. Stuttgart S. 169

anhand der daraus resultierenden Erkenntnisse erläutert. Diese weisen direkt auf die besondere Erzählperspektive der Adaptionen von Gegenwartsliteratur hin.

Es gibt für die Entscheidung gegen den Begriff der Dramatisierung drei Gründe:

1. In der Definition von *Dramatisierung* wird ein Fokus auf den Gattungswechsel gelegt, der für diese Arbeit nicht von entscheidendem Interesse ist.
2. *Dramatisierung* ist in seiner Definition mehrdeutig, kann das literarische Produkt, die Aufführung einer literarischen Vorlage als auch den Vorgang der Textbearbeitung bedeuten. Nur ein Teil davon ist für die Arbeit wirklich zutreffend: Der Vorgang der Textbearbeitung. In der vorliegenden Arbeit wird der Aufführungstext betrachtet, nicht aber die Inszenierung selbst.
3. Mit der Verwendung des Begriffes „Dramatisierung“ geht einher, dass es sich um einen dramatischen Text handelt, der einer dramentheoretischen Terminologie bedarf. In der vorliegenden Arbeit geschieht die Betrachtung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive. Der Begriff Adaption ermöglicht dies.

Im Folgenden soll genauer auf jeden einzelnen Aspekt eingegangen werden.

1. Die Dramatisierung gilt, wie bereits erwähnt, als eine Adaption, deren Ergebnis ein Drama, deren Prätext keines ist.¹⁰⁴ Durch die explizite Erwähnung des Zielmediums wird ein Schwerpunkt auf das Drama selbst und den spezifischen Gattungswechsel gelegt. So rechtfertigt Birte Lipinski in *Drama auf der Bühne* über die Besonderheit, dass „der Gattungswechsel vom Roman zum Drama aber das Alleinstellungsmerkmal der Romandramatisierung gegenüber anderen intertextuellen Formen darstellt,“¹⁰⁵ die Verwendung des Begriffes „Dramatisierung“. Der Aspekt des Gattungswechsels wird im Terminus „Dramatisierung“ im Vergleich zur Adaption hervorgehoben. In dieser Arbeit soll es jedoch nicht schwerpunktmäßig um die Untersuchung des Gattungswechsels gehen, sondern um die intertextuellen Verbindungen zwischen den Werken und wie Diskurse der Gegenwart für die Bühne adaptiven Prozessen unterstehen, wodurch sich der Begriff Adaption in seiner Theoriegeschichte als vielfältiger und passender erweist. Dessen theoretischer Schwerpunkt, wie in Kapitel 2.2.1 definiert und in dieser Arbeit angewendet, liegt in der Reimagination des Ausgangstextes. Dennoch wird auf die Spezifik des Gattungswechsels eingegangen. Das Drama

¹⁰⁴ Lipinski (2014) S. 19

¹⁰⁵ Ebd. S. 20

ist „generell auf dem Schnittpunkt zweier Medien angesiedelt“¹⁰⁶. Charakteristisch für beide Begriffe bleibt die Vorbereitung eines Medien-/Gattungswechsels. Dieser wird ersichtlich durch die Aufnahme in verbalisierter Form von dramatischen Konventionen wie der Dialogform, Anweisungen für Regie oder der Umwandlung der Handlung in eine szenische Form. Dennoch ist der Gattungswechsel hier von Text zu Text, ein anderer, wie der nächste Punkt ausdeutet.

2. Bei der oben genannten Definition von Dramatisierung wird nicht darauf eingegangen, dass unterschieden werden muss zwischen der Dramatisierung als literarischem Produkt, der stattfindenden Inszenierung einer literarischen Vorlage und einem Vorgang der spezifischen Textbearbeitung. In dieser Arbeit werden nicht das Produkt und die Inszenierung selbst betrachtet, sondern der Prätext und der Aufführungstext, im Vorgang der Textbearbeitung. Somit umfasst die Definition mehrere Bereiche, die für diese Arbeit nicht relevant sind. Der Fokus auf den Vorgang der Textbearbeitung ist dem literaturwissenschaftlichem Erkenntnisinteresse dieser Arbeit zuträglich, eine Untergattung und spezifischen Transformationsprozessen sichtbar zu machen. Die gemeinsame textliche Basis mit dem Prätext soll die Vergleichbarkeit erhöhen. Der Inszenierungstext selbst wird dabei, trotz der Vorwegnahme des Medienwechsels, nach der Definition der Adaption als solitäres Kunstwerk betrachtet.¹⁰⁷ Dabei wird das „Drama“ verstanden als ein „Lesetext, dessen Semiotik für eine lesende Rezeption angelegt ist“¹⁰⁸. Dadurch kann die Narrativität des Aufführungstextes untersucht werden. Dies trifft zu, obwohl der Status des *Dazwischen*¹⁰⁹ in den Inszenierungstexten durch deren flüchtiges Erscheinungsbild noch mehr bedingt ist, als bei schriftlich veröffentlichten Dramen oder gar Lesedramen. Es handelt sich um dynamische Produkte, die nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben, sondern ihre Form durch die zu erwartende Bühnenaktion rechtfertigen¹¹⁰. Die bruchstückhafte Form zeigt sich darin, dass die Fassungen einmal als Word-Dokument, einmal als .pdf vorliegen, nicht zu Ende formatiert sind,

¹⁰⁶ Lenz (1985) S. 163

¹⁰⁷ „Eine literaturwissenschaftliche Beschäftigung, Analyse und Interpretation der Gattung Drama, muss das Drama zunächst als literarisches Kunstwerk betrachten. Dramen sind zwar dennoch beides: Vorlagen für eine mögliche Aufführung und eine eigenständige Gattung der Literatur. Sowohl das Drama als auch die Aufführung stellen jeweils ein Werk sui generis dar, das wohl durch vielfältige Beziehungen an das je andere geknüpft sein mag, in seiner jeweiligen Eigenart und Besonderheit jedoch allein aus dieser Relation heraus kaum adäquat verstanden werden kann.“ Vgl. Weber 2018, der zitiert: Fischer-Lichte, Erika (1988). *Semiotik des Theaters: Die Aufführung als Text. Eine Einführung*. Narr. Tübingen. S. 53.

¹⁰⁸ Vgl. Weber 2018

¹⁰⁹ Diese Brüchigkeit des Textbildes geht einher mit dem in Kapitel 2.2.5 vorgestellten Konzept der Gegenwart, das hier ebenfalls von Bedeutung ist.

¹¹⁰ Vgl. Weber 2018. S. 32

teils Schreibfehler aufweisen und teils ohne den Kontext der Probe nur schwer zu verstehende Anweisungen enthalten, die es in der Analyse zu entschlüsseln gilt. Gemeint sind Regieanweisungen in den Aufführungstexten, die da zum Beispiel „sprachlich frei“ zu behandeln seien und somit Hinweise für die Nuancierung der Darstellung mitgeliefert werden. Zu diesem flüchtigen Charakter passt außerdem die Vielzahl an Begrifflichkeiten, die auf den Deckblättern der Inszenierungstexte¹¹¹ stehen. Sie werden als „Fassung“, „Bühnenfassung“ oder „Regie-Buch“ bezeichnet, wobei stets das Datum auf den Stand des Textes verweist, der nie final ist und dies damit ausweist. Dieses *Dazwischen* verweist deutlich auf die verwendete Definition der „Adaption“, die den Text als brüchiges Palimpsest bezeichnet.

3. Der dritte Grund für die Vermeidung des Begriffes „Dramatisierung“ ist, dass dort klassischer Weise im Vergleich zu epischen Texten „unterschiedliche Terminologien verwendet“¹¹² werden, die zur Trennung der „Erzähltheorie von der Dramentheorie“¹¹³ führen. Der Begriff Adaption ist da neutraler und ermöglicht ein gemeinsames Vokabular. Dass unterschiedliche theoretische Hintergründe bestehen, lässt sich darauf zurückführen, dass eine dichotome Einteilung zwischen Epik und Drama besteht. Die Grenze begründet sich darin, dass das Drama „zeigt“, während die Epik „erzählt“. Dies lässt sich zurückführen auf die aristotelische Doktrin und dramenanalytische Gesichtspunkte. Dabei finden sich in vielen Dramen „erzählende Passagen“¹¹⁴, die, wie sich in der Analyse zeigen wird, in großer Zahl in den Adaptionen von Gegenwartsliteratur auftauchen und der strikten Gattungstrennung widersprechen. Dies bestätigen die Theaterwissenschaftler Ansgar Nünning und Roy Sommer, die sogar so weit gehen zu bemerken, dass es sich bei den erzählerischen Passagen um Grundelemente und konstitutive Bauformen des Dramas handelt“¹¹⁵. Die konkrete Ausprägung dieser erzählenden Passagen wäre eine Erzählinstanz. Denn „[o]b ein Text einen Erzähler hat oder nicht, stellt [...] das maßgebliche Unterscheidungsmerkmal zwischen Dramen- und Erzähltexten dar.“¹¹⁶

¹¹¹ „Der Inszenierungstext ist das, was der Theaterapparat, der Regisseur und das Ensemble als Vorlage für eine Aufführung aus dem Dramentext entwickeln. Der Inszenierungstext liegt der Aufführung als eine Art idealer Plan zugrunde“. Ebd. S. 23

¹¹² Vgl. ebd. S. 2

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd. S. 1

¹¹⁵Nünning, Ansgar und Sommer, Roy (2002). Drama und Narratologie. Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse. In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar: Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier. S. 105–128 zitiert aus Lipinski (2014) S. 11

¹¹⁶ Lipinski (2014)

Konkret bedeutet dies für die Analyse:

Durch die drei Sichtweisen auf die Adaption ergibt sich eine umfangreiche Definition, welche die Adaption als eine Übernahme betrachtet, die nicht hierarchisch zur Vorlage steht und ausgeprägte intertextuelle Verbindungen zum Prätext besitzt. In der Entscheidung gegen den Begriff Dramatisierung zeigt sich, dass es nicht um den Gattungswechsel geht, sondern um die intertextuellen Verbindungen zwischen Prätext und Aufführungstext, somit den Vorgang der Textbearbeitung beschreibt. Die Analyse betrachtet die Texte aus literaturwissenschaftlicher Perspektive. Unterschiedliche Termini, welche durch die Betrachtung über Gattungsgrenzen hinweg entstanden wären, können ausgeschlossen werden. Um die medialen Transformationen der Adaption von Gegenwartsliteratur zu erklären, sollen die adaptiven Prozesse zwischen Prätext und Aufführungstext betrachtet werden.

2.2.3 Das Drama als narrativer Text

Bisher wurden die auf die Epik verweisenden Passagen, wie die Erzählinstanz in der Dramentheorie weitläufig unter dem Begriff „Episierung“ zusammengefasst, um sie theoretisch einzuordnen. Manfred Pfisters Monografie *Das Drama*¹¹⁷, die als eine umfassende Darstellung dramentheoretischer Konzepte und Begriffe gilt, versteht unter Episierung den Vorgang „wenn entweder der Zuschauer direkt von einer Figur des Stücks angesprochen oder eine vermittelnde Ebene mit einem zugehörigen Erzähler gebildet wird.“¹¹⁸ Es wird somit die Manifestation und Funktion beschrieben, „ohne das Verfahren im Vorfeld genau bestimmt zu haben“¹¹⁹. Es wird nur der Einzelfall betrachtet, nicht aber die diesem zugrundeliegende Struktur. In einen dramentheoretischen Rahmen, der sich als Gegensatz zur Epik sieht, kann ein umfassendes narratologisches Konzept nicht integriert werden. Dies führt „zu Vermischungen, Behelfskonstruktionen und Ausnahmen“¹²⁰, um sich der Phänomene dennoch annähern zu können. Um sich der Gegensätzlichkeit zu entledigen und dem Ansatz zu folgen, dass nicht nur Texte der Epik erzählt werden, entwickelt sich in den 1990er die sogenannte postklassische Narratologie¹²¹.

¹¹⁷ Pfister, Manfred (2001). *Das Drama : Theorie und Analyse*. 11. Aufl. (erw. und bibliogr. aktualisierter Nachdr. der durchges. und erg. Aufl. 1988). Fink. München.

¹¹⁸ Vgl. Weber (2018). S. 4

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd. S. 5

¹²¹ Ebd. S. 1

Das Drama wird dabei ebenso narrativ betrachtet, wie ein epischer Text, dadurch wird eine dramenspezifische Terminologie überflüssig. Stattdessen wird nach den Gemeinsamkeiten gerade der schriftlichen Formen gesucht¹²², wodurch eine einheitliche narratologische Terminologie nicht nur möglich ist, sondern notwendig wird. Durch die neuen Rahmenbedingungen verändern sich Fachtermini und müssen angepasst werden. Dadurch gelingt es, Texte „über Gattungsgrenzen hinweg vergleichbar zu machen“¹²³. Damit kann eine narratologische Analyse angewendet werden, wie sie mit der analytischen Herangehensweise von Genette ermöglicht wird.

Dazu ist es nötig, das Drama als einen narrativen Text zu verstehen¹²⁴ und die Episierung nicht mehr als Überwindung eines Gegensatzes von epischen und dramatischen Texten.¹²⁵ In der Loslösung des Begriffes als einem Sonderfall der Dramatik und in der stattdessen angewandten Sicht darauf, als der Narratologie zugeordnet zu sein, ergibt sich eine neue, stringente Sichtweise. In dieser Arbeit wird deshalb

Episierung [...] stattdessen aufgefasst als die Anwendung einer epischen Schreibweise, mit deren Hilfe Ereignisse eines narrativen Textes über ihre bloße temporale Verknüpfung hinaus explizit kausal, teleologisch oder ästhetisch-kompositorisch motiviert und damit komplex zueinander oder auch zum Textganzen relationiert werden.¹²⁶

2.2.4 Konkrete Auswirkungen auf Analyse: die auktoriale Erzählinstanz

Für die Analyse konkret bedeutet das, dass die Aufführungstexte ebenso als narrative Texte verstanden werden, die epische Erzähltechniken beinhalten. Diese äußern sich in einer auktorialen „dramatischen“ Erzählinstanz, die in den Adaptionen von Gegenwartsliteratur nachgewiesen werden kann und damit den Texten der in Kapitel 2.1.7 vorgestellten Gegenwartsdramatikern gleicht, die „neue Formen literarischer Texte [finden], die die Grenze zwischen der epischen und der dramatischen Gattung auflösen“¹²⁷. Hinzu kommt bei den Adaptionen, dass diese Perspektive aus dem Prätext heraus entwickelt und im adaptiven Prozess verarbeitet wird. Diese Entwicklung gilt es zu betrachten.

¹²² Ebd. S. 38

¹²³ Ebd. S. 39

¹²⁴ Ebd. S. 15

¹²⁵ Ebd. S. 12

¹²⁶ Ebd. S. 299

¹²⁷ Kapusta (2011) S. 139

Es existieren in den untersuchten Adaptionen erzählende Situationen, in denen sich die Figuren von ihrer Rolle entfernen, mal in ihr verhaftet bleiben und die Funktionen einer auktorialen Erzählinstanz übernehmen.

Wie in Kapitel 2.1.2 beschrieben, benutzte bereits Brecht im epischen Theater eine auktoriale Erzählinstanz und leistete der Entwicklung Vorschub. Dennoch unterscheidet sich die in den Gegenwartsnarrativen zu findende Instanz von der von Brecht angedachten. Die Funktion und Wirkung ist eine andere. Für Brecht ging es darum, die theatrale Aufführungssituation aufzubrechen, die Illusion der Bühnenwirklichkeit zu zerstören oder zu verfremden¹²⁸. Davon auszugehen, dass die auktoriale Erzählinstanz im hier untersuchten Fall allein dem selben Zweck dient, wäre nicht richtig. Von der einseitigen, illusionsbrechenden Wirkungsabsicht ist abzusehen. Es gilt, dass „epische Verfahren unabhängig von der Brecht’schen Poetologie untersuchbar gemacht“¹²⁹ werden.

Für die Analyse bedeutet dies, eine auktoriale Erzählinstanz erzeugt „explizite Relationen“¹³⁰ und ermöglicht Verständnis des Textes für den Rezipienten durch die Offenlegung narratologischer Strukturen. Sie vermittelt das Geschehen des Textes dem (Lese-)Publikum. Ob dies auto-, hetero-, intra- oder extradiegetisch stattfindet, oder inwiefern sich dies von Prätext zu Adaption ändert, gilt es in der Analyse zu verdeutlichen.

2.2.5 Definition Gegenwartsliteratur

Gegenwart ist ein Faktor, der die untersuchten Romanadaptionen abgrenzt und spezifisch macht. Deshalb sei im Folgenden erklärt, was Gegenwartsliteratur bedeutet, welche Implikationen dies für die Romanadaption hat und wie dies zur Untersuchung von Diskursen führt. Das Metzler-Literaturlexikon definiert „Gegenwartsliteratur“ als „relationale[n] Begriff, der eine Teilmenge des Gesamtbereichs ‚Belletristik‘ bezeichnet. Seine Bestimmung ist abhängig davon, was der Betrachter als seine Gegenwart erfährt und wie er ‚Gegenwart‘ definiert.“ Zu diesem allgemeinen Teil kommt eine Spezifizierung hinzu, die drei Varianten einschließt. Die erste bezogen auf den Buchhandel als „Neuerscheinungen der letzten Jahre“, die zweite als „Werke noch lebender oder jüngst

¹²⁸ Vgl. Weber (2018) S. 248

¹²⁹ Ebd. S. 213

¹³⁰ Ebd S. 254

verstorbener Autoren“ und als literaturwissenschaftlich als „jüngste Periode der Literaturproduktion“¹³¹.

Es ist eine umfangreiche Definition, die Gegenwartsliteratur als „relational“ bezeichnet. Somit findet die Orientierung nicht anhand fixer Schlüsseldaten statt, ob „politischer, sozialgeschichtlicher oder ästhetischer Herkunft“¹³², sondern anhand einer nicht weiter spezifizierten Art der Gegenwartserfahrung. Dies wird in dieser Arbeit betrachtet, wie die Silke Horstkotte und Leonhard Herrmann in der Einleitung zum Sammelband *Poetiken der Gegenwart* beschreiben, als eine „in systematischer Hinsicht [...] größtmögliche kommunikative Nähe von Produktion und Rezeption literarischer Texte“¹³³. Dies führt zur genaueren Definition von

„Gegenwartsliteratur“ als Diskursivierung bereitgestellter Ordnungsmuster der je eigenen Gegenwart, als Umschrift derselben und als das Bereitstellen von Gegenentwürfen innerhalb eines zeitlich und räumlich ko-präsenten literarischen Feldes.¹³⁴

Aus dieser Definition, dem Verständnis von Gegenwartsliteratur als einem reflektierendem Medium, resultiert, dass „[n]icht was, sondern wie geschrieben und erzählt wird, [...] die spezifische ‚Gegenwärtigkeit‘ zeitgenössischer Literatur aus[macht]“¹³⁵. Dies bedeutet, dass in den Diskursen der Romane, die erfahrene Gegenwart widergespiegelt werden muss und ein postmoderner, historischer Roman wie das hier untersuchte *Imperium* Gegenwartsliteratur ist. Es gilt in der Analyse der Prätexte den Gegenwartsbezug herauszuarbeiten, um zu verdeutlichen, dass es sich bei den Werken um Gegenwartsliteratur nach dieser Definition handelt.

Zwei Teilbereiche sollen im Folgenden genauer ausgedeutet werden. Zum einen die Frage nach der zeitlichen Komponente, die zwar bewusst keinen fixen Punkt kennt, aber doch präsent ist, in der Erfahrung von Gegenwart und in der Definition als „jüngste Periode der Literaturproduktion“¹³⁶ genauerer Betrachtung bedarf. Zum zweiten betrifft dies die Beschreibung von Gegenwartsliteratur als „Diskursivierung bereitgestellter Ordnungsmuster“¹³⁷, da sich aus den Schwierigkeiten der zeitlichen Verortung der Fokus auf Diskurse ergibt.

¹³¹ Burdorf (2007) S. 267.

¹³² Horstkotte und Herrmann (2013) S. 4

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd. S. 2

¹³⁶ Ebd. S. 4

¹³⁷ Ebd. S. 2

2.2.6 Die zeitliche Komponente von Gegenwartsliteratur

Gegenwartsliteratur kann verstanden werden als eine literaturgeschichtliche Periode, allerdings ist von dieser nur der Anfang bekannt, nicht jedoch das Ende. Hinzukommt, dass der Beginn dieser Epoche an verschiedenen Punkten festgemacht werden kann. Denn gesucht wird ein relativ stabiler Rahmen, der verstanden werden kann als ein „neue[r] literaturgeschichtliche[r] Abschnitt“¹³⁸. Die fundamentalen Einschnitte nach dem Zerfall der Sowjetunion 1989, die sich politisch, gesellschaftlich, wirtschaftlich und kulturell äußerten, markieren einen Paradigmenwechsel parallel zu einer sich veränderten medialen Wirklichkeit, so dass diese fundamentalen Einschnitte als ein Beginn verstanden werden kann. Der Beginn ist wichtig, weil darin die entscheidende Eingrenzung passiert, die Rahmenbedingungen als so stabil begriffen werden, dass die Zeitspanne als gegenwärtig empfunden werden kann¹³⁹. Nach 1989¹⁴⁰ und dem Fall der Berliner Mauer passierten noch weitere Einschnitte bis zur unmittelbaren Gegenwart¹⁴¹, zum Beispiel könnte ebenso die Jahrtausendwende als Einschnitt betrachtet werden oder aus literaturwissenschaftlicher Sicht der Beginn der deutschsprachigen Popliteratur 1995 durch Christian Kracht, mit der „seither eine besonders gegenwartsbezogene Literatur entstanden ist“¹⁴². Es ereignen sich immer wieder stilistische Brüche, da sich im gesamten Verlauf der 1990er Jahre „Schreibweisen, Formen, Stoffe und Motive sowie der Umgang mit Traditionen erheblich verändern“¹⁴³. Die Einteilung nach gesellschaftlichen Umbrüchen bleibt dadurch fragil.

Hinzu kommt eine zweite zeitliche Komponente, die nicht den Anfang, sondern das Ende betrifft. Literaturbetrachtung funktioniert retrospektiv. Erst nach dem Tod einer Autor*in kann deren Werk als abgeschlossen gesehen und davon ausgegangen werden, dass keine neue Deutungshypothese hinzukommt¹⁴⁴. Das Werk entwickelt sich innerhalb der literaturwissenschaftlichen Betrachtung noch weiter. Dies führt außerdem dazu, dass die Deutung ebenso brüchig und gegenwartsbezogen

¹³⁸ Herrmann und Horstkotte (2016) S. 2

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Vgl. Francis Fukuyama (1989). The end of history?. In: The National Interest. Der Text ist die bedeutende Referenz zur Kontroverse zum Paradigmenwechsel.

¹⁴¹ (Nicht zuletzt die COVID- Pandemie, die als gesellschaftliche Zäsur begriffen werden kann. Deren Auswirkungen andauern.)

¹⁴² Herrmann und Horstkotte (2016) S. 2

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Man denke an die Veränderung der Sicht auf Christian Krachts Werk nach seinen Poetikvorlesungen, in denen er sexuellen Missbrauch angesprochen hat.

ist wie ein Versuch der Kanonisierung bzw. Einordnung. Die Unsicherheiten sind aber nicht nur negativ zu betrachten, sondern eröffnen auch Möglichkeiten. „Das Risiko zu irren, ist groß – die Chance, mit dem je eigenen Ansatz zur Entwicklung einer Deutungsgeschichte beizutragen, ist es jedoch ebenfalls.“¹⁴⁵

Es gilt also damit umzugehen, dass die hermeneutische Differenz der Texte der Gegenwartsliteratur nicht aus zeitlicher Distanz entstehen kann und es noch keine Deutungstradition gibt, welche die Einordnung erleichtern würde. Dies gilt ebenso im Hinblick auf Adaptionen von Gegenwartsliteratur. Hier fehlt die zeitliche Distanz, nicht nur bezogen auf den Prätext, sondern ebenso bezogen auf die Adaption selbst. Bei Adaptionen von Klassikern besteht der kreative Prozess gerade in der historischen Differenz und in der Aktualisierung des Bedeutungspotentials der Vorlage. Die Adaptionen lösen sich vom Prätext und werden eigenständig. Es wird auf die Deutungsgeschichte des Prätextes zurückgegriffen und dem ein Kapitel durch die Adaption hinzugefügt. Wie Lipinski bemerkt, ist „die kritisch durchgeführte intertextuelle Bearbeitung eines Romanes auch eine Stellungnahme zur bisherigen Praxis seiner Deutung“¹⁴⁶. Diese etablierte Sicht auf die Deutungspotentiale existiert nur bedingt bei der Adaption von Gegenwartsliteratur. Daraus resultieren mehr Gemeinsamkeiten mit dem Prätext, die jedoch nicht bedeuten, dass die Adaptionen keinen eigenen Zugang zum Werk finden oder eine eigene Deutungshypothese entwickeln. Denn in der Verkürzung eines Romans für die Adaption auf der Bühne werden zwangsläufig Änderungen vorgenommen, die deuten.

Dies ändert nichts daran, dass nichtzeitliche Ordnungsmechanismen gefunden werden müssen, um Gegenwartsliteratur einzuteilen. Es muss ein methodisches Vorgehen entwickelt werden, das den literarischen Text selbst in Bezug zu dessen „Merkmale[n] und Eigenschaften“¹⁴⁷ betrachtet. Dies führt zur Betrachtung der den Romanen inhärenten Diskursen.

2.2.7 Diskursivierung von Gegenwartsliteratur

Gegenwartsliteratur ist nicht nur „eine Epochenzuweisung, sondern eine Interpretationshypothese, die die unmittelbare Bezogenheit eines Textes auf Diskurse der eigenen Zeit unterstellt“¹⁴⁸. Neben relativer zeitlicher Nähe beschreibt Gegenwartsliteratur damit den Versuch, auf die Gegebenheiten

¹⁴⁵ Horstkotte und Herrmann (2013) S. 2

¹⁴⁶ Lipinski (2014) S. 22

¹⁴⁷ Herrmann und Horstkotte (2016) S. 9

¹⁴⁸ Ebd. S. 4

der jeweiligen Realität zu reagieren. Somit geht es nicht nur um eine zeitliche Einordnung, eine Epoche, sondern ebenso um eine Kategorie der Literaturwissenschaft und um „das kontinuierliche Wechselverhältnis zwischen der Literatur und ihrer Umwelt“¹⁴⁹. Denn dieses Verhältnis zeichnet Gegenwartsliteratur aus. Sie setzt sich mit der „eigenen Zeit, ihren Kontexten, Problemen und Herausforderungen“¹⁵⁰ auseinander. Die Texte der Gegenwartsliteratur erschaffen durch literarische Verfahren eine dynamische Gegenwart, die fragil, unsicher und ästhetisch nur kurz fassbar wird. Dadurch wird der Zustand und die Zeit selbst reflektiert und literarisch verarbeitet. Der Fokus von Gegenwartsliteratur liegt im Wechselverhältnis zur jeweiligen Umwelt. Dieser Wirklichkeitsbezug, wie auch immer geartet, führt zur Verarbeitung von Diskursen. Dadurch kann ein Abbild der Wirklichkeit entstehen und greifbar gemacht werden.

Es braucht die Darstellung des Diskurses, um Relevanz und Gegenwartsbezug der Romane und deren Adaptionen sichtbar zu machen.

Laut dem Theoretiker Michel Foucault sind Diskurse „als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen. Zwar bestehen diese Diskurse aus Zeichen; aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen.“¹⁵¹ Ohne in die Diskursanalyse nach Foucault einzutreten, ist die Definition doch relevant, weil sich darin zeigt, dass es um die Darstellung eines Gegenstandes geht, der für mehr als sich selbst steht, Relevanz und Wirkmacht besitzt. Als Diskurs wird hier eine Art Rahmen begriffen, innerhalb dessen sich die Wirkmacht des Romans entwickelt und die Debatten beschreibt, die sich um die Veröffentlichung der Romane herum entwickelt haben.

Hinzu kommt, dass 15.000 belletristische Neuerscheinungen jedes Jahr in den Handel kommen¹⁵². Eine qualitative Auswertung dieser Werke um darin den Anteil an Gegenwartsliteratur herauszuarbeiten, ist nicht umsetzbar. Eine Einordnung nach Wirklichkeitserfahrungen und Diskursen kann in dieser Vielzahl der Neuerscheinungen ein Überblick schaffen. Daher ordnet auch Herrmann und Horstkottes Übersichtswerk *Gegenwartsliteratur* die ausgewählten Werke für den Überblick nach Diskursen ein. Bezogen auf die Romanadaption bedeutet dies, dass der in den Prätexten präsente Diskurs für die Adaption aktualisiert wird und neu geschaffen. Bei der Adaption von Gegenwartsliteratur wiederum, findet, durch den fehlenden Abstand bedingt, eine direkte

¹⁴⁹ Ebd. S. 3

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Foucault, Michel (1981). *Archäologie des Wissens*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [zuerst frz.: *L'archéologie du savoir*. Gallimard. Paris. 1969] S. 74

¹⁵² Herrmann und Horstkotte (2013) S. 9

Bezugnahme statt. Der Diskurs ist sowohl in Prätext als auch Aufführungstext vorhanden. Diese literarischen Diskurse, die dann auf der Bühne doppelt kodiert, verändert, ent- oder verschärft oder verfremdet dargestellt werden, gilt es in dieser Arbeit sichtbar zu machen.

2.2.8 Kategorienbildung für die narratologische Analyse

In Kapitel 2.2.1 wurde bestimmt, dass die Adaption definiert wird als eine Umwandlung, ein Schöpfungsprozess und als Palimpsest. Anhand dieser Definition werden die Transformationsprozesse betrachtet, die darüber hinaus nicht theaterwissenschaftlich, sondern literaturwissenschaftlich zu deuten sind und die narratologischen und adaptiven Prozesse zwischen Prä- und Folgetext sichtbar machen sollen. Dies gilt sowohl für die Analyse von Handlung, Figuren und Räumen, wie auch für die Analyse der auktorialen Erzählinstanz und des Diskurses. Es geht um einen Vergleich auf textlicher Basis, das hierzu notwendige und verwendete erzähltheoretische Vokabular hat Gerard Genette¹⁵³ geprägt. Es werden die narrativen Strukturen entschlüsselt.

Es gilt die Frage zu klären, wie die Adaptionen von Gegenwartsliteratur funktionieren und daraus zu bestimmen, dass diese als spezifisches Phänomen betrachtet werden müssen.

Die Analyse der Einzelbeispiele wird dafür aufschlussreich sein und in folgende drei Teile gegliedert. Zuerst werden dazu die Romane vorgestellt, weil sie der Fixpunkt für die Adaptionen sind und danach in denselben Kategorien mit den jeweiligen Adaptionen verglichen. Die in den Analysekategorien formulierten Leitfragen sollen dabei lose verfolgt werden, ohne jede einzelne nach Art eines Fragebogens zu beantworten, denn mag in manchen Adaptionen eine Frage Sinn ergeben, oder als Zeichen eines Adaptionsprozesses sichtbar werden, gilt dies nicht für eine andere Adaption mit einem anderen Ansatz. Sie gelten als Richtlinien, entlang derer die Analyse vorgenommen wird.

Es zeigt sich, die Adaptionen von Gegenwartsliteratur funktionieren, indem adaptive und dem Prätext nahe Prozesse stattfinden, die episierend sind und mit auktorialer Erzählinstanz Gegenwartsdiskurse verarbeiten.

Die Kategorien, nach denen die Werke analysiert werden, sollen im Folgenden genauer vorgestellt werden:

¹⁵³ Vgl. Genette, Gérard (1993). Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main 1993 (fr. 1982)

1. Handlung und Figuren

Zuerst gilt es, die offensichtlichen Überschneidungen auf Handlungsebene zu betrachten und zu bestimmen, wie der das Medium Theater vorwegnehmende Aufführungstext Kürzungen in Handlung und Figurenpersonal vornimmt und auf einzelne Figuren verteilt. Innerhalb dieser handlungsbasierten Betrachtung sollen Differenzen und Übereinstimmungen zum Prätext im Hinblick auf Selektionen und Extrapolationen vorgenommen werden. Auf dieser Basis lassen sich die poetologischen Vorgänge und komplexeren Zusammenhänge der Werke im Hinblick auf die Erzählperspektive und Poetik bestimmen. Dabei soll gezeigt werden, welche Elemente der Handlung sich in der Adaption wiederfinden und welche nicht. Außerdem geht es darum zu beschreiben, welche Handlungselemente erweitert und umgestellt bzw. in der Adaption konkreter und differenzierter dargestellt werden. In einem zweiten Schritt soll ebenso darauf eingegangen werden, welche Figuren aus dem Prätext übernommen werden, welche ausgelassen werden und ob und wie sich die Konstellationen der Charaktere zueinander verändern.

2. Poetik und auktoriale Erzählinstanz

Es gilt, in den Adaptionen die Anwendung einer epischen Schreibweise, mit deren Hilfe Ereignisse eines narrativen Textes komplex zueinander relationiert werden (vgl. Kap. 2.2.3), darzustellen. Strukturmerkmale sollen entschlüsselt werden, die mit der Erzählperspektive zusammenhängen, sowohl inhaltlich als auch erzählerisch bestimmend für die Prosa sind. Gemeint sind narrative Strukturen. Es existieren erzählende Situationen, die in den verschiedenen Ausprägungen sichtbar gemacht werden sollen. Konkret bedeutet dies, zu untersuchen, inwiefern „explizite Relationen“¹⁵⁴ durch eine auktoriale Erzählinstanz entstehen, um den Rezipient*innen ein Verständnis des Textes bzw. der Aufführung zu ermöglichen, in dem narratologische Strukturen verwendet werden. Vereinfacht gesagt, gilt es nachzuweisen, inwiefern Geschehen des Textes dem (Lese-)Publikum erzählend vermittelt wird und ob dies auto-, hetero-, intra- oder extradiegetisch stattfindet, oder inwiefern sich dies von Prätext zu Adaption ändert. Erschwert bedeutet dies die Betrachtung der Poetik der Romane, der Erzähltechniken und Ideen der Autor*innen, um daraus die Theorie der Erzählinstanz abzuleiten. Diese beschreibt sich nicht nur durch die Form, sondern leitet sich von den poetologischen Vorstellungen der Autor*innen ab. Es geht darum zu zeigen, welche konkreten

¹⁵⁴ Ebd. S. 254

Formen, welchen Erzählmodus die auktoriale Erzählinstanz in den Adaptionen annimmt. Passiert dies als Monolog, ans Publikum gerichtet, als (metanarrativer) Kommentar oder im Dialog. Generell gilt es die Dialogstrukturen der Adaptionen zu betrachten und die Formen der Figurenrede aufzuzeigen.

3. Intertextualität

Die Betrachtung der intertextuellen Verweise führt von den narrativen Strukturen zum Diskurs, der innerhalb Roman und Adaption zu betrachten ist. Zuerst geschieht deshalb die Betrachtung der intertextuellen Verweise innerhalb Roman und Adaption. Da die Intertextualität sowohl Einfluss auf erzähltheoretische Funktionen als auch auf den Diskurs haben, passiert deren Beschreibung bei *Imperium* vor der auktorialen Erzählinstanz, im Hinblick auf *Im Herzen der Gewalt* vor dem Diskurs. Diese Umstellung der Reihenfolge hat sich als produktiv erwiesen. Es soll geklärt werden, welche Verweise auf historische Figuren, Romane, Filme und weitere Medien sich in Prätext und Adaption finden und wie sich dadurch der Zugang der Adaptionen zum Prätext verändert. Es soll geklärt werden, welche Verweise sich auf historische Figuren, Romane, Filme und weitere Medien in Prätext und Adaption finden und wie sich dadurch der Zugang der Adaptionen zum Prätext verändert.

3. Diskurs

Im Diskurs verdichtet sich die Poetik der Romane, deren kontroverses Potential und deren Bedeutung und Bezug zur Gegenwart. Der Diskurs ist sowohl im Prätext als auch Aufführungstext präsent. Diese literarischen Diskurse, die dann auf der Bühne doppelt kodiert, verändert, ent- oder verschärft oder verfremdet dargestellt werden, gilt es in dieser Arbeit sichtbar zu machen. Es lässt sich daraus schließen, dass Adaptionen von Gegenwartsliteratur als ein spezifisches Subgenre zu begreifen sind und eigenständig betrachtet werden müssen. Der Roman wird für die Betrachtung vom Text gelöst und der größere Kontext betrachtet. Im zweiten Schritt betreffend die Adaptionen wird verhandelt, wie die Diskurse im Werk wiederkehren, verändert, verfremdet oder sich gleichend.

3. Analysen: *Imperium*

3.1 Christian Kracht: *Imperium* (Roman)

Mit dem Roman *Imperium* hat der sonst für seine Autofiktionen und popliterarischen Texte bekannte Autor Christian Kracht einen Roman über die deutsche Kolonialzeit geschrieben, der trotz des historischen Themas nicht gegenwärtiger sein könnte. Aus der Darstellung der kolonialen Wirklichkeit entwickelt sich ein komplexes und ironisches Spiel zwischen Fakt und Fiktion, welches die Verbindung zum restlichen Werk Krachts schafft und bei Erscheinen 2012 kontrovers diskutiert wurde. *Imperium* ist ein Ausbruch aus der autofiktionalen Popliteratur, zu deren Anfängen Kracht jüngst in seinem Werk *Eurotrash*¹⁵⁵ zurückgekehrt ist. Dargestellt wird eine verfremdete koloniale Wirklichkeit, bestimmt von einer postmodernen Erzählperspektive, die sich den Sprachduktus der Kolonialherren aneignet. *Imperium* ist ein komplexes Beispiel für Gegenwartsliteratur durch das Überlappen von Handlung, Figuren- und Erzählperspektive und der Kontroverse. Dies, wie im Folgenden dargestellt wird, begründet die Auswahl für diese Arbeit und stellt Möglichkeiten für die Adaptionen dar. Es geht darum, in den Übereinstimmungen und Unterschieden zwischen Prä- und Folgetext, die mediale Transformation von Romanadaptionen darzustellen und darüber hinaus aufzuzeigen, dass es sich dabei um eine spezifische Form von narrativem Theater handelt.

Es geht in *Imperium* um den Aussteiger August Engelhardt, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf dem Rücken der deutschen Präsenz in der Südsee eine Aussteigerkolonie gründen möchte und sich dabei rein von der – aus seiner Sicht „gottgleichen“ – Kokosnuss ernährt. Bei August Engelhardt handelt es sich um eine historische Figur, die sich im Verlauf des Romans mehr und mehr von der Wirklichkeit entfremdet, eine Entwicklung, die parallel zur Romanhandlung geschieht. Der Roman ähnelt zu Beginn einer klassischen Abenteuergeschichte, verändert sich jedoch im Verlauf zu einer Metafiktion, in welcher sich August Engelhardts Vorstellungen, seine Utopie und die historische Genauigkeit langsam auflösen.

Diese Entwicklungen lassen sich in einer erzähltheoretischen Analyse darstellen. Es werden dafür zuerst Handlung und Figurenkonstellationen betrachtet und eine gemeinsame Basis für den Vergleich mit den Adaptionen entworfen, um deren Referenzpunkte, Übernahmen und Veränderungen zum Prätext sichtbar werden zu lassen (vgl. Kap. 3.1.1). Danach geht es um

¹⁵⁵ Kracht, Christian (2021). *Eurotrash*. Roman. Kiepenheuer & Witsch. Köln. Der Text wurde außerdem bereits adaptiert für Bühne: <https://www.zeit.de/kultur/2021-11/eurotrash-schaubuehne-berlin-urauffuehrung-angela-winkler-joachim-meyerhoff-theater>

Christian Krachts Poetik (vgl. Kap. 3.1.2), in der sich Autor, Erzählinstanz und Protagonist überlagern und ironisieren. Aus diesem Zugang zu Literatur entsteht die durchlässige Erzählinstanz. Sie spricht im zeitlichen Kontext, erweist sich jedoch als über die Zeiten allwissend und dennoch unzuverlässig. Die Allwissenheit ermöglicht ein intertextuelles Netzwerk an Verweisen, das Fakt und Fiktion verschwimmen lässt (Kapitel 3.1.3). Aus dieser teils ironischen, teils schwer einzuordnenden Herangehensweise an das sensible historische Thema des Kolonialismus entwickelt sich wiederum die das Erscheinen des Romans begleitende Kontroverse (Kapitel 3.1.4). Dem Autor werden rassistische Tendenzen unterstellt und es wird um Meinungsfreiheit, Sprachaneignung und die Trennung zwischen fiktiver Figur und realem Autor gerungen.

In eben jenen Kapitelstrukturen werden die Adaptionen am Schauspielhaus Wien (Kapitel 3.2.1 – 3.2.4) und am Staatstheater Braunschweig (Kapitel 3.3.1 – 3.3.4) untersucht. Auch dort werden Handlung, Poetik, Erzählinstanz und Diskurs betrachtet. Am Umgang mit dem Prätext zeigen sich spezifische Tendenzen.

3.1.1 Darstellung der Handlung

Der Roman ist aufgeteilt in drei Teile und fünfzehn Kapitel und umfasst 245 Seiten. Die Teile und Kapitel können als Handlungseinheiten verstanden werden, anhand derer die Handlungen des Prätextes und der Adaptionen verglichen werden. Deshalb sei hier kurz die Handlung entlang der einzelnen Kapitel vorgestellt. Es lässt sich dadurch genau nachvollziehen, welche Teile in den Adaptionen extrapoliert und welche ausgelassen werden (vgl. Abb. 1). Der Roman wird dabei chronologisch erzählt, lediglich die Beschreibung seines Initialerlebnisses am Memel-Strand wird nach seiner Ankunft auf Kabakon beschrieben, auch wenn diese chronologisch betrachtet, davor geschah. Der erste Teil ist rund ein Viertel länger als die beiden weiteren Teile und beschreibt August Engelhardts Ankunft in den Kolonien, wie er von einem „tamilischen Gentleman“ namens Gouvindarjan um Geld betrogen wird, das auslösende Moment für die Reise, den Kauf der Insel Kabakon von Emma Foysath und den Aufbau seiner Utopie, der Kokosnussplantage. Im letzten Kapitel des ersten Teils geht es um eine kurze Reise nach Australien. Engelhardt trifft auf Halsey, ein sich ebenfalls als verkanntes Genie darstellender junger Mann aus der Kellogsfamilie. Am Ende streiten sich die beiden um ihre jeweilige Utopie und es deutet sich eine erste Enttäuschung als Folge der Verblendung Engelhardts an, nachdem Halsey nicht mit ihm auf seine Insel ziehen möchte.

Der zweite Teil beinhaltet drei längere Kapitel und beschreibt Engelhardts weitere Suche nach

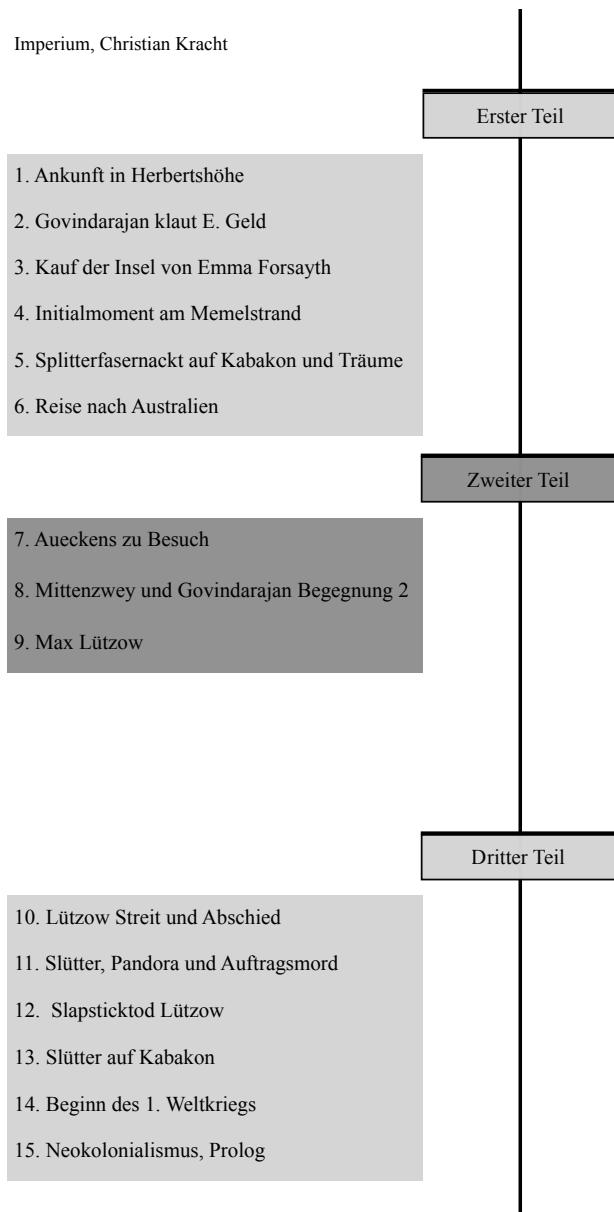


Abb. 1: Handlungsverlauf Imperium, Christian Kracht

Gleichgesinnten. Heinrich Aueckens von Helgoland will dem Sonnenorden beitreten. Er war aus Deutschland, auf Anraten von Richard Ungewitter, nach Herbertshöhe aufgebrochen. Jedoch entfernt sich Engelhardt nach euphorischem Anfang von Aueckens. Als dieser Engelhardts eingeborenen jungen Freund Makeli vergewaltigt, erschlägt Engelhardt ihn, so wird zumindest angedeutet, mit einer Kokosnuss. Die Tat wird als Unfall getarnt. Er besucht daraufhin den sich scheinbar nur von Licht ernährenden Mittenzwey, entlarvt diesen jedoch als Scharlatan, der darüber hinaus mit Govindarajan gemeinsame Sache macht. Im darauffolgenden Kapitel wird Engelhardt von dem zivilisationsmüden Musiker Max Lützow besucht. Es entwickelt sich eine Freundschaft, ein paar glückliche Tage beginnen, bevor der Versuch, Gleichgesinnte aus Deutschland von ihrer Utopie zu überzeugen und zum Übersiedeln zu bewegen, im Chaos endet.

So beginnt der dritte Teil mit einem Streit zwischen Engelhardt und Lützow, der daraufhin

die Insel verlässt. In Herbertshöhe gedenkt Lützow, Emma Forsyth zu heiraten, bevor er in einem slapstickartigen Unfall am Hafen ums Leben kommt. Der Fokus im dritten Teil bewegt sich weg von Engelhardt, dessen Einsiedlertum und zunehmende Verwahrlosung einen Höhepunkt erreicht haben. Kapitel elf handelt von Kapitän Slütter, der das Mädchen Pandora entführt und schließlich vom Gouverneur der Kolonien Hahl beauftragt wird, Engelhardt aus dem Weg zu räumen. Erst als Slütter die Insel betritt, taucht Engelhardt wieder auf. Er lässt ihn jedoch laufen. Im vorletzten Kapitel überschlagen sich die Ereignisse mit dem Beginn des 1. Weltkriegs. Offene Handlungsfäden um das Schicksal einiger Figuren werden geschlossen, Engelhardt wird von britischen Soldaten enteignet, bevor erwähnt wird, wie er nach dem Ende des zweiten Weltkrieges abgemagert auftaucht und von den neuen Kolonialisten, amerikanischen Soldaten gerettet wird. Ein

Journalist nimmt sich seiner Geschichte an, sie wird von Hollywood verfilmt und die letzten Worte des Romans spiegeln seinen Anfang.

Darstellung der Figuren

Der Fokus in der Erzählung liegt auf der Figur des August Engelhardt, um ihn herum bewegen sich alle anderen. Es werden sein „Aufstieg“, sein Ringen mit der Wirklichkeit und letztlich sein Verfall beschrieben. Engelhardt löst sich langsam von der Realität. Dies wird entlang der drei Teile deutlich. Im ersten wird die Utopie entworfen, während im zweiten Teil die misslungenen Besuche und unternommenen Reisen die Wirklichkeit seiner Ideen zeigen. In der Beschreibung seiner dünnen, asketischen Erscheinung liegt ein Gegenentwurf zu den rot schimmernden Backen der Pflanzer¹⁵⁶.

Im dritten Teil ist die Handlung weniger stringent, folgt anderen Figuren, namentlich vor allem Max Lützow und Kapitän Slütter, bevor deren Schicksale entschieden oder wieder mit dem Engelhardts zusammengelenkt werden. Figuren wie Gouvindarajan oder Kapitän Slütter werden früh im ersten Teil eingeführt, deren weiteres Auftauchen teilweise vorweggenommen, bis sie „ignoriert“ werden und nochmals kurz wiederkehren. Aus dem Wiederauftauchen ergibt sich die Verknüpfung der einzelnen Handlungseinheiten.

Durch die Erzählinstanz wird eine genaue Analyse der Figuren erschwert. Denn durch die ironische und distanzierte Vermittlung bleiben die Nebenfiguren unnahbar und eindimensional. Die inneren Vorgänge der Figuren werden nicht besprochen. Handlungen passieren eher nebenbei und sind in ihren Ausprägungen tragikomisch, wie zum Beispiel der Tod Lützows, so dass keine wirkliche Identifikationsfläche entsteht und sie vielmehr schablonenhaft entworfen wirken. Die Figuren wirken mit wenigen Schritten skizziert und dienen dem größeren Ganzen, das Absurde der Situation zu verdeutlichen. So wirkt auch das Ende wichtiger Nebenfiguren, in zwei bis drei Sätzen zum Ende des 14. Kapitels, eher zweitrangig.

Insgesamt ist festzuhalten, dass innerhalb der schablonenhaften Darstellung viel Raum bleibt, der adaptiv ausgefüllt werden kann und dass die alles überragende Erzählinstanz den Zugang zu einzelnen Figuren erschwert.

¹⁵⁶ Vgl. II S. 13

3.1.2 Krachts Poetik

Um Krachts Erzählinstanz zu erklären, über die wiederum in den Adaptionen die auktoriale Erzählinstanz nachgewiesen werden kann, gilt es erst Krachts Literaturbegriff, seine Poetik zu beschreiben. Denn aus ihr resultiert seine Erzählweise.

„Alles ist geborgt, appropriiert, beeinflusst, gestohlen, kopiert, verneigt vor“¹⁵⁷, sagt Christian Kracht über seine Prosa und nimmt die Idee der Adaption unbewusst auf. Es existieren keine originären Kunstwerke, sondern der gängigen strukturalistischen intertextuellen Lehre folgend, Netzwerke, die es erlauben, willkürlich verbunden zu werden, einzelne Epochen zu beschreiben, literarische Begriffe zu vermengen und gängige Narrative in neue Umgebungen zu bringen. Die Aussage kann stellvertretend für Krachts Literaturbegriff betrachtet werden. Der Textbegriff Krachts ist ebenso postmodern und poststrukturalistisch geprägt, wie die theoretische Grundlage dieser Arbeit. Der künstlerische Prozess des Appropriierens wird dabei nicht als Diebstahl begriffen, sondern als Kreislauf, der im Aufbau eines intertextuellen Netzwerkes verstanden werden kann. Diesen Aufbau intertextueller Verweise treibt Kracht in *Imperium* auf die Spitze. In *Imperium* überlagern sich verschiedene Schichten einer historisch gewordenen Vergangenheit mit intertextuellen Verweisen zur Gegenwart. Dabei zitiert Kracht die kolonialistische Sprache, sich selbst und ist ebenso doppeldeutig wie ironisch. Die Überlagerung, die auf textlicher Ebene zu finden ist, betrifft Autor, Erzählinstanz und Protagonist. Deshalb muss auf den Schriftsteller Kracht eingegangen werden, um sich seinem Roman anzunähern und zu verdeutlichen, wie diese Trias¹⁵⁸ zu textlicher Präsenz wird.

Was also für sein Werk gilt, dessen explizite Herangehensweise in *Imperium* sichtbar wird, lässt sich ebenso auf den Autor Kracht selbst beziehen. Hinter seinen gewählt formulierten Aussagen stehen ironische Ansichten, welche die Eindeutigkeit einer ersten Beschreibung zu widerlegen bedacht sind und die Auseinandersetzung mit seiner Prosa so herausfordernd machen.

Seine Schreibstrategie setzt sich zusammen aus Bezügen außerhalb und innerhalb des Romans, bewusst erzeugter textlicher Unsicherheit, die in die ihm eigene Tonalität des Erzählens mündet, aus der wiederum die Ironie seiner Texte entsteht. Diese wiederum ermöglicht es, intertextuelle

¹⁵⁷ Geäußert in der Dankesrede zur Verleihung des Wilhelm-Raabe-Preises für den Roman *Imperium* am 04.11.2012, zitiert nach Ajouri, Philip (2019). Selbstbezüglichkeit und ihre Störungen. Zu einer gesellschaftspolitischen Dimension der Poetik Christian Krachts und seines Romans *Imperium* (2012). doi:10.1007/978-3-476-04729-8_18. In: Komfort-Hein, Susanne und Drügh, Heinz (2019) Christian Krachts Ästhetik. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel. S. 199

¹⁵⁸ Vgl. Komfort-Hein, Susanne und Drügh, Heinz (2019). Christian Krachts Ästhetik. J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel. Stuttgart. doi: 10.1007/978-3-476-04729-8. S. 270

Verweise und Metaisierungen zu verwenden und für die eigene Prosa bestimmend zu machen. Es entsteht die Erzählinstanz, die in ihrer subjektiven Ausdeutung eines kontroversen Themas zur Kontroverse um den Roman führt. Auch sichtbar sind diskursive Suchbewegungen, die in die Diskussion des Diskurses münden.

Kracht und Bezüge außerhalb des Romans

Kracht stellt in der außerliterarischen Welt Bezüge zu seinem Roman und zu sich selbst her. Ein aussagekräftiges Beispiel zeigt sich in einem Interview zu *Imperium* im deutschen Literaturmagazin *druckfrisch*, zwischen dessen Gastgeber Denis Scheck und Kracht. Darin erklärt Kracht, er selbst habe Maler werden wollen, aber sein Talent habe nicht ausgereicht, so dass er es mit dem Schreiben probiert habe.¹⁵⁹ Was nun auf den ersten Blick wie eine persönliche Anekdote wirkt, verweist in Wirklichkeit auf einen anderen gescheiterten Maler, Adolf Hitler. Wird nun daran erinnert, dass in *Imperium* Bezüge zwischen dem Protagonisten August Engelhardt und Adolf Hitler hergestellt werden, ergibt sich eine Dopplung zwischen Autor und Romaninhalt. In dieser sich zur Tragödie entwickelnden Handlung steckt die Figur Engelhardt als ihr historisches Pendant, die literarische Verfremdung als auch bewusst gesetzte Verweise auf Hitler. Denn

[s]o wird nun stellvertretend die Geschichte nur eines Deutschen erzählt werden, eines Romantikers, der wie so viele dieser Spezies veränderter Künstler war, und wenn dabei manchmal Parallelen zu einem späteren deutschen Romantiker und Vegetarier ins Bewußtsein dringen, der vielleicht lieber bei seiner Staffelei geblieben wäre, so ist dies durchaus beabsichtigt und sinnigerweise, Verzeihung, in nuce auch kohärent. Nur ist letzterer im Augenblick noch ein pickliger, verschrobener Bub, der sich zahllose väterliche Watschen einfängt. Aber wartet nur: er wächst, er wächst.¹⁶⁰

Auch wenn sein Name nicht ausgesprochen ist, sind die Verweise klar ersichtlich. Kracht spielt in dem Interview direkt auf diesen kontrovers diskutierten Bezug an, ohne konkret zu werden. Es ist eine profane Aussage, die sich bei genauerer Betrachtung als ironisch, selbstbezüglich und inszeniert ausweist. Eine autobiografische Äußerung, die behauptet wird, verwandelt sich in die Ausdeutung des eigenen Werks in der gelebten Gegenwart, fernab des Romans. Durch diesen gemeinsamen Bezugspunkt überschneiden sich Autor und Romanfigur. Da werden zugleich Ironie, Selbstreferenz und Doppelungen übereinander geschichtet.

¹⁵⁹ Vgl. Kracht, Christian und Scheck, Denis (2012). Christian Kracht im Gespräch mit Denis Scheck. In: Druckfrisch. ARD. 25.03.2012.

¹⁶⁰ II S. 18-19

Kracht und Bezüge innerhalb des Romans

Dieselbe Überlappung der Perspektiven lässt sich im Roman nachweisen, indem die Erzählinstanz selbst brüchig erscheint, diese den zeitlichen Kontext des Romans verlässt und es schließlich nicht mehr eindeutig ist, wer nun spricht. Dies passiert in einer Szene, in der wieder auf Hitler verwiesen wird. Zum Ende des Romans wird der Verlauf des ersten und zweiten Weltkrieges und dessen Folgen in einer Beschleunigung der erzählten Zeit und wenigen Sätzen nachempfunden, bis hin zu Hitlers Verletzung im ersten und der Deportation der Juden im zweiten Weltkrieg:

[E]iner der Millionen an der Westfront explodierenden, glühenden Granatsplitter bohrt sich wie ein weißer Wurm in die Wade des jungen Gefreiten der 6. Königlich Bayerischen Reserve-Division, lediglich ein paar Zoll höher, zur Hauptschlagader hin, und es wäre wohl gar nicht dazu gekommen, daß nur wenige Jahrzehnte später meine Großeltern auf der Hamburger Moorweide schnellen Schrittes weitergehen, so, als hätten sie überhaupt nicht gesehen, wie dort mit Koffern beladene Männer, Frauen und Kinder am Dammtorbahnhof in Züge verfrachtet und ostwärts verschickt werden, hinaus an die Ränder des Imperiums, als seien sie jetzt schon Schatten, jetzt schon aschener Rauch.¹⁶¹

Im Verweis auf die eigenen Großeltern wirkt es, als würde der Autor selbst zu Wort kommen. Die ansonsten im Duktus der Jahrhundertwende sprechende Erzählinstanz springt in die unmittelbare Gegenwart und verweist aus der Perspektive des Enkels auf die Unmöglichkeit, von den Gräueltaten an den Juden, dem Holocaust und den Vernichtungslagern nichts bemerkt zu haben. Ebenjene fehlende Aufarbeitung der Schuld der wohl mitwissenden (Groß-)Elterngeneration ist ein Topos, den Kracht sowohl in seinem ersten Roman *Faserland*¹⁶² als auch in seinem neusten Werk *Eurotrash*¹⁶³ aufgreift. Deshalb liegt die Vermutung nahe, dass nun doch der Autor im Unterschied zur Erzählinstanz selbst beschreibt und sich ebenjene Brüchigkeit oder Durchlässigkeit zwischen Autor und Erzählinstanz ergibt. In dieser Sequenz verweist Kracht auf seine autofiktionalen Romane. Ein weiterer Hinweis auf den Autor ist, dass dies „dann ganz ohne ironischen Schlenker und ohne im Ironieduktus des Gesamttextes befangen zu sein“¹⁶⁴ scheint. In dem Sinne, dass die Erzählinstanz zwar in ausschweifendem Stil der historischen Zeit angemessen formuliert, die Direktheit in komplexe Satzkonstruktionen und aus der Zeit gefallenem Vokabular kleidet, aber dennoch über das Wissen der Postmoderne verfügt und die Authentizität an entscheidenden Stellen bricht. Kracht spricht in diesem Zusammenhang von bewusst eingefügten „kognitiven

¹⁶¹ II S. 233–234

¹⁶² Kracht (1995)

¹⁶³ Kracht (2021)

¹⁶⁴ Winkels, Hubert (Hg) (2013). Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Suhrkamp. Berlin. S. 9

Dissonanzen“¹⁶⁵, die die Leser*innen aus dem Roman ziehen und wieder hinein. Dies bedeutet, der Text führt immer wieder zum Autor zurück.

Textliche Unsicherheit und Präsenz des Autors

Dies betrifft weitere Stellen im Roman, die zwar nicht direkt auf Kracht verweisen, wohl aber Ambiguitäten und Ungenauigkeiten enthalten. Der Text verschließt sich da einer klaren Perspektivierung und Ansicht. Die Eindeutigkeit der Erzählung wird untergraben. Zum Beispiel in der Sequenz, in der sich der auf Engelhardts Insel neu ankommende Aueckens als Päderast erweist und ermordet wird. Wobei die Beschreibung des Hergangs der Tat bereits eine Deutung ist, denn

[o]b Engelhardt dem Antisemiten selbst eine Kokosnuß auf den Kopf schlug oder ob Aueckens, im selben Palmenhain wandelnd, in dem er den jungen Makeli geschändet, zufällig von einer herabfallenden Frucht erschlagen wurde oder ob die Hand des Eingeborenenjungen aus Notwehr einen Stein erhoben hat, verschwindet im Nebel der erzählerischen Unsicherheit.¹⁶⁶

Der wirkliche Tathergang wird nur angedeutet, Engelhardt ist kurz nach der Tat „nur als Schatten“¹⁶⁷ zu sehen, Makeli weicht ihm nach dem Vorfall nicht mehr von der Seite, so dass seine Ermordung durch Engelhardt naheliegt, ausgesprochen wird es nicht. Hinzu kommt, dass der Topos Vergewaltigung zu Kracht zurückführt, der 2018 die „Krachtforschung“ auf den Kopf stellte, indem er von seinem eigenen traumatischen Missbrauchserlebnis erzählte. Der Autor deutet da sein Werk um, indem er „die zahllosen Ungereimtheiten seiner Romane scheinbar schlüssig auf eben jenes biografische Ereignis zurückbezieht. Fast unbemerkt von diesem Bekenntnis und der Autoexegese hat Kracht eine poetologische Erklärung abgegeben, die wie ein Kontrapunkt zur globalen Werkbetrachtung erscheint.“¹⁶⁸ Nun kann das literarische Aufkommen des Themas nicht mehr von dem biografischen Trauma getrennt werden und viele weitere Passagen, genau auf jenes Schlüsselerlebnis zurückbezogen. Einzelne Stellen im Text führen, einmal offensiv, einmal beiläufig, zum Autor Kracht zurück.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Bei der Frankfurter Poetik-Vorlesung vom 19.05.2018 spricht Christian Kracht davon. Zitiert nach Ajouri (2019) S. 203

¹⁶⁶ II S. 129/130

¹⁶⁷ Ebd. S. 129

¹⁶⁸ Komfort-Hein und Drügh (2019) S. 17

¹⁶⁹ Die Durchlässigkeit und die aktive Umdeutung des eigenen Werks sind darüber hinaus Besonderheiten von Gegenwartsliteratur, wie in Kap. 2.2.5 – 2.2.7 erwähnt.

Tonalität des Erzählens

Es sind jene Ambiguitäten und Deutungsmöglichkeiten verantwortlich dafür, dass Kracht breiten Anklang in der germanistischen Literaturwissenschaft gefunden hat¹⁷⁰. Dies grenzt ihn ab von anderen Mitte bis Ende der 1990er Jahre auftauchenden und vom Feuilleton als Popliteratur vereinnahmten Autoren. Kracht wird mehr zugetraut als eine Poetik der Oberfläche¹⁷¹, und dies kann nur gelingen, wenn hinter dem Offensichtlichen und den (pop-)kulturellen Versatzstücken eine größere Deutungsvielfalt zu erwarten ist. Es existiert neben der Durchlässigkeit noch eine zweite Erzählstrategie, die den Deutungsraum erweitert und die Tonalität des Erzählens bestimmt. Gemeint ist die von Kracht eingesetzte Ironie.

Der Literaturwissenschaftler Ralph Pordzik spricht im Zusammenhang mit Kracht gar von „parasitärer Ironie“¹⁷², die sein Werk begleitet und eine Spiegelung medialer Wirklichkeit beschreibt und auf die „Theorien der Popmoderne“ verweist. Die Verwendung der Ironie als Schreibstrategie führt zurück auf Krachts popliterarische Anfänge mit seinem Roman *Faserland*. Die popliterarischen Schreibweisen der 1990er Jahre metaisieren die Ironie jedoch nicht im selben Maße wie Kracht gestaltet. Stattdessen wirkt es so, als hätten diese „sich mit ihren ironisch-selbstreflexiven Spielereien und ihrer Absage an den Ernst moralisch selbst disqualifiziert“¹⁷³. Kracht entwickelt sich weg von diesen Anfängen, Pordzik sieht in *Imperium* gar die Opposition zu den vagen Aussagen der Popliteraten und die Idee, „eine Haltung entgegenzuwerfen, in der sich Witz und Pathos, Fragment und Totalität, Stil und Kritik, gegenseitig in Schach halten und in einem Zustand wechselseitiger Revision und Prüfung zugleich vertiginös in die Höhe schrauben.“¹⁷⁴ Er sieht Kracht als Beispiel und Mittelpunkt eines Theorems, dass eine Pendelbewegung zwischen Ernst und Ironie in sich trägt und die Debatte der 1990er Jahre in die Gegenwart führt. Dies grenzt ihn gleichzeitig ab vom groben Rest der Popliteraten, die unter der Ästhetik der Oberfläche nur Leere bieten, während „Krachts Skizzen ihn allegorisch zurück zum ‚absoluten‘ Text und seinem

¹⁷⁰ Wie zahlreiche Sammelbände oder die Aufnahme seines Nachlasses im deutschen Literaturarchiv in Marbach belegen. Vgl. Ohne Autor (2019). "Faserland"-Autor gibt sein Archiv nach Marbach. In: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2019-10/christian-kracht-deutsches-literaturarchiv-marbach-schriftsteller> (Zugriff 28.12.2021)

¹⁷¹ Vgl. Bertschik J. (2019) Oberflächenästhetik. Die Barbourjacke als zweite Haut in Christian Krachts Roman *Faserland*. In: Komfort-Hein S., Drügh H. (Hg). Christian Krachts Ästhetik. Kontemporär. Schriften zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, vol 3. J.B. Metzler. Stuttgart. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04729-8_8 S.90 (Außerdem der Titel von Sammelband zu Popliteratur)

¹⁷² Pordzik, Ralph. (2013). Wenn die Ironie wild wird, oder: lesen lernen. Strukturen parasitärer Ironie in Christian Krachts *Imperium*. In: Zeitschrift für Germanistik NF 23/3, S. 574–591

¹⁷³ Ebd. S. 576

¹⁷⁴ Ebd. S. 577

Anspruch, ernst genommen zu werden“¹⁷⁵, führen. Damit ist gesagt, dass Krachts Texte als ungleich komplexer angesehen werden und dies auf diese sehr spezifische Schreibstrategie zurückzuführen ist, die da als „doppelt reflexive Denkbewegung“ gelesen werden kann. Außerdem wird in der Dopplung selbst, sei sie nun ironisch, metareflexiv, Täuschung oder Selbstreferenz, ein literarisches Prinzip begründet. Gemeint ist eine ironische Grundhaltung, die sich selbstironisch übertrifft.

Die Ironie im Text

Im Text verwirklicht sich diese theoretische Idee durch die Erzählinstanz, die ebenjene „Pendelbewegung“¹⁷⁶ verinnerlicht hat und Szenen mit ironischem Grundton darstellt. Die Geschichte der deutschen Kolonien ist im zeitgenössischen Duktus verfasst, persifliert aber die Sprache gleichzeitig und kehrt durch postmoderne Versatzstücke in die Gegenwart zurück. Ein anschauliches Beispiel für die ironische Schreibstrategie findet sich bereits am Anfang des Romans, in welchem der Protagonist Engelhardt auf dem deutschen Dampfer Waldemar in die Kolonien übersetzt. Die Erzählinstanz schildert die Thematik wie folgt, nur um im darauffolgenden Absatz hinzuzufügen, dass so ähnlich Engelhardt dachte. Die Perspektiven überlappen sich.

Unter den langen weißen Wolken, unter der prächtigen Sonne, unter dem hellen Firmament, da war erst ein langgedehntes Tuten zu hören, dann rief die Schiffsglocke eindringlich zum Mittag, und ein malayischer Boy schritt sanftfüßig und leise das Oberdeck ab, um jene Passagiere mit behutsamem Schulterdruck aufzuwecken, die gleich nach dem üppigen Frühstück wieder eingeschlafen waren. [...] Die Knöpfe ihrer am Latz offenen Hosen hingen an Fäden lose herab, Soßenflecken safrangelber Curries überzogen ihre Westen. Es war ganz und gar nicht auszuhalten. Bläßliche, borstige, vulgäre, ihrer Erscheinung nach an Erdferkel erinnernde Deutsche lagen dort und erwachten langsam aus ihrem Verdauungsschlaf, Deutsche auf dem Welt-Zenit ihres Einflusses.¹⁷⁷

Auffällig sind die Satzkonstruktionen, die den literarischen Stil des letzten Jahrhunderts kopieren, aber mit expliziten Beobachtungen gespickt sind. In der Beschreibung der Deutschen als Erdferkel, deren widerlichen Anblick und deren schlechte Manieren steht der Inhalt in direktem Kontrast zur Sprache selbst. Die sich selbst als strahlende „Herrenmenschen“ begreifenden Deutschen sind vulgär und im Widerspruch von eigenem Anspruch und Wirklichkeit zeigt sich die Sinnlosigkeit und Vermessenheit der kolonialistischen Mission. Der Inhalt konterkariert die Satzkonstruktionen und es zeigt sich wie „ein doppeltes bzw. in sich gebrochenes Erzählmedium vorgeschaltet wird, das über die historisch-literarischen Stile des deutschen Kolonialzeitalters mit derselben auktorialen

¹⁷⁵ Ebd. S. 578

¹⁷⁶ Ebd. S. 577

¹⁷⁷ II S. 11 (Beginn des Romans)

Freigebigkeit zu verfügen weiß wie über das reflexive Wissen der Postmoderne.“¹⁷⁸ Die Ironie entsteht in diesem Widerspruch. Denn die Erzählinstanz spricht vom „Weltzenit“ und nimmt damit die Entwicklung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorweg, weist in die Zukunft, sich selbst als allwissend aus und erzählt die Geschichte von August Engelhardt stellvertretend für ein deutsches Selbstverständnis. In der überhöhten, ironischen Wiedergabe dieser Selbstwahrnehmung liegt das kontroversielle Potential der Erzählung, denn es zeigt den „Rassismus und Erlösungswahn, der sich als Parabel auf die deutsche Geschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lesen lässt.“¹⁷⁹

3.1.3 Metaisierung/Intertextualität/Historizität und deren Brechung

Wie bereits bei der Figurendarstellung erwähnt, handelt es sich um historische Figuren, deren Geschichte literarisch und fiktional ausgedeutet wird, in zeitgenössischer Sprache und dem Wissen der Gegenwart. Die Historie ist somit die Grundlage auf derer die Allwissenheit der Erzählperspektive ein intertextuelles Netzwerk an Verweisen entstehen lässt, in dem Fakt und Fiktion¹⁸⁰ verschwimmen. Jene Verweise und deren postmoderne Einordnung sind es auch, die den Roman trotz seines historischen Anstriches zu relevanter Gegenwartsliteratur machen. Dabei begegnet Engelhardt diesen historischen Figuren im Verlauf des Romans beiläufig. Seine Geschichte wird damit in einen größeren historischen Kontext gestellt, die Bedeutung überhöht und seine Entwicklung, entlang anderer als Genies betrachteter Figuren, parallelisiert.

Zum Beispiel läuft Engelhardt in Florenz zufällig an einem Romancier vorbei, die beiden reden nicht miteinander, blicken sich nur kurz an und im Anschluss wird erzählt, wie der schwäbische Schriftsteller seine Arbeit, „an einem mit dem etwas schmucklosen Titel *Gertrud* versehenen Manuskript“¹⁸¹ fortsetzt. Gemeint ist Hermann Hesse, dessen Werk *Gertrud* seinen Erfolg begründet. Sigmund Freud ist die nächste auftauchende historische Persönlichkeit und wird sogar namentlich erwähnt. Max Lützow wollte sich in Wien behandeln lassen, „[d]och dieser [Freud] hatte ihn nach kurzem Gespräch abgewiesen, zu kläglich und uninteressant war dem berühmten Nervenarzt die kleine Hysterie des Berliner Musikers erschienen“¹⁸². In München trifft Engelhardt

¹⁷⁸ Ebd. S. 581

¹⁷⁹ Winkels (2013) S. 10–11

¹⁸⁰ Vgl. Komfort-Hein und Drügh (2019) S. 5

¹⁸¹ II S. 63

¹⁸² Ebd. S. 149

auf den Mitbegründer der naturalistischen Bewegung in Deutschland Gustav Nagel. Engelhardts Uhr tickt durch ein Sandkorn langsam aus dem Takt und es wird erzählt, wie

in der fernen Schweiz ein anderer junger Vegetarier, bei einem Patentamt beschäftigt, just in diesem Moment den theoretischen Unterbau für seine Dissertation zusammentrug, deren Inhalt wenige Jahre später nicht nur das gesamte bisherige Wissen der Menschheit auf den Kopf stellen würde, sondern gewissermaßen die Warte, von der aus man die Welt und dieses Wissen wahrnahm, auch die Zeit¹⁸³.

Gemeint ist Albert Einstein, dies wird jedoch nur angedeutet. In Australien trifft Engelhardt auf Halsey, der eine Würzpaste auf pflanzlicher Basis entwickeln möchte. Die Idee hört sich aus zeitgenössischer Sicht verblendet an, es wird angedeutet, dass es sich damit um „Vegemite“ handelt, was inzwischen als australisches Kulturerbe gilt. Engelhardts Utopie wird in eine Reihe gestellt mit historischen Entwicklungen und Erfindungen, deren Bedeutung die Welt veränderten. Es wird damit dargestellt, wie schmal der Unterschied ist zwischen Erfolg und Bedeutungslosigkeit. Die fiktive Ausdeutung der Geschichte von Engelhardt bekommt eine historische Bedeutung zugeschrieben.

Doch ebenso entwickelt sich über die erhabene Erzählinstanz ein intertextuelles Spiel, das auf ein außerhalb der Romanrealität verweist und Fremdbezüge in die dokumentarische koloniale Fiktion miteinbezieht. Das intertextuelle Netzwerk entsteht auf dieselbe beiläufige Art und Weise, wie die von Kracht evozierten Parallelen Engelhardts und Hitlers. An einer Stelle wird ein spazierendes Pärchen erwähnt, der Mann hat Parallelen zu Thomas Mann, zur Person und zu seinem Roman *Doktor Faustus*¹⁸⁴, die jedoch nie ausgedeutet werden, sondern nur bei genauer Betrachtung hervorscheinen. Durch die Andeutungen entstehen Doppeldeutigkeiten, die sich vage halten und durchaus humoristisch sein können.

Dies betrifft auch die intermedialen Verweise von Capitän Slüters Geschichte um Pandora, die stark auf Corto Maltese verweisen, ein Comicbuchklassiker, der ebenfalls in der Südsee spielt.¹⁸⁵

Die Poetik des Romans wird über diese Erzählstrategie zusammengehalten in unsicherer Koexistenz zum Autor. In dieser Beiläufigkeit, in der in *Imperium* alle Sachverhalte ironisch gebrochen dargestellt werden, liegt dann auch das kontroverse Potential des Romans, das sich aus der Stilistik ergibt, die sich wiederum mit dem sensiblen Thema der deutschen Vergangenheit beschäftigt. Denn das Anstößige ist gerade die Leichtigkeit, mit der ein Protagonist und träumerischer Spinner mit

¹⁸³ Ebd. S. 107

¹⁸⁴ „Die Parallelen zwischen dem Motivgeflecht, das Thomas Mann etwa im *Doktor Faustus* aufbaut, und den Themen von *Imperium* sind auffällig: Einsamkeit, Künstlertum, Romantik, der Zusammenhang einer verantwortungslosen Lehre (Kokovorismus bzw. Zwölftonmusik) und Barbarei (der Mensch als Menschenfresser bzw. der Faschismus), Musik, Nervenkrankheit, die geistige Verwandtschaft von Nietzsche und Hitler (sowie Engelhardt bzw. Leverkühn) – das alles sind wohl keine zufälligen Übereinstimmungen.“ Ajouri (2019) S. 207

¹⁸⁵ Vgl. Mehrens, Dietmar (2014). Der umstrittene Kolonialzeit-Roman *Imperium* von Christian Kracht als Gegenstand im DaF-Unterricht. In: Info DaF : Informationen Deutsch als Fremdsprache, 41(4), S.473–490. doi: 10.1515/infodaf-2014-0405.

dem Massenmörder Hitler verglichen wird, oder eben schlimmer noch vice versa. Der Literaturwissenschaftler Adam Soboczynski sieht in diesem Roman die Rolle des Zufalls als ausschlaggebend dafür, wer „zum verwirrten Selbstmörder oder aber zum Mörder von Völkern“¹⁸⁶ wird. Dies wird zwangsläufig kontrovers diskutiert. Mit der Frage, ob man sich dem Thema auf diese ironische Weise nähern darf, startet auch die Debatte um Rassismus, die den Roman umgibt.

3.1.4 Diskurs – Rassismusvorwurf gegen den Autor Kracht

In der Debatte geht es um die Frage, ob Aussagen von Charakteren als Aussagen des Autors betrachtet werden können. Durch bereits erklärten Mechanismen, die ironische Erzählinstanz und die verschwimmenden Grenzen zwischen Autor, Erzählinstanz, Figur und den kontroversen Ansichten, geäußert im Vokabular der Kolonialzeit, wird die Frage umso verständlicher für den konkreten Fall. Denn Krachts Poetik bewegt sich im Raum dieser Mehrdeutigkeiten, die dergestalt interpretiert werden können. Die Kontroverse wird im Folgenden dargestellt, weil sich darin ein Merkmal von Gegenwartsliteratur zeigt und weil die Adaptionen teilweise direkt auf die Kontroverse verweisen und damit den Diskurs aufgreifen, verhandeln und Position dazu beziehen. Es ist ein spezifisches Potential der Adaption von Gegenwartsliteratur. Um dies in der Analyse der Adaptionen sichtbar zu machen, gilt es die Debatte, Krachts Antwort und eine generelle Einschätzung dazu vorzulegen.

Die Debatte

Der Text, der die Debatte ausgelöst hat, erschien im Spiegel und wurde geschrieben vom Literaturkritiker Georg Diez, der Kracht vorwarf, der Türsteher rechter Gedanken zu sein, was nur möglich ist, wenn die Aussagen und Gedanken von Charakteren auf ihren Autor zurückbezogen werden: „An seinem Beispiel kann man sehen, wie antimodernes, demokratiefeindliches, totalitäres Denken sein Weg findet hinein in den Mainstream.“¹⁸⁷ Sein Roman sei „von Anfang an durchdrungen von einer rassistischen Weltsicht. Hier gibt es noch Herren und Diener, Weiße und Schwarze, und als August Engelhardt dem tamilischen "Gentleman", dessen "blauschwarze Haut in seltsamem Kontrast zu den schlohweißen Haarbüscheln stand", in das "knochenweiße Gebiss,

¹⁸⁶ Adam Soboczynski: Seine reife Frucht. In: Winkels (2013) S. 21

¹⁸⁷ Diez, Georg (2012). „Die Methode Kracht“. In: *Der Spiegel* 7/2012, 100–103. <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/83977254> Zugriff: 28.12.2021 S. 103

welches in einem kerngesunden, rosaroten Zahnfleisch steckte", schaute – da erschauerte er "innerlich vor Wohligkeit",¹⁸⁸ zitiert Diez aus *Imperium*. Die Quintessenz ist, dass die Menschenverachtung, die durch die Zeilen dringt, sich für Diez nicht durch den Einwurf, es handle sich dabei um Literatur, entschuldigen ließe¹⁸⁹. Als Quelle um dem Autor die rechten Gedanken zuzuschreiben, dient ihm ein der Mailverlauf zwischen Kracht und dem amerikanischen Dirigenten David Woodard, in dem die beiden sich über Nordkorea und Nueva Germania austauschen und dabei krude Thesen widerspiegeln. Es ist ein seltsamer Gesprächsverlauf, nur lässt sich daraus nicht endgültig entnehmen, wie Kracht zu den einzelnen Thematiken steht oder ob er sich auch hier in einer Blase von Ambiguitäten bewegt. Der Literaturwissenschaftler Thomas Schwarz trifft es auf den Punkt, wenn er in seiner Rekapitulation der Kontroverse schreibt „[a]us solchen Mails lässt sich nichts oder alles folgern, und da die Herausgeber in den Text eingegriffen haben, kann man ihn aufgrund der Schutzfrist abschließend erst 70 Jahre *post mortem auctoris* beurteilen.“¹⁹⁰ Denn auch diesem Text kann eine ironische Komponente zugeschrieben werden, manche sehen darin gar in Wirklichkeit Konzeptkunst¹⁹¹. Es besteht somit zwar kompromittierendes Material, nur ist dessen Aussagekraft beschränkt und abhängig davon, wie die Verwendung der Ironie bei Kracht bewertet wird. Der Ansicht Diez steht die Zurückweisung der Vorwürfe durch namhafte Autor*innen und Stimmen der Literaturwelt, darunter Daniel Kehlmann und Elfriede Jelinek, entgegen. Sie sprechen sich für eine Trennung zwischen Figuren und dem Autor und seiner ironisierenden Sprache¹⁹² aus. Was folgt sind weitere Thesen, die versuchen die Aussage und den Kern des Romans zu erschließen, sich darin uneins sind, ob dies nun eine harmlose Fantasie sei oder darin doch ein reaktionärer Kern enthalten sei.¹⁹³ Es stellt sich die Frage, inwiefern der Roman seinem eigenen Weltbild entspricht und Kracht somit eine rechte Gesinnung nachgesagt werden kann. Deutlich zeigt sich hier die Schwierigkeit von Diskussionen über Gegenwartsliteratur. Deshalb ist es umso interessanter, Krachts Antwort auf die Debatte zu betrachten, wodurch eine weitere Deutungshypothese hinzukommt.

¹⁸⁸ Ebd. S. 102

¹⁸⁹ Schwarz, Thomas (2014). Im Denotationsverbot? Christian Krachts Roman „Imperium“ als Reise ans Ende der Ironie. Zeitschrift Für Germanistik, 24(1), S.123–142. <http://www.jstor.org/stable/23978892> S. 125

¹⁹⁰ Ebd. S. 126

¹⁹¹ Vgl. Winkels (2013)

¹⁹² Ebd. S. 12

¹⁹³ Vgl. ebd. Inhaltsverzeichnis

Krachts Antwort auf die Debatte

Krachts Antwort ist dabei ebenso ambig wie sein Werk selbst. In demselben bereits erwähnten Interview mit Christian Kracht in der Sendung *druckfrisch* fragt Kracht den Moderator Dennis Scheck, warum dieser ihn noch nicht zu den Nazi-Vorwürfen hat Stellung beziehen lassen, die da, kurz nach dem Erscheinen des Romans und durch den Artikel von Diez im Spiegel, bereits im Raum standen. Scheck hat gar keine Chance zu entgegnen, denn Kracht beantwortet die Frage selbst, es scheint ihm ein Anliegen sein, sich zu äußern, mit dem zurechtgelegtem Satz: „Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken.“¹⁹⁴ Mit der Antwort verweist er auf den Maler Martin Kippenberger und dessen Bild mit dem Titel „Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken“¹⁹⁵. Darauf sind übereinander liegende Balken zu sehen, die an die Form des Hakenkreuzes angelehnt sind, jedoch nie zu konkret. Zwangsläufig sucht die*der Betrachter*in dennoch danach. Kippenberger wollte mit seinem Werk in den 1980er Jahren auf die deutsche Identitätsproblematik mit der NS-Vergangenheit aufmerksam machen. Er persifliert Tabu und Verdrängung und betreibt ebenjene Metaisierung der negativen Fixierung auf die Symbolik des Hakenkreuzes¹⁹⁶, derer der*die Betrachtende zwangsläufig erliegt, die auch Kracht mit *Imperium* vorschwebte. Dass Kracht darauf verweist, zeigt wie wohl überlegt seine Aussage, seine Provokation ist und beschreibt einen Autor, der den Deutungshorizont über sein Werk selbst bestimmen möchte¹⁹⁷. Er antwortet mit einem Zitat, wieder werden Versatzstücke aufgegriffen und in einen neuen Kontext gebracht. Kracht begegnet der Debatte mehrdeutig, ironisch, (un-)ernst und verweist auf die fehlende Aufarbeitung der NS-Vergangenheit mehr als denn überhaupt auf das Dilemma seines Verhältnisses zu seinem Werk. Bezogen auf seine ungefragte Antwort auf die Debatte wirkt Kracht so, als sehe er sich als das unverständene Opfer einer Öffentlichkeit und einer Debatte, die beinahe zwangsläufig entstehen zu scheint, wenn eine Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit passiert. Es wirkt beinahe so, als sei die öffentliche Figur Kracht selbst ein Alter Ego und Teil seines literarischen Werks.

¹⁹⁴ Vgl. Christian Kracht im Gespräch mit Denis Scheck. In: Druckfrisch. ARD. 25.03.2012.

¹⁹⁵ Kippenberger, Martin (1984). Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken, Friedrich Christian Flick Collection

¹⁹⁶ Vgl. Ohne Autor (2017). Das Selbst als Kunstfigur. <https://oe1.orf.at/artikel/450847/Martin-Kippenberger-Das-Selbst-als-Kunstfigur> (Zugriff: 28.12.2021)

¹⁹⁷ Selbst wenn dies nach postmodernem Verständnis das Gegenteil der Idee von Text und Literatur darstellt.

Quintessenz der Debatte

Die Debatte um Meinungs- und literarische Freiheit, die aus der schwer zu vollziehenden Trennung von Autor und Text entsteht und die (fehlende) Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit der Deutschen scheint auch acht Jahre nach der Kontroverse allgegenwärtig. In Bezug auf Kracht geht die Kritik jedoch am problematischen Kern vorbei. Kracht kann sich die koloniale Sprache aneignen und verwenden, ironisch verfremden und brechen, was aber im „Nebel der Ironie“ nicht verschwinden kann, ist die Perspektive selbst. Denn der Rassismus-Vorwurf lässt sich allein dadurch bestätigen, dass dieser bereits dort beginnt, wo diskriminierende Wörter und Sprachformeln durch privilegierte Weiße wiedergegeben werden. Wenn Kracht schreibt, wie die Pflanze an Deck der „Waldemar“ sich sonnen „und nun schmatzend träumten von barbusigen dunkelbraunen N****mädchen“¹⁹⁸, dann ist dies ebenso im zeitgenössischen Kalkül verfasst wie rassistisch konnotiert. Das passiert zwangsläufig durch die Benutzung des N-Wortes durch einen weißen Autor, der zeitliche Kontext erscheint zweitrangig. Natürlich werden die deutschen Kolonialherren auch in ihrer ganzen lächerlichen Schwermut gezeigt, in ihrer Aufgedunsenheit und Dummheit, aber es bleibt ein Roman über Weiße mit unsensiblen Umgang, mit diskriminierenden Sprachformeln, die letztlich wiederum notwendige Elemente sind, dass der Roman auf diese Weise funktioniert. Die Perspektive ist eine kolonialistische, keine postkolonialistische. Es wird eine weiße Geschichte aus weißer Perspektive erzählt, die sich mit Ausnahme einiger weniger Charaktere nicht sonderlich bemüht sieht, stereotype Darstellungen von Einheimischen zu widerlegen. Krachts eigene Meinung bleibt undurchsichtig, der Erzählhaltung fehlt es an Distanz. In *Imperium* greift er auf koloniale Prätexte und deren Rassismen zurück. Er dekonstruiert diese wieder indem er Sprache, Duktus und Gestus durch Ironie und dem offensichtlichen Versagen zusammendenkt. Als Beispiel dafür fungiert eine Figur wie Engelhardt. Herunter gebrochen ist das kontroverse Potential in der Frage präsent, ob die Sprache überhaupt noch benutzt werden kann und sollte, auch wenn sie ironisch gebrochen wird.

Zusammenfassung

Die poetischen Entscheidungen Krachts setzen sich zusammen zur Erzählinstanz. Dies geschieht in einem an Reiseberichte erinnernden, unfokalisierten bis auf eine Ausnahme extradiegetischen

¹⁹⁸ Im Roman ausgeschrieben. II S. 13

Erzählmodus und -duktus. Ironie, Selbstreferenz und Überlappungen zwischen Autor, Figur und Erzählinstanz führen zu „kognitiven Dissonanzen“, die das Leseverständnis beeinflussen. Im Text verinnerlicht die Erzählinstanz die „Pendelbewegung“ und stellt Szenen mit ironischem Grundton dar, der sich wiederum selbstironisch übertrifft. Über die Erzählinstanz entwickelt sich ein intertextuelles, intermediales Spiel, das auf außerhalb der Romanrealität verweist und Fremdbezüge in die dokumentarische koloniale Fiktion miteinbezieht. Sie bietet die Grundlage für die Kontroverse, in der es um die ironische Anwendung kolonialer Sprache geht. Nun gilt es aufzuzeigen, wie die Adaptionen mit diesen Vorbedingungen umgehen. Es bieten sich viele Ansatzpunkte, die im Folgenden dargestellt werden.

3.2 Adaption am Schauspielhaus Wien

Die betrachtete Adaption von *Imperium* wurde 2016, somit vier Jahre nach Erscheinen des Romans, am Schauspielhaus Wien uraufgeführt. Für die Inszenierung verantwortlich als Regisseur war Jan-Christoph Gockel und die Bühnenfassung stammt von ihm und Tobias Schuster. Betrachtet wird dabei die Bühnenfassung vom 25.02.2016, die für diese Arbeit freundlicherweise vom Schauspielhaus Wien zur Verfügung gestellt wurde. Das Stück wurde für den Nestroy Theaterpreis 2016 nominiert, acht Mal wegen des anhaltenden Erfolges wieder aufgenommen und erhielt von der Presse sehr positive Kritiken, die jeweils den Unterhaltungswert, den Humor, die Skurrilität der Geschichte und den „Zeitgeistgehalt“ hervorhoben.¹⁹⁹ Diese Stimmen zeigen nicht nur auf, dass die Rezeption des Stückes ausgesprochen positiv war, sondern dass hier Aspekte des Romans aufgegriffen, transformiert und weiterentwickelt wurden. Genau diese Prozesse gilt es in der Analyse zu betrachten. Denn in der Adaption zeigt sich nicht nur die Abhandlung der Geschichte um Engelhardt, sondern das Weiterdenken und Verarbeiten von Krachts ursprünglicher Vision. Dies betrifft Handlung, Krachts Poetik, deren epische Verfahrensweise, die Erzählperspektive und den Diskurs gleichermaßen. Es entsteht daraus eine meta-reflexive Auseinandersetzung mit dem Roman mit ausgeprägtem Bezug zur Gegenwart, somit postdramatisches, episches Theater.

3.2.1 Darstellung der Handlung

Ein Faktor, der die mediale Transformation erklärt und die Verbindung zur Vorlage deutlich macht, damit die adaptiven Prozesse, ist die Ähnlichkeit von Handlung und Figuren. Hinzu kommt, dass

¹⁹⁹ Vgl. <https://www.schauspielhaus.at/imperium> Zugriff: 28.12.2021

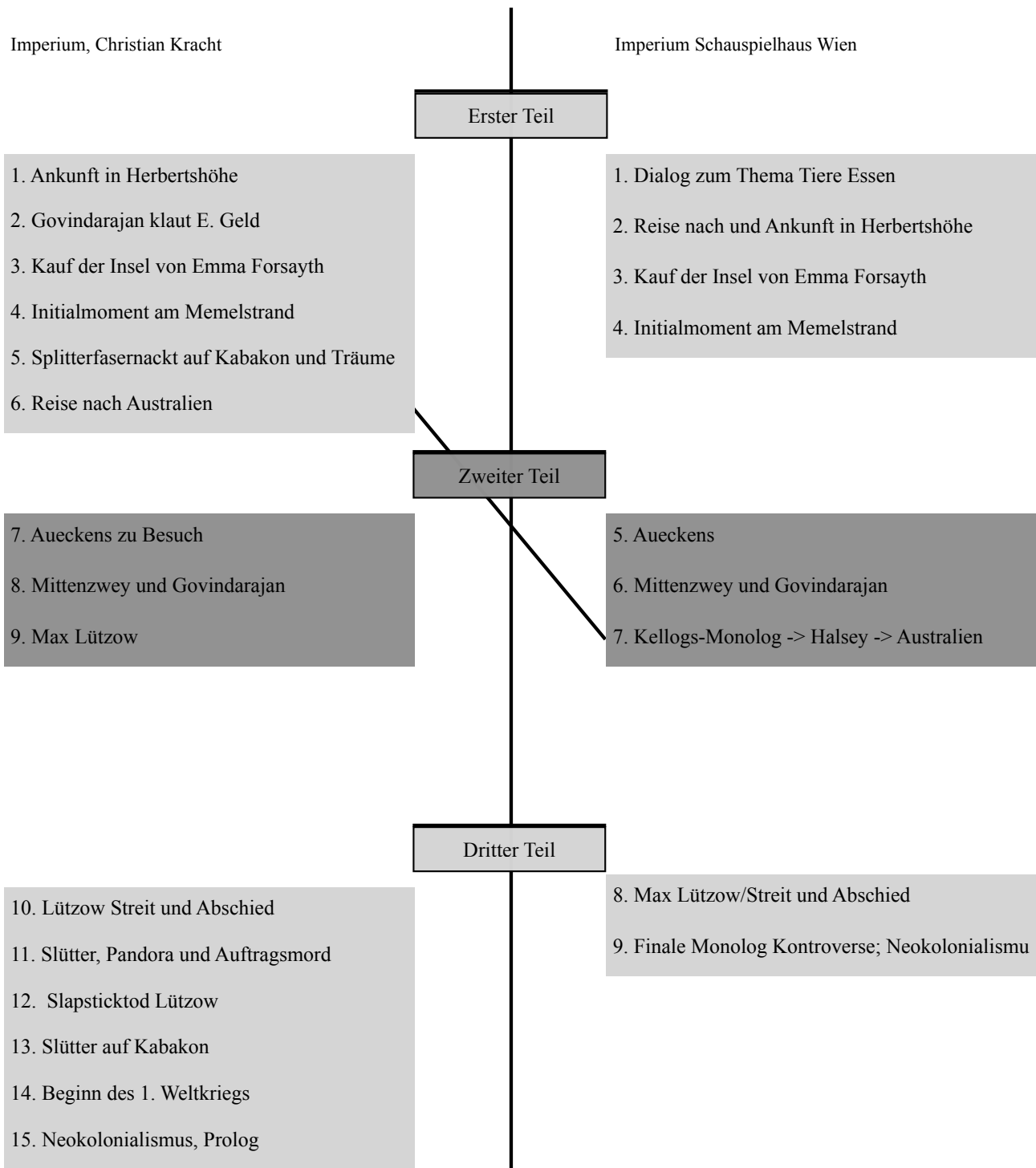


Abb. 2: Handlungsverlauf *Imperium*, Schauspielhaus Wien

das Stück explizit auf den Roman verweist und dabei eine metaisierende Kommentarfunktion einnimmt, welche Krachts ironische Haltung konterkariert, weiterdenkt und verstärkt. Interessant ist, wie der Text dabei zwischen Originalpassagen und zeitgenössischer Sprache und Dialogen hin und her pendelt. Die Sprache wird dadurch eine andere, als die aus dem Roman bekannte. Diese Ideen und Kontexte seien im Folgenden genauer vorgestellt. Aus 15 Kapiteln werden zehn und die

Aufteilung in drei Teile fällt weg, auch wenn diese in Abb. 2 zur besseren Übersichtlichkeit beibehalten wurde.

Die Handlung ist nahezu dieselbe wie im Roman. Es wurden lediglich dem Gattungswechsel entsprechend einige Kürzungen vorgenommen. Der Fokus liegt auf der Geschichte von Engelhardt, im Roman vorhandene Nebenplots werden ausgelassen. So ist gerade der dritte Teil der Romanhandlung verkürzt, Slütter verübt keinen Anschlag auf Engelhardt und die Geschichte um Slütter und Pandora, die Hochzeit zwischen Emma Forsayth und Max Lützow sowie dessen Tod werden ausgelassen. Wichtige Handlungselemente, wie die Überfahrt nach Herbertshöhe, der Kauf der Insel Kabakon, die Besuche von Auckens und Lützow sowie die Begegnungen mit Emma Forsayth und Mittenzwey bleiben erhalten. Die Szenen folgen dabei bis auf wenige Ausnahmen der Chronologie des Romans. Durch die Fokussierung auf Engelhardt verändert sich die Lesart der Erzählung, die mehr wie eine Aussteigergeschichte wirkt, als denn als missglückte Robinsonade. Zum Ende bzw. Finale der Aufführung wird bewusst auf den Diskurs angespielt. Dies ist die größte Abweichung zum Prätext. Im Aufführungstext wird deutlich, dass einige postdramatische Elemente wie der Einsatz von Projektoren und Musik, sowie das Brechen der 4. Wand benutzt werden. Dies betrifft ebenso die Figurendarstellungen. In Abbildung 2 zeigen sich die großen Übereinstimmungen mit dem Prätext. Es wird deutlich, dass die kreativen Entscheidungen, außer gegen Ende, nicht die Handlung selbst, sondern deren Ausdeutung betreffen und eine klare Verweisstruktur zum Prätext erkennbar ist.

Darstellung der Figuren

Vier Schauspieler sind auf der Bühne. Sebastian Schindegger spielt Engelhardt, während sich die anderen Schauspieler in mehrere, teils wiederkehrende Rollen begeben, um in den zwei Stunden ohne Pause ihre Vision des Romans aufzuführen. Alle Figuren außer Gouvindarjan und Pandora und in deren Handlungssträngen vorhandene Nebencharaktere, tauchen auch in der Adaption auf. Jedoch ist ihre charakterliche Ausprägung noch schemenhafter, ins Humoreske gezeichnet, noch mehr der offensichtlichen Ironie unterworfen. Die Figuren gleichen dabei in ihrer Charakterisierung den Romanvorbildern, deren Lächerlichkeiten und Unsicherheiten werden jedoch hervorgehoben. Die Komplexität der Aufführung entsteht in den Dialogen, jedoch über die Charaktere, diese bleiben eher eindimensional. Es zeigt sich damit auch hier eine grundsätzliche Nähe zum Prätext, es werden keine neuen Figuren hinzugefügt, nur einige wenige ausgelassen und die, die auftauchen, agieren im Sinne des Ausgangstextes.

3.2.2. Krachts Poetik in der Adaption

Die Erzählperspektive ist bestimmt davon, dass Krachts Poetik verstanden, aufgenommen und adaptiert wird, ebenso selbstverständlich wie bei den inhaltlichen Aspekten. Denn metareflexive Auseinandersetzung mit dem Roman meint, dass ein Bewusstsein für die Ideen Krachts existiert, das weitergedacht wird, weiter ausgedeutet und so findet die Poetik Krachts Widerhall in der Adaption. Dadurch beschränkt sich das Übernehmen einzelner Teile des Prätextes, nicht nur auf den handlungsbasierenden Kategorien, sondern betrifft Struktur und Poetik. Wie bereits erwähnt, baut Kracht ein intertextuelles Netzwerk auf, in der sich Schichten der historischen Vergangenheit mit intertextuellen Verweisen auf die Gegenwart überlagern, sowie auf die außerliterarische Realität verweisen. Dieses Netzwerk wird in der Adaption umgedeutet und erweitert. Dies beginnt mit metaisierenden Kommentaren, wird fortgesetzt in einer Weiterentwicklung der Tonalität, die Sprache und die Verweise werden aktualisiert, der koloniale Sprachduktus bewusst gebrochen und im finalen Heraustreten aus der Rolle, bewusst auf den Autoren Christian Kracht und auf die den Roman umgebende Kontroverse verwiesen, sowie eine eigene Deutung dazu mitgeliefert. Dieser Umgang mit dem Prätext macht die Adaption so interessant in der Betrachtung.

Bezüge außerhalb der Adaption

Kracht macht Andeutungen, jedoch wird er nie konkret, so dass innerhalb dieser Ambiguitäten Deutungsspielraum zurückbleibt. So zum Beispiel im Hinblick auf die Dopplung Engelhardt/Hitler und eben Kracht selbst. Die Mehrdeutigkeiten des Prätextes und Krachts öffentlicher Umgang damit werden adaptiv umgesetzt. Kracht bezieht sich als Autorinstanz in seine Poetik und sein Werk mit ein. Die Aufführung reagiert darauf. Kracht schafft durch die Verbindung seiner eigenen Vita zu Engelhardt und der Andeutung zu Hitler eine Verweiskette, die Adaption geht den umgekehrten Weg. Im Stück löst sich die Figur Engelhardt von der Bühnenrealität und spricht im Bewusstsein über seine eigene Historizität, den Autor Kracht und den Schauspieler Sebastian Schindegger, der die Rolle verkörpert.

Ich verrate ihnen mein Geheimnis, mich gab's wirklich. Ich habe ein Buch veröffentlicht mit dem schwärmerischen Titel: Nieder mit dem Äquator hoch mit den Polen, für eine sorgenfreie Zukunft im Imperium der Kokosnuss.[...] Der dünne dazwischen das ist Christian Kracht. Der hat auch einen Roman über mich geschrieben. Den fand ich – ich weiß nicht – ironisiert er mich?²⁰⁰

²⁰⁰ I2 S. 38

Das Bewusstsein kann als Spiegelung der Kracht-Verweise auf die Realität betrachtet werden. Dies passiert zwar innerhalb der Aufführung, verweist jedoch auf die von Kracht intendierte Doppelung. Die Adaption nimmt somit einen Aspekt aus Krachts Poetik und verarbeitet ihn auf der Bühne. Die metaisierende Kommentierung findet noch an weiteren Stellen statt, wie im Folgenden erläutert wird.

Roman-Bezüge innerhalb der Adaption

Die Adaption am Schauspielhaus Wien schafft es, diese Idee in ihrem Theatertext weiterzudenken, zu aktualisieren und durch metaisierende Kommentare als direkte Antwort auf Krachts eigene Schreibstrategie lesbar zu machen. Konkret funktioniert dies über das Aussprechen all jener Andeutungen, die Kracht in seinem Roman vornimmt. Dies passiert in dialogischer Form. Kracht spricht im seinen Vergleich nur von einem anderen verhinderten Künstler. Das Stück wird konkret.

Jacob: Danke Simon, seinen rechtmäßigen Vorsitzplatz an der Weltentischrunde. Insofern gibt es nun zu sagen, dass die ganze Geschichte hier eine Art Stellvertretergeschichte ist, weil es gab damals in Deutschland noch einen anderen Vegetarier, Romantiker, verhinderten Künstler, der vielleicht lieber bei seiner Staffelei geblieben wäre.

Simon: Hitler

Jacob: Ja, Simon, aber der Reiz dieses Buches liegt darin, genau diese Dinge nicht auszusprechen..., Auf jeden Fall war dieser junge Hitler, zu der Zeit noch ein pickliger, verschrobener Bub, der sich zahllose väterliche Watschen einfängt.²⁰¹

Neben der namentlichen Erwähnung passiert etwas Weiteres. Die Vorlage wird gedeutet, indem darauf verwiesen wird, dass das Besondere an *Imperium* ist, „genau diese Dinge nicht auszusprechen...“ Die Vorlage wird somit nicht nur weiter ausgedeutet, sondern kommentiert und durch die Fremd- und Selbstbezüglichkeit Krachts eine weitere Ebene hinzugefügt. Dieses Heraustreten aus der Bühnensituation lässt sich vergleichen mit Krachts Idee der „kognitiven Dissonanzen“, die sein Roman erzeugen soll. Auch wenn die Passage über die Schuld der eigenen Großeltern nicht im Stück wiederzufinden ist, so ist es die Idee dahinter. Diese besteht darin, zum einem im Vokabular der Zeit zu reden, dennoch über das Wissen der Postmoderne zu verfügen und die Authentizität zu brechen.

Dieser Reihenfolge bleibt auch die Adaption treu, wenn auch in veränderter Form. Die zeitgenössische Sprache bildet sich in den wörtlichen Übernahmen aus dem Roman ab, die einen großen Teil der Adaption ausmachen. Das Brechen des Sprachduktus passiert dann ebenfalls durch die Sprache. In den Momenten, in denen sich das Stück vom Prätext löst, wird dies markiert durch

²⁰¹ I2 S. 6–7

umgangssprachliche Wörter (siehe oben) und szenische Darstellungen, die in erkennbaren Kontrast stehen zum Ausdruck Krachts. Die Dissonanzen entstehen im vermittelnden Widerspruch der beiden Bestandteile.

Textliche Unsicherheit

Dies zeigt sich ebenso in der Sequenz um den Besuch des ersten Adepten Aueckens, der sich als antisemitischer Vergewaltiger erweist. War dies in Krachts Roman noch ein Beispiel für die textliche Unsicherheit, die Ambiguität der Erzählinstanz, das auch als Verweis einer autobiografischen Deutung fungieren könnte, wird dies in der Adaption transformiert zu einer szenischen Ausdeutung.

Der Beginn entwickelt sich entlang der Romanhandlung bis zu dem Punkt, an dem Aueckens Engelhardt von seiner Homosexualität erzählt, worauf Engelhardt trocken entgegnet, dass sein Bein einschläft. Die Schilderung Aueckens erfolgt dabei im Duktus und Wortlaut des Romans, ergänzt nur durch die Veränderung der Personalpronomen durch die wörtliche Rede. Wie im Roman verurteilt Engelhardt Aueckens Antisemitismus, denkt über die Schwülstigkeit Richard Wagners nach und bemerkt: „Makeli habe ich schon lange nicht mehr gesehen, hoffentlich ist ihm nichts zugestoßen.“²⁰² Derselbe Satz findet sich im Roman und ist in Vorausahnung der folgenden Sequenz zu verstehen, die sich nun vom Prätext löst und jene Stelle darstellt, untermalt mit Musik des bekennenden Antisemiten Wagner:

Wagner Ouvertüre

Simon zieht Steffen den Rock aus

Vergewaltigungsszene mit Simon und Steffen. Simon presst mehrmals seine Faust (bei ersten Höhepunkt Musik) durch Steffens Hände, dann auch seinen Kopf (3. Höhepunkt der Musik). Er zuckt, spuckt aus und schläft, sich an Steffen klammernd, hinter ihm stehend ein.

Schindi kommt hinzu (von hinten), (MUSIK - Wagner) nimmt Blickkontakt zu Steffen auf und reicht ihm ein Stück Küchenrolle, löst Steffen aus Simons Umklammerung. Schindi legt Simon zu Boden, umhüllt ihn mit dem Tischtuch. Schindi bringt das Kokosöl zum Tisch und holt eine Kokosnuss. Er nimmt Steffens Hand, legt darin eine Kokosnuss und sie beginnen beide damit, sie neben Simons Kopf zu zerschlagen. C 610

Jacob beginnt mit Text – parallel dazu Wikingerbegräbnis Simon

Jacob: Wir sehen Aueckens erst tot wieder, bäuchlings und nackt am Boden liegend, mit zerschmettertem Schädel, etwas Gehirnmasse ist ausgetreten. (*Steffen ist von der zerschlagenen Kokosnuss*) Fliegen laben sich an der nicht eintrocknen wollenden, noch glänzenden Wunde an seinem Hinterkopf.²⁰³

²⁰² I2 S. 23

²⁰³ Ebd.

Die Szene wird sehr plastisch dargestellt, wo im Roman nur ein Satz fällt, wird die Stelle szenisch gelöst. Durch die musikalische Untermalung mit Wagner, wird die Szene ironisch wie bedrohlich untermalt, der Mord wird dargestellt und damit klar Engelhardt zugeschrieben, wenn auch verfremdet durch das Zerschlagen einer Kokosnuss. Danach übernimmt Jacob die Rolle der Erzählinstanz zu übernehmen und berichtet im Wortlaut des Prätextes den weiteren Verlauf. Auch wenn die Szene nun nicht auf Kracht selbst verweist, werden darin die Ambiguitäten und Ungenauigkeiten aufgelöst. Der Täter wird sichtbar, die Tat in Aktion effektiv dargestellt. Die Unsicherheit verschwindet und dennoch besteht Dissonanz weiter, hier in der Verbindung aus Wagners Musik, der plastischen Darstellung und der nonchalanten Rückkehr in den Wortlaut des Romans.

Die Ironie in der Adaption

Die Ironie entsteht im Roman durch dieselben Diskrepanzen verschiedener Zustände wie die Dissonanzen, die Kracht im Roman durch die Durchlässigkeit der Erzählperspektive bewusst herbeiführt. Gemeint sind die Brechung der Sprache, der Bühnensituation und das Auftreten in komischen Situationen, die unterhaltsam allein schon durch ihre Absurdität werden. Es entsteht eine ebenso ironische Grundhaltung, die sich selbstironisch übertrifft. Dabei ist die Ironie in ihrer konkreten Ausprägung direkter und moderner als im Roman. Die Dramaturgie des Theaterstücks ist mehr auf Pointen ausgelegt, die Sprache wird direkter gebrochen durch die Verwendung von umgangssprachlichen Ausrufen. Die wörtlichen Übernahmen werden durch die Einbettung in den neu geschaffenen theatralen Kontext ironisiert und in ihrer Wirkung verändert. Somit verändert sich die Tonalität des Erzählens durch diese direktere Form der Ironie.

Im Vergleich mit der Darstellung der Anfangsszene auf dem Schiff „Waldemar“ zeigt sich die Transformation.

Das Stück beginnt im Wortlaut des Romans „Unter den langen weißen Wolken...“, sagt einer der Schauspieler, während im Hintergrund ein weiterer Darsteller Koteletts brät, ein Tisch gedeckt wird und in wechselnden Rollen der Roman weiter zitiert wird, bis sich das Stück vom Text löst und Engelhardt, dargestellt von Sebastian Schindegger, ein Stück Fleisch gereicht wird, welches dieser dankend ablehnt und stattdessen Heilerde mit seinem Finger in einem Glas anrührt. Daraus entsteht ein Dialog, in dem das Unverständnis über die Ernährung Engelhardts deutlich wird²⁰⁴:

²⁰⁴ I2 S. 3

Simon: Was hast du denn jetzt da in dein Wasser reingetan?

Sebastian: Das ist Heilerde.

Steffen: Linderung von Magendarmbeschwerden. Unterstützung der Darmsanierung. Hast du da Beschwerden?

Simon: Aber das trinkst du doch jetzt nicht, oder?

Sebastian: Doch. Prost!

Simon: Prost. Hör auf das ist doch widerlich. 4

Engelhardt muss sich erklären, seine Ernährungsweise:

Sebastian: Nein kein Fleisch

Steffen: Aber Fisch

Sebastian: Nein keine Lebewesen

Simon: Aber Muscheln gehen

Sebastian: Nein, das sind auch Lebewesen.

Fälschlicherweise als Meeresfrüchte bezeichnet

Simon: Korallen, gehen Korallen?

Sebastian: Das muss ich nachlesen

Steffen: Sowas wie Butter, Eier und Käse gehen aber?

Sebastian: Nein, keine tierischen Produkte. Ich bin Vegetarier im Allgemeinen aber Fruktivore im Besonderen.

Schindi erklärt was ein Fruktivore ist und was ein Fruktivore essen kann.

Simon: Wer?

Sebastian: Fruktivore.

Steffen: Ist das sowas wie Paleo?

Simon: Was ist denn Paleo?

Steffen: Paleo ist etwas sehr Schönes. Das macht meine Schwester. Eigentlich eine Ernährung wie in der Steinzeit. Sie backt auch Kuchen, die aussehen wie normale Kuchen...

Der Dialog wird dadurch komisch, dass er die zeitgenössische Diskussion über Ernährung rund um Diäten wie „Paleo“ aufnimmt. Aus der Vorlage heraus entsteht ein Dialog, der mehr der aktuellen gesellschaftlichen Diskussion um Ernährungsweisen entnommen als im Zeitkontext entstanden ist. Dieser harmlosen Diskussion folgt dann Engelhardts Erkenntnis, „Er war hier unter schrecklichen Menschen gelandet, unter lieblosen, rohen Barbaren: (*Mikro*) Europäer auf dem Welt-Zenit ihres Einflusses“²⁰⁵, somit wieder im Orginallaut des Romans. Das ist dann ebenso komisch wie einleuchtend, weil die Diskussion über Ernährung nicht so tragisch war, wie es das Fazit vermuten ließe. Es wechseln sich somit szenische Darstellungen mit Romanfragmenten ab und in der Differenz der umgangssprachlichen Dialoge und den durch die Darsteller geäußerten Einordnungen des Erlebten entsteht der ironische Blick. Diese Dramaturgie lässt sich in vielen weiteren Szenen beobachten. Die Romanhandlung wird dadurch kommentiert, ironisiert und in der Benutzung von Gegenwartsumgangssprache, auf ein über der zeitlichen Verortung der Handlung liegendes Bewusstsein der Akteure verwiesen, das auf die Gegenwart außerhalb des Romans verweist. Postdramatisch wird die Bühnensituation dadurch aufgebrochen. Damit schafft die Adaption einen weiteren Ansatzpunkt zur kreativen Auseinandersetzung, denn die Diskurse des Romans werden auf die Gegenwart bezogen. Die Sprache macht dies glaubhaft.

²⁰⁵ Ebd. S. 5

3.2.3 Metaisierung/Intertextualität/Historizität und deren Brechung

Das Stück findet seinen Zugang zu Krachts Werk durch metaisierende Kommentare, die als direkte Antwort auf Krachts epische Erzähltechnik betrachtet werden können. In den Momenten, in denen Kracht auf historische Persönlichkeiten anspielt, spricht dies die Adaption aus.

Im Roman wird Engelhardts Initialereignis an einem Ostseestrand in der Nähe der Memel beschrieben, dass ihn endgültig enttäuscht von den starren Strukturen der alten Heimat in die Südsee trieb. Er zieht sich aus, an „jenem unendlich melancholischen, einhundert Kilometer langen, sonnenbeschienenen Dünenstrand“²⁰⁶ und wird dabei von einem Paar entdeckt; „[E]r Redakteur des *Simplicissimus*, leicht ironischer Zug am Munde unterm Schnauzbart, gestikulierend, sie freigeistige, ihm nickend zustimmende Mathematikerstochter in selbstentworfenem Kleide“²⁰⁷, das ihn und seine Freizügigkeit an die Behörden meldet, was wiederum zu Misshandlungen und seiner Verhaftung führt. Daraufhin geht Engelhardt endgültig in die Südsee. Das Stück beginnt damit, die Szene beinahe im Wortlaut des Romans, verteilt auf einzelne Sprecher*innen wiederzugeben, „und er erkennt in diesem Augenblick den eigentlichen Grund, weswegen er Anzeige erstattet hat.“²⁰⁸ Dann folgt eine Abwandlung, während im Roman weiter vage bleibt, um wen es sich handelt.

Jacob: Könnte ich mal ein bisschen Licht haben (C 530). Dass Thomas Mann hier so handelt
Steffen: Der da?

Jakob: Nein der Redakteur, der Redakteur ist Thomas Mann.

Simon: Ja aber Jakob, dass darfst du doch nicht sagen. Der Reiz am Roman liegt doch darin, dass die Namen der Figuren nicht genannt werden. Wie bei dem Hitler

Steffen, Simon und Oli ziehen Oberteile aus -> Bastrock an Simon brät Speck

Jacob: Ja aber in dem Fall ist es wichtig, denn Thomas Mann hat seine Sexualität ja Zeitlebens nicht ausgelebt, weil er sie als Schwäche, ich sag mal als Krankheit wahrgenommen hat.

[...]Eigentlich ist Thomas Mann der zentrale Punkt der Geschichte, weil er durch sein Handeln August Engelhardt aus Deutschland heraus auf die Südseeinsel befördert hat. Er siedelte sich dort an, um mit den Eingeborenen Aug in Aug eine neue Art von Gesellschaftsform auszuprobieren. Quasi als 1. Hippie der Geschichte²⁰⁹

Der Text wird szenisch verhandelt. In der Sequenz zeigt sich das Multiperspektivische der Bühnenumfassung. Es wird auf den Ursprungstext klar mit wörtlicher Übernahme verwiesen. Ergänzt durch den Dialog, der eine kommentierende und interpretierende Metaebene schafft, aus der wiederum erklärt wird, wie der Roman funktioniert. Außerdem wird der Techniker um Licht

²⁰⁶ II S. 84

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ II S. 15

²⁰⁹ Ebd.

gebeten, was einem Ausbrechen aus der Bühnenrealität gleichkommt. Im Moment der Bezugnahme setzt sich das Stück somit ab vom Roman und lässt eine direkte Auseinandersetzung mit dem Prätext erkennen. Thomas Mann wird als zentraler Angelpunkt der Geschichte beschrieben. Der Roman wird als Ausgangspunkt erkannt und besprochen. Die hintergründige Ironie des Romans wird kurzweiliger, vermittelnder und nahbar. Für diese Verhandlung der Romanhandlung lassen sich weitere Beispiele finden.²¹⁰

Postdramatik

In den die Bühnensituation aufbrechenden Elementen (Techniker um Licht bitten, sich ans Publikum wenden, wechselnde Rollenverhältnisse) liegen postdramatische Versatzstücke verborgen. Auf diesem Prinzip beruhen ebenso die intertextuellen Verweise, die mehr noch als bei Kracht auf die unmittelbare Gegenwart bezogen werden. Dies setzt sich fort in weiteren Abwandlungen, die auf das theatrale Ereignis verweisen und die Bühnensituation vorwegnehmen. Interessant ist, wie sehr hier mit postdramatischen Stilmitteln gearbeitet und der Text dementsprechend abgewandelt wird. Was als Schema begann weitet sich auf die gesamte Spielsituation aus. So wird aus der gemeinsamen Suche nach Adepten von Lützow und Engelhardt eine Verkaufsshow, in der die Zuschauer*innen auf die Bühne gebeten werden und live die Möglichkeiten der Kokosnuss mitverfolgen – in der Vorstellung zeitgenössischer Produkte wie Batida die Coco oder Bounty²¹¹ – während die Szenen ironisch untermalt werden durch das Singen der 1. Strophe von „Irgendwann bleib I dann dort“, von STS, einer österreichischen Kult-Band der 1980er, bis die anderen Schauspieler*innen miteinstimmen.

Der Aufführungstext nimmt die Gleichzeitigkeit dieses multimedialen Auftritts vorweg, in dem an die Postdramatik erinnernd, die 4. Wand durchbrochen und das Publikum mit einbezogen wird. Im Hintergrund hört man die lobenden Worte über die gottgleiche Kokosnuss, entnommen der Romanidee. Aus der Verbindung aus Roman und kapitalistischer Warenwelt wird auf die Gegenwart verwiesen. Aus der Gleichzeitigkeit und Zweideutigkeit resultieren Komik und Unterhaltungswert der Adaption, die Geschichte wird durch die Versatzstücke konterkariert. Aus Krachts

²¹⁰ Auch die Begegnung mit Halsey wird nacherzählt, teils in Romanfragmenten, teils losgelöst davon und ausgesprochen, dass er zum reichsten Mann Australiens wurde, und sein Produkt „Vegemite“ Nationalheiligtum inzwischen ist. Vgl. I2 S. 29

²¹¹ Vgl. I2 S. 34

hintergründiger Ironie wird offensichtlicher Humor, mit noch deutlicherem Bezug zur Gegenwart. Es entsteht auf dem Prätext aufbauend eine produktiv rezipierte Adaption.

3.2.4 Auktoriale Erzählinstanz

Bei Kracht setzt sich die Erzählinstanz aus seiner Poetik zusammen, im Stück ist dies ähnlich. Wie aus den vorherigen Kapiteln (3.2.1 bis 3.2.3) hervorgeht, besteht die Adaption aus wörtlichen Übernahmen des Romans, den Charakteren und Handlungsbausteinen, die allesamt auf den epischen Prätext verweisen. Hinzukommen postdramatische Stilmittel, Dialoge und Kontemporalisierungen. Die Erzählperspektive wird dadurch bestimmt. Was also im ersten Schritt die adaptiven Prozesse beschreibt, im zweiten ein Beleg für den Gegenwartsbezug ist, weitet sich nun aus, als Beleg für die auktoriale Erzählinstanz. Durch die Verhandlung der Kracht'schen Poetik zeigt sich nicht nur Verständnis für sein Werk, sondern entstehen auch epische Ideen im Aufführungstext. Gemeint sind der veränderte Ironieduktus, der Umgang mit der kolonialistischen Sprache und deren Aktualisierung, die neuen Bezüge zur Gegenwart und das Aufbrechen der Bühnenwirklichkeit, so wie immer wieder die Nähe zum Prätext. Das Zusammenspiel unterliegt wiederum, wie bei Kracht, der Erzählinstanz, die zwischen Erzählen und dem Darstellen der Handlung wechselt.

Konkrete Ausprägungen im Text

Es ist zu klären, wie das Geschehen konkret im Text an die Rezipient*innen vermittelt wird. Denn die auktoriale Erzählinstanz soll „explizite Relationen“²¹² erzeugen, die Verständnis des Textes bewirken. Wie bereits erwähnt existiert eine große Prätextnähe; Ein Drittel des Textes machen erzählte Passagen aus, die direkt dem Prätext entnommen sind, oder leicht in ihrer Form abgewandelt oder verkürzt, dargelegt werden. Die Romanfragmente werden in verschiedenen Situationen vorgetragen und sind als epische Elemente zu betrachten, da sie erzählt werden und dem epischen Prätext entnommen sind.

1. Zum Beispiel zu Beginn zeigt sich diese kurze Umwandlung. Da werden zwei Passagen des Buches, in leicht abgewandelter Form am Mikrophon erzählt.

²¹² Weber (2013) S. 254

Auszug aus *Imperium*:

„[B]emächtigte sich seiner endlich eine tiefe, tiefe Einsamkeit, weit unergründlicher, als er sie jemals im heimischen Frankenland verspürt hatte. Er war hier unter schrecklichen Menschen gelandet, unter lieblosen, rohen Barbaren.“²¹³

„Bläßliche, borstige, vulgäre, ihrer Erscheinung nach an Erdferkel erinnernde Deutsche lagen dort und erwachten langsam aus ihrem Verdauungsschlaf, Deutsche auf dem Welt-Zenit ihres Einflusses.“²¹⁴

Dazu im Vergleich ein Auszug aus dem Aufführungstext vom Schauspielhaus Wien:

Simon: (*Mikro*) bemächtigte sich seiner endlich eine tiefe, tiefe Einsamkeit (*Schindi beginnt abzuräumen*), weit unergründlicher, als er sie jemals im heimischen Frankenland verspürt hatte. Er war hier unter schrecklichen Menschen gelandet, unter lieblosen, rohen Barbaren: (*Mikro*) Europäer auf dem Welt- Zenit ihres Einflusses²¹⁵

Es sind wörtliche Übernahmen, die einzige Änderung zeigt sich darin, dass nicht von Deutschen, sondern Europäern die Rede ist, und der Satz im Roman an einer anderen Stelle steht, hier aber verkürzt und mit einem anderen Absatz zusammengedacht wurde. In der Wiedergabe des Prätextes, in dessen Erzählung, liegt die auktoriale Erzählinstanz. Es wird deutlich, dass explizite Relationen zum Publikum geschaffen werden und darin die Erzählinstanz nachgewiesen werden kann.

2. Dabei ist auffällig, wie sehr im Wortlaut des Romans verblieben wird, jedoch durch die postdramatische Situation und den Bühnen-Mitteln etwas Neues entsteht. Ein Beispiel ist da die Kommentierung einer Prätextpassage:

[D]enn es sah zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch tatsächlich so aus, als könne dies das Jahrhundert der Deutschen werden. Als bekäme Deutschland nun endlich seinen Ehren- und Vorsitzplatz an der Weltentischrunde

Simon: Seinen rechtmäßigen.

Jacob: Danke Simon, seinen rechtmäßigen Vorsitzplatz an der Weltentischrunde²¹⁶

3. Mit technischer Unterstützung des Diaprojektors erzählend, ebenso im Wortlaut des Romans, bedient sich das Stück dieser Hilfsmittel, wobei der Diaprojektor selbst ironisch, als ein aus der Zeit gefallenes Darstellungsmittel auf die ironische Historizität verweist (Die „#“ kennzeichnen einzelne Dias):

Diaprojektor1 an

Steffen Dia

Steffen: Ja danke, aber noch sind wir noch auf der Prinz Waldemar, die unter qualmendem Schornstein schnurgerade ihren Kurs auf Herbertshöhe hielt. Und während zweimal täglich großer Kübel mit Essensresten vom Achterdeck in die See gekippt wurden,

Simon schiebt Wanne hinter Rollo

²¹³ I1 S. 8

²¹⁴ Ebd. S. 5

²¹⁵ I2 S. 5

²¹⁶ Ebd. S. 6

Simon: zog weit im Süden die dunkle Küste Kaiser- Wilhelmslands vorbei, # 7 das Finisterre-Gebirge, wie es raunend auf Engelhardts Karte hieß und die unerforschten, gefahrenvollen Länder, die dahinter lagen, noch nie von deutschem Fuß betreten. Dort wuchsen einhunderttausend Millionen Kokospalmen # 8. (Schindi schaut auf Dia)²¹⁷

4. Ein weiterer Aspekt dieses medialen Ansatzes ist die Untermalung bekannter Textfragmente mit Geräuschen, die einem Hörspiel nachempfunden wirken. Die Passagen werden untermalt, in grau markiert im Text die Geräusche, auch hier wieder im Wortlaut des Romans (Vgl. Roman S.)

Dort, vom Zug im ostpreußischen Memel ausgespuckt (*Cue Jacob -> Zug stoppen, mit Wind anfangen*) marschiert er südlicherwise auf die Nehrung, weiter wandernd sich fragend, ob vielleicht hier des Deutschen Seele herstamme, hier, von jenem unendlich melancholischen, einhundert Kilometer langen, sonnenbeschienenen Dünenstrand, (*Meergeräusche*) an dem er sich, etwas scheu zuerst, dann zunehmend selbstsicher auszieht, sein Gewand und seine Sandalen in eine Sandmulde legt (es ist nun früher Abend) und, sich und seine Nacktheit vor einem in einiger Entfernung schlendernden, in feines weißes Tuch gekleideten Sommerfrischlerpaar verbergend (*Cornflakesknistern*)²¹⁸

Es existieren außerdem weitere erzählende Passagen, währenddessen sich die Darsteller*innen im Hintergrund umziehen, bevor wieder in den Dialog gewechselt wird. Handlung wird erzählt, währenddessen werden Perücken angezogen und wieder in Dialog gewechselt.²¹⁹ Es zeigt deutlich, wie postdramatische Spielmittel, gattungsübergreifende Ideen des Erzählens und der Wortlaut des Romans in verschiedenen Situationen im Stück auftauchen und adaptiert werden. Die auktoriale Erzählinstanz verwirklicht sich darin, wird gleichzeitig unterstützt von multimedialen Mitteln.

Postdramatische Stilmittel, wie fluide Rollen und ein metaisierendes Bewusstsein für die Vorlage führen in Verbindung mit den adaptiven Prozessen und epischen Versatzstücken zu einer neuen Form des epischen Theaters.

In der Gesamtheit der Einzelteile lässt sich die auktoriale Erzählinstanz beschreiben. Die Quintessenz bedeutet, dass das Stück klar an den Roman von Kracht angelehnt ist, aber Abstand dazu markiert und als etwas Eigenes wahrgenommen wird, dadurch einen medialen Mehrwert, eine Interpretation liefert, die den Text gleichermaßen aktualisiert wie dessen Diskurse nachschärft, auf der Bühne nicht nur perpetuiert, sondern neu denkt und transformiert.

3.2.4 Diskurs

Besonders deutlich wird der nachschärfende, interpretierende Ansatz der Aufführung in der Verarbeitung der Rassismus-Kontroverse, die den Roman begleitet hat. Dort setzen sich die in den

²¹⁷ Ebd. S. 7

²¹⁸ Ebd. S. 13

²¹⁹ Ebd. S. 31

vorherigen Kapiteln erläuterten Methoden und Ideen wie Puzzleteile zusammen. Der Diskurs, vom Spiegellautor Georg Diez ausgelöst, ist das prägnante Beispiel des Aufführungstextes dafür, wie die einzelnen erzähltheoretischen Konzepte und Ansätze zusammengenommen eine spezifische Situation bestimmen, die Adaptionen von Gegenwartsliteratur zu einem gesonderten Phänomen machen. Denn es zeigt sich, wie adaptive Prozesse, intertextuelle Verweise, eine spezifische auktoriale Erzählinstanz und der Diskurs auf Prätext, Gegenwart, außerliterarische Realität und die Bühnensituation gleichermaßen verweisen. In der Adaption wird die Kontroverse erkannt und verarbeitet, sowohl implizit als auch explizit. Implizit zeigt sich: Die Sprache ist nicht mehr im selben Maße rassistisch konnotiert wie bei Kracht, die Grenzen zwischen Figur und Autor werden in unsicheren Rollenzuschreibungen aufgelöst. Explizit bedeutet dies: Die Kontroverse wird zum Ende der Aufführung im Finale bewusst angesprochen.

Implizites Auftauchen der Kontroverse

Der Vorwurf gegen Kracht besteht darin, vage zu bleiben in sämtlichen Ausprägungen. Der Adaption kann man nicht den selben Vorwurf machen, da die den Prätext bestimmende Ironie in der Adaption viel offensichtlicher und vordergründiger umgesetzt wird. Wie bereits beschrieben, werden zusätzlich Pointen geliefert. Hinzukommt, dass der historische Sprachduktus in den Dialogen gebrochen wird und in Gegenwartsumgangssprache kommentiert wird. Dadurch werden die Prätextaussagen kontextualisiert und eingeordnet. Sie verlieren ihre Mehrdeutigkeit, die textlichen Unsicherheiten verschwinden. Die Sprache wird nicht nur in einzelnen Situationen gebrochen, sondern viel konsequenter deren Brüchigkeit und historische Zuordnung aufgezeigt. Außerdem wird das N-Wort nicht benutzt, nur der bereits im Prätext vorhandene Begriff „Kanackenkinder“. Im Dialog verliert der Begriff jedoch etwas von seiner rassistischen Konnotation, insofern sich dies sagen lässt und verweist vielmehr auf soziolektische Sprachaneignung. In der Verwendung und Kommentierung von Krachts Sprache liegt damit weniger das kontroverse Potential des Ausdrucks als ein Verweis auf die Debatte, von deren Kenntnis und Verständnis ausgegangen werden kann, wie die expliziten Verweise verdeutlichen.

Explizites Auftauchen der Kontroverse

Zum Finale verdichtet sich die Verweiskette. Engelhardt richtet sich zum Publikum und monologisiert über seine Historizität und Kracht. Dabei bezieht er sich direkt auf die Kontroverse um Georg Diez. Interessant dabei ist, dass es nicht nur um die Wiedergabe der Debatte handelt, sondern dass mit der Nacherzählung eine Deutung einhergeht, die eine Auseinandersetzung vermuten lässt.

Mittels Dia-Einsatz wird ein historisches Bild von Engelhardt projiziert, der anschließend über den Autor referiert, mit Verweisen auf Prätext und die Debatte, die sich ebenso „vertiginös“ in die Höhe treiben, wie im Roman:

Er hat gesagt, dass ich der erste Hippie bin und ohne mich hätte es Woodstock gar nicht gegeben. Der dünne dazwischen das ist Christian Kracht. Der hat auch einen Roman über mich geschrieben. Den fand ich – ich weiß nicht – ironisiert er mich? Ich frage mich, was will Christian Kracht? Das habe nicht ich mich gefragt, sondern das hat ihn der Spiegel gefragt. Mit Spiegel meine ich Spiegel. Dass sein Roman über mich ein Türöffner für rechtes Gedankengut wäre. Ergo ich der Schlüssel zur Türe zu Hitler bin. Das Schlüsselloch in das Innere der Gesellschaft, in einen Raum, der ist ganz braun.²²⁰

Die Debatte wird auf der Bühne kurz rekapituliert und darauf verwiesen, dass Krachts Ansichten nebulös bleiben. Im Vortragen im ironischem Duktus kann eine Tendenz herausgelesen werden, welche die Haltung Engelhardts zur Debatte andeutet. Denn in der verkürzten Darstellung wirken die Anschuldigungen absurd. Noch deutlicher wird dies im darauffolgenden Absatz, in dem biografische Angaben von Christian Kracht, Hitler und dem Schauspieler Sebastian Schindelegger vermischt und wiedergegeben werden.

Ja – Christian Kracht gabs wirklich. Der ist 1976 als Sebastian Schickelgruber geboren. Er war ein Österreicher, in Buenos Aires aufgewachsen, sein Vater war Prinz Waldemar an Board der Axel Springer. Christian Kracht wurde im ersten Weltkrieg verwundet – halber Hoden weggeschossen – im Sanatorium hat er eine Schauspielgruppe gegründet – danach die Schauspielschule besucht, diese abgebrochen und wurde Darsteller des August Engelhardt. Das ist viel Information ich weiß, aber eines möchte ich noch darstellen. Ich fand das Buch von Kracht über mich richtig gut. Wenn man nämlich genau liest, ist es gar keine Ironie, sondern die Ironisierung der Ironie.²²¹

Die im Roman etablierte Trias aus Autor, Erzählinstanz und Figur wird hier ad absurdum getrieben mit biografischer Verwirrung. Denn hier spricht der Schauspieler in seiner Rolle von dessen eigener Historizität, über den Autor, seinen Darsteller und dessen kontroverse Verweise. Fakt und Fiktion, Verweisketten und Ironie kommt alles in dem kurzen Ausschnitt zusammen. Engelhardt findet das Buch Krachts sogar „richtig gut“, er wertet und interpretiert, indem er es in den Kontext einer „Ironisierung der Ironie“ stellt. Es wird eine Hypothese gebildet, durch welche die Adaption

²²⁰ Ebd. S. 38–39

²²¹ Ebd. S. 39

verstanden werden kann: als bewusste Zurschaustellung ironischer Mechanismen. Engelhardt spricht zum Publikum, durchbricht damit die vierte Wand und erklärt dies ausführlicher:

Also die Ironie kannibalisiert sich. Sie vertauscht ihre Vorzeichen, (*zu Jacob*) eine enharmonische Verwechslung. Bei Christian Kracht bin ich nicht der Verrückte, sondern die Zivilisierten sind die wahren Barbaren.²²²

Es wird jene Überzeitlichkeit dargestellt und ausgesprochen, welche die Erzählinstanz des Romanes selbst einsetzt, erweitert um eine weitere Ebene, die Kenntnis des Romans ausweist und diese auf die Gegenwart, den Diskurs und die Aufführungssituation bezieht. Es entsteht ein Kommentar zum Roman und dessen Deutung, der implizit und explizit und in postdramatischer Bühnensituation aufgeführt wird.

Zusammenfassung

Der kreative Ansatz der Adaption verwirklicht sich in produktiver Umsetzung des Prätextes. Die Adaption bleibt nahe am Prätext und findet doch durch metaisierende Kommentare, die auf Krachts Poetik verweisen und dennoch in ihrer Ausprägung offensichtlicher ironisch sind, zu einem eigenen Zugang. Vermischt mit postdramatischen Stilmitteln entsteht Krachts Text für die Bühne neu. Es entwickelt sich ein sehr spezifischer Zugang.

3.3 Adaption am Staatstheater Braunschweig

Die zweite Adaption von *Imperium* wurde am Staatstheater Braunschweig aufgeführt, Regie führte Babett Grube, deren Textfassung in Zusammenarbeit mit Claudia Lowin entstand. Sie unterscheidet sich in Stilistik und Ansatz von der Adaption am Schauspielhaus Wien und fokussiert einmal mehr Engelhardts Geschichte, jedoch ohne dieselbe metaisierende Ebene zu schaffen. Geprägt von wörtlichen Übernahmen aus dem Prätext entsteht eine Adaption, die Erzähltheater in seiner Reinform darstellt. Große Teile des Aufführungstextes bestehen aus direkten Zitaten, dem Wortlaut des Romans entsprechend. Die künstlerische Arbeit liegt in dieser Adaption in Auswahl, Verstärkung und der konkreten Darstellung der übernommenen Passagen. Die vorliegende Fassung ist datiert auf den 05.11.2018, damit zwei Wochen vor der Theaterpremiere des Stückes und ca. sechs Jahre nach Erscheinen des Romans. Die Fassung bildet damit einen relativ finalen Stand der dramaturgischen Arbeit ab. Zur Einordnung sei erwähnt, anders als zur Aufführung in Wien, findet

²²² Ebd.

sich nur eine Kritik, die in ihrem Urteil zwiegespalten ist. Zwar sind Skurrilität und der Humor der Vorlage auf der Bühne wieder zu erkennen, es wird jedoch die Tiefe des Romans vermisst²²³. Die Aufführung wurde damit weniger (positiv) rezipiert. Ob dies nun daran liegt, dass in der Prätextnähe der Vorwurf liegt, nur eine vereinfachte Variante des Romans wiederzugeben, sei dahingestellt. Deutlich wird jedoch im Verlauf der Betrachtung, dass ein eigener interpretatorischer Textzugang zur Vorlage schwieriger zu entziffern ist als in der Adaption aus Wien. Kontroverse Sequenzen wurden dabei eher entschärft als kritisch hinterfragt.

Im Verlauf wird versucht, in jenen Beispielen, jenen textlichen Entsprechungen, die zum Schauspielhaus ausgewählt wurden, die Adaption in Braunschweig abzugrenzen und dadurch einen zweiten Zugang sichtbar zu machen.

3.3.1 Darstellung der Handlung

Die Chronologie des Romans wurde verändert, aufgeteilt in 30 teils längere, teils sehr kurze Szenenabschnitte, die im Gegensatz zu den zehn Szenen im Schauspielhaus, feingliedriger Passagen des Romans abdecken. Während im Schauspielhaus einzelne Dialoge den Romantext ergänzen, liegen die Änderungen innerhalb der Adaption in Details wie den Auslassungen und in der Umstellung der Chronologie des Prätextes.

Der Roman, wie auch die Adaption des Schauspielhauses, beginnt auf der „Prinz Waldemar“, also mit der Überfahrt. Gerade im Roman wird ein idealistischer Engelhardt gezeigt, der sich durch sein asketisches Auftreten unterscheidet von den aufgedunsenen „Pflanzern“ und erst im Verlauf immer lächerlicher dargestellt wird. Am Staatstheater Braunschweig beginnt *Imperium* mit der Sequenz, die sich im Roman nach dem Kauf der Insel Kabakon abspielt und beschreibt Engelhardts Bemühungen, seinen Vegetarismus an die Inselbewohner weiterzugeben, indem er sie vom Schlachten eines Schweines abzuhalten versucht²²⁴.

Es handelt sich damit um eine Sequenz, in der Engelhardts missverständliches Verhalten, der koloniale Anspruch und die Realität der Eingeborenen ineinander geraten, er dadurch in seiner weißen „überlegenen“ Attitüde gebrochen wird und sich erste Risse innerhalb seines visionären Vorhabens ergeben. Dadurch ergibt sich in der Inszenierung nicht dieselbe Fallhöhe für Engelhardt wie im Roman und er wird schon früh als tragikomische Figur beschrieben. Was auch auffällig ist

²²³ Fischer, Jan (2018) Gottgleich im Paradies In: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16100:imperium-babett-grube-inszeniert-in-braunschweig-christian-krachts-grossen-kolonialismus-und-kokosnussroman&catid=228:staatstheater-braunschweig&Itemid=40 (Zugriff: 28.12.2021)

²²⁴ I3 S 1–2

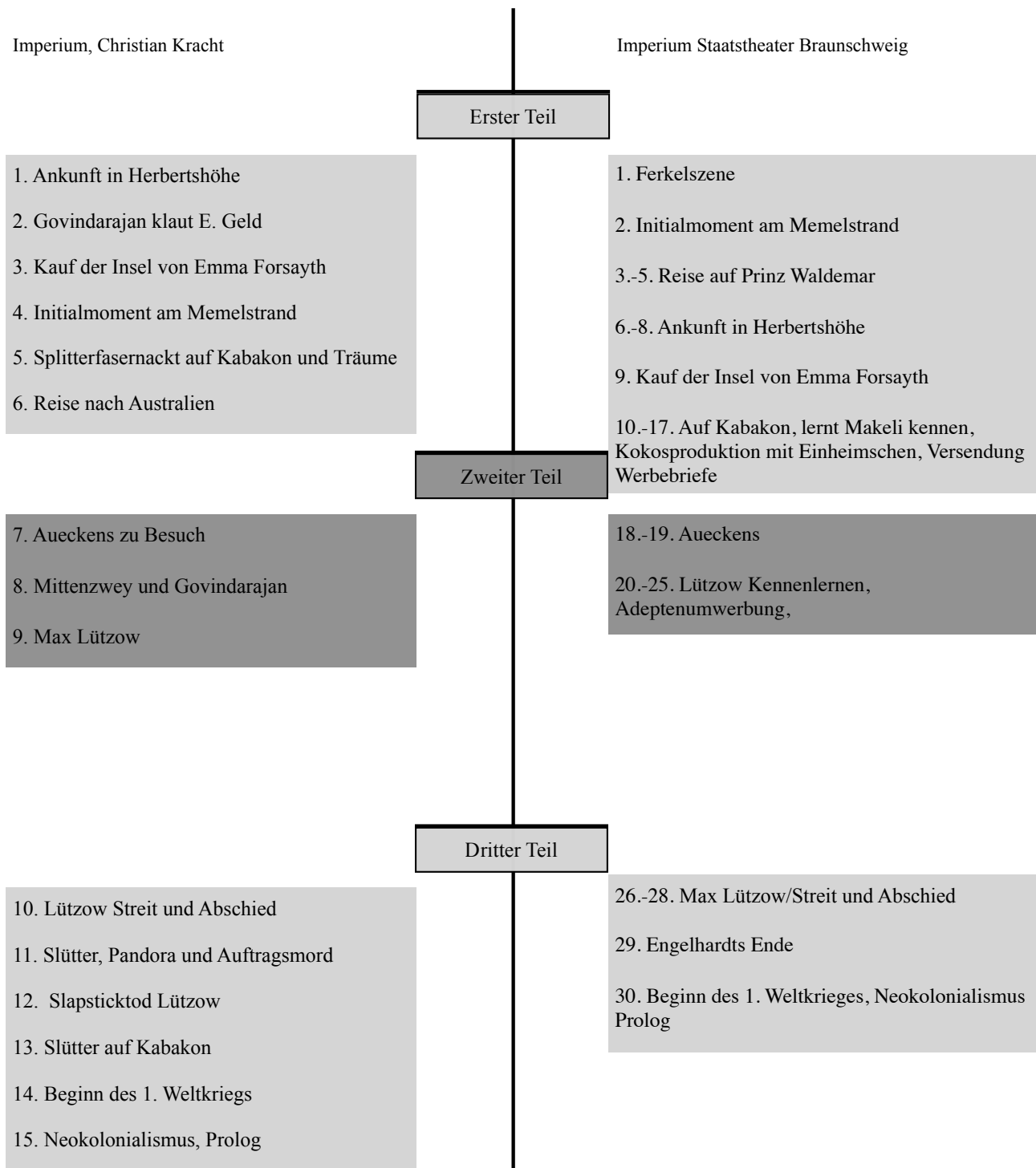


Abb. 3: Handlungsverlauf *Imperium*, Staatstheater Braunschweig

und sich in der doppelten Quellenangabe der Zitate zeigt, ist wie genau der Wortlaut aus der Vorlage übernommen wird, einzelne Sätze höchstens aus dem Präsens ins Perfekt gesetzt werden, an einzelnen Stellen verkürzt wird, die Quintessenz der Szene, der Höhepunkt bleiben gleich.

Der Szene folgt die Darstellung des Initialmomentes für die Reise am Memelstrand, mit der Begegnung mit Thomas Mann, bevor der eigentliche Romananfang auf dem Kreuzer „Waldemar“ stattfindet. Dem folgt in der Chronologie des Romans die Ankunft in Herbertshöhe, der Kauf der Insel, Ankunft auf Kabakon und die ersten Nächte, bevor Engelhardt Einsamkeit spürt und nach

Adepten sucht, was zu den Szenen mit Aueckens und Lützow führt. Auf Max Lützows Besuch folgt das Ankommen weiterer angeworbener Adepten des Sonnenordens, die wie im Roman in Herbertshöhe verweilen. Verhandlungen mit dem Gouverneur Hahl ergeben, dass diese wieder weggeschickt werden müssen, wodurch es zum Streit mit Lützow kommt, bevor Engelhardts Einsiedlertum und sein Ende erzählt werden. Der dramaturgische Bogen spannt sich damit klar um Engelhardt, seine Einsamkeit und das Scheitern seiner Ordensvision. Nebenplots fallen aus der Handlung heraus. Es fehlen die Sequenzen um Govindarijan und Mittenzwey, die Begegnung mit Halsey und der komplette Subplot um Kapitän Slütter und Pandora. Damit wird auf Engelhardt auch kein Anschlag verübt und auch Lützows Hochzeit mit Emma Forsayth bleibt unerwähnt. Der Plot schreitet nah an Engelhardts Figur voran und endet dann auch im Wortlaut des Romans, mit der Begegnung mit amerikanischen GIs.

Innerhalb des Aufführungstextes gibt es nur kurze Regieanweisungen. Es wird auf den Einsatz von Musik verwiesen, auf kurze „Impro“, aber es sind weniger technische Hilfsmittel im Einsatz, wie zum Beispiel der Projektor-Einsatz in der Wiener Adaption. Dies zeigt, dass hier ein weniger postdramatisch erscheinender Ansatz verfolgt wurde.

Darstellung der Figuren

Wie in Wien stehen vier Schauspieler*innen auf der Bühne, die, nicht auf eine Rolle festgelegt, die Handlung darstellen. In einzelnen Passagen wird das Geschehen außerhalb der Rolle vorgetragen. Alle Schauspieler*innen übernehmen dabei abwechselnd die Sprecher*innenrolle und verkörpern einzelne Charaktere. Dabei wird die Hauptfigur Engelhardt, je nach Sequenz, von Heiner²²⁵ oder Joshua verkörpert. Der*die Schauspieler*in, die keine konkrete Rolle verkörpert, übernimmt die Erzählinstanz und begleitet das Geschehen. Die Nebenfiguren werden dabei stets von einem*einer Schauspieler*in verkörpert. Es geht in den Darstellungen mehr um das Voranbringen der Geschichte als um die minutiöse Darstellung der einzelnen Charaktere.

3.3.2 Krachts Poetik in der Adaption

Krachts Poetik wird nicht metaisiert, analysiert oder abstrahiert, sondern schlicht wiedergegeben. Die kreative Arbeit ist dadurch eine andere. Sie besteht in Auswahl der Szenen und Darstellung der Erzählung. Wie bereits erwähnt wurden viele Szenen des Romans übernommen, diese verkürzt und

²²⁵ Vgl. ebd. Namen tauchen so in Aufführungstext auf.

in teils neue Reihenfolge gesetzt und durch die Auslassungen ergibt sich ein noch deutlicherer Fokus auf den Protagonisten. Durch diese – im Vergleich zu Wien – noch offensichtlichere Prätextnähe entsteht auch die Nähe zu Krachts Poetik und Schreibweisen. Dadurch wird wiederum deutlich, dass das Erzählen ebenfalls sehr präsent ist und mit der Adaption von *Imperium* in Braunschweig umso deutlicher eine Episierung ersichtlich wird.

Dies sei im Folgenden entlang der bekannten Kategorien dargestellt und in ein Verhältnis gesetzt zur Aufführung in Wien.

Bezüge innerhalb und außerhalb der Adaption

In Wien wird die Verweiskette Krachts, die auf die außerliterarische Realität verweist, durch Engelhardts finale Ansprache, in der er auf seine eigene Historizität anspielt, produktiv und erweitert umgesetzt. In der Adaption in Braunschweig ist ein solches Bewusstsein über den Prätext und das Aufgreifen metaisierender Strategien nicht im selben Maß ersichtlich. Auch hier gibt es zum relativen Ende des Stücks einen Monolog von Engelhardt. Heiner einer der Darsteller, die teilweise auch Engelhardt verkörpern, spricht in dritter Person über die Figur und erzählt von seinem vorläufigen Ende in Einsamkeit.

Heiner Engelhardt hat sich in sein Haus begeben und nachdem er Innen- und Außenwände sowie die Seiten vielleicht eines guten Dutzends seiner Bücher mittels Kohlestücken über und über mit schwarzen Streifen bemalt hat, sich anschließend auf den Boden gesetzt und mit der Schere den Daumen seiner rechten Hand abgeschnitten. Die versehrte Hand an einem Feuer ausbrennend, hat er den Daumen in eine mit Salz gefüllte Kokoschale gelegt.²²⁶

Es ist als ein Heraustreten aus der Figur zu betrachten, aber nicht in der Komplexität, wie Kracht dies in den von ihm gegebenen Interviews äußert, indem der auf sich als Person und weitere Parallelen verweist. Denn das Heraustreten passiert innerhalb der Inszenierung, in deren hermetisch abgeriegelten Bühnenraum. Es lässt sich nur schwer einordnen, ob überhaupt noch vom Erzeugen von bewussten Dissonanzen die Rede sein kann. Denn hinzukommt, dass die Passagen, die auf den 2. Weltkrieg verweisen, in denen die Erzählinstanz im Roman kognitive Dissonanzen erzeugt, durch das Durchscheinen der Autorpersönlichkeit in erster Person Singular, nicht enthalten sind. Während dadurch zum einen der Eindruck entsteht, dass kontroverses Potential entschärft wird (es wird immerhin die deutsche Vergangenheit während des NS-Regimes kritisch betrachtet) fehlt dadurch zum anderen eine weitere Ebene der Erzählung, die interessanter wird, gerade durch die Einordnung

²²⁶ I3 S. 41

von Engelhardts undurchsichtiger Geschichte in einen größeren Gesamtkontext. Die Verweise auf Hitler fallen damit sämtlich raus. Hitler selbst wird ebenso wenig erwähnt.

So führen die Auslassungen der Nebenhandlungen zwar zum einen zur dramaturgischen Nachvollziehbarkeit der Handlung innerhalb des begrenzten Rahmens eines Theaterabends, aber genauso zur Vereinfachung des komplexen Rahmens. Das „Stolpern“ über diese Ungereimtheiten passiert nicht im Aufführungstext.

Textliche Unsicherheit

Deutlich wird diese Vereinfachung im Vergleich der Aueckensszene. Bei Kracht entsteht darin textliche Unsicherheit, in Wien wird die Szene der Vergewaltigung durch die Nachstellung umso drastischer und nun in Braunschweig bleibt die Sequenz genau zwischen diesen beiden Polen bestehen. Denn sie wird erzählt, die szenische Darstellung der Sequenz geht aus dem Aufführungstext nicht hervor. Dafür zeigt sich in der Szene beispielhaft die mediale Transformation einer Szene der Adaption.

Die Sequenz beginnt mit „Musik, Aktion“²²⁷, während alle vier Schauspieler*innen gemeinsam ausrufen: „Wie, Besuch?“²²⁸. Heiner stellt danach Aueckens dar, Joshua Engelhardt und Vanessa erzählt, vermittelt nur verbal, während sich die Beiden unterhalten. Zum Ende der Szene monologisiert Aueckens über seine Homosexualität, worauf keine direkte Antwort von Engelhardt folgt, stattdessen aber spricht Joshua zum Publikum und erklärt in der dritten Person: „Engelhardt, der dabei mit den Zehen im Sand gescharrt hatte, hörte die Geschichte mit zunehmender Konsternation.“²²⁹ Er beschreibt damit seine eigene Handlung. Dann

hatte Engelhardt versucht, etwas Schorf von seinem Schienbein zu pulen und heimlich in den Mund zu schieben (eine beginnende Infektion? Hatte er sich gar irgendwo geschnitten?) und dann begonnen, ausgiebig zu gähnen, morgen könne man sich weiter unterhalten.²³⁰

Leicht darstellbare Handlungen vor der Tat werden erzählt. Auf eine Darstellung der Vergewaltigung wird verzichtet.²³¹ Stattdessen wird der Akt im Wortlaut des Romans von Gertrud,

²²⁷ I3 S. 22

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Ebd S. 23

²³⁰ Ebd: S. 23–24

²³¹ Aus Ausführungstext lässt sich keine Darstellung entnehmen. Dies kann jedoch betreffend der Inszenierung selbst anders sein, falls der Text nicht final abbildet, oder auslässt.

der vierten Schauspielerin, wiedergegeben.²³² Es wird auch hier angedeutet, dass Engelhardt wohl der Mörder war. Danach folgt die Regieanweisung, dass „Makeli sich zu Engelhardt legt, und [der] ihm vorliest“.²³³ Im Aufführungstext findet sich kein Vermerk darüber, ob die Tat dargestellt wurde. Es ist somit davon auszugehen, dass dies nicht erfolgt ist. Durch das Erzählen wird dramatisches Potential ungenutzt gelassen. Der Fokus liegt klar auf dem Erzählen. Dies passiert in Ausrufen, in Monologen, ans Publikum gerichtet und in der Erzählung einzelner Fragmente, die ebenso einfach darstellbar gewesen wären. Unsicherheit im Text wird nur durch den Wechsel dieser Erzählformen erreicht, nicht aber durch Darstellung oder Abwandlungen vom Prätext.

Die Ironie in der Adaption

Die wörtlichen Übernahmen führen dazu, dass noch ein weiterer Effekt deutlich wird. Die Sprache des Romans und seine Ironie bleiben unangetastet, während in Wien dialogisch verhandelt wird, bleibt die Adaption durch die Prätextnähe im kolonialen Duktus des Romans. Dies zeigt sich schon in der Eingangsszene auf dem Kreuzer Prinz Waldemar, die in Wien angepasst wurde.

Joshua An Bord der Prinz Waldemar befand sich also der junge
Alle August Engelhardt

Joshua aus Nürnberg, Bartträger, Vegetarier, Nudist. Er hatte vor einiger Zeit in
Deutschland ein Buch mit dem Titel

Alle Eine sorgenfreie Zukunft

Joshua veröffentlicht, nun reiste er nach Neupommern, um Land zu kaufen für eine
Kokosplantage, wie viel genau, und wo, das wusste er noch nicht. [...] Sein sehnlichster Wunsch, ja
seine Bestimmung war es, eine Kolonie der Kokovoren zu erschaffen.²³⁴

(Die Anderen beginnen, ihn zu mobben.)

Und aus diesem Grunde fuhr er in die Südsee, die schon unendlich viele Träumer gelockt hatte mit
dem Sirenenruf des Paradieses.

Die Regieanweisungen bleiben vage, so dass sich dieselbe Vorgehensweise wie in der im vorherigen Kapitel beschriebenen Vergewaltigungsszene zeigt. Der Text wird dem Roman entnommen, auf die einzelnen Darsteller aufgeteilt und teilweise im Chor vorgetragen. In der Darstellung seines verblendeten Wunsches, eine Kolonie für „Kokovoren“ zu errichten, zeigt sich die Absurdität seiner Mission und der ironische Grundton, der dabei dem Roman entnommen ist. Dass die Sprache nicht verändert wird, zeigt sich außerdem dadurch, dass selbst die wenigen Passagen, die keine direkten

²³² I3 S. 25

²³³ Ebd.

²³⁴ Ebd. S. 5

Übernahmen aus dem Roman sind, in der an die Jahrhundertwende angelehnte Sprache formuliert werden.

Joshua Seine Arbeiter bezahlte Engelhardt wie versprochen pünktlich. [...]

Gertrud Die Arbeiterfrage ist hier die denkbar günstigste. Ein erwachsener Arbeiter kostet alles in allem ca 130 Mark pro anno. Ein Knabe die Hälfte.

Vanessa Zucker und Stärke sind Willensvernichter, deshalb sind auch die Sklavenmenschen, die größten Stärkeesser, denke an die italienischen Tunnel und Bergarbeiter, die fast nur Polenta genießen. [...] Überall die gleiche Wirkung der gleichen Ursache, überall Sklavengeist, Mangel an Selbstbeherrschung und Selbstständigkeit als Folge der elenden Getreidesamen und der noch elenderen Erdfrüchte.²³⁵

Gertrud Wann tauchte unser Freund eigentlich das erste Mal an der Oberfläche der Weltenwahrnehmung auf?

Eingerahmt von Zitaten aus *Imperium* folgt die Beschreibung von „Zucker und Stärke als Willensvernichter“. Dies ist nicht im Roman enthalten, jedoch in Botschaft und Wortlaut nicht als Einfügung zu erkennen, denn die herablassende Sicht auf Sklaven folgt den Ansichten der Kolonialherren. Es existiert nicht dieselbe Metaebene wie in Wien, die Bühnensituation wird nicht aufgebrochen, sondern der Vorgehensweise, dass Sprecher*innen abwechselnd den Text darbieten, gefolgt. Dadurch entsteht auch keine metaisierende Ironieebene. Der Sprachduktus des Romans bleibt erhalten, wird nicht gebrochen, weder durch die Veränderung der Erzählarzt, verteilt auf verschiedene Sprecher, noch durch nicht dem Prätext entnommene Passagen, deshalb verändert sich ebenso wenig der Zugang zum ironischen Grundton.

3.3.3 Metaisierung/Intertextualität/Historizität und deren Brechung

Bezüglich intertextueller Verweise ergibt sich ein ähnliches Bild, es bleibt bei den vagen Andeutungen auf historische Persönlichkeiten, ohne Nennung von Namen, wie aus dem Roman bekannt. Es geschieht keine metaisierende Brechung. Wieder aufgeteilt auf einzelne Sprecher*innen verteilt sich das Erzählen des Geschehens, dies betrifft auch den Initialmoment am Memelstrand. In den Momenten, in denen die Adaption in Wien sich vom Prätext löst und Dialoge stattfinden, bleibt die Adaption in Braunschweig beim Vortragen der Textpassagen, gleichmäßig verteilt auf die Sprecher, unterbrochen von im Chor aufgesagten Satzfragmenten²³⁶. Die Schauspieler*innen übernehmen damit die Funktion der Erzählinstanz des Romans. Während in Wien erwähnt wird, dass es sich dabei um Thomas Mann handelt, bleibt dies in Braunschweig wie im Roman in den Andeutungen und biografischen Details verborgen. Eine neue Perspektive wird dem Stück damit

²³⁵ Ebd. S. 16

²³⁶ Vgl. z.B. ebd. S. 3

nicht hinzugefügt. Außerdem erschafft die dialogische Verhandlung in Wien eine theatrale Situation, Geschehensdarstellung, während das Verharren in der Erzählung in Braunschweig dazu führt, dass dramatisches Potential ungenutzt bleibt. So zumindest scheint es durch die vorliegende Textfassung. Denn darin sind keine Regieanweisungen enthalten, die auf die während des Vortrags des Textes beiläufig stattfindenden Handlungen verweisen, auf die wiederum die Kritik anspielt. Intertextuelle Anspielungen, die über den Kontext der Aufführungsgegenwart hinausführen, finden sich nur in den Kapitelüberschriften²³⁷ und ohne die metaisierende Brechung des Aussprechens.

3.3.4 Auktoriale Erzählinstanz

Wie bereits deutlich geworden ist, führt die Übernahme der Poetik zu einem hohen Anteil episch anmutender Passagen. Auch hier gilt empirisch festzuhalten, dass rund 90% des Textes Übernahmen aus dem Roman sind und nur wenige Passagen hinzugefügt wurden. Es ist ersichtlich, dass dadurch epische Versatzstücke auftauchen. Die Frage, die sich nun darüberhinaus stellt, in welchen verschiedenen Ausprägungen dies geschieht. Es gilt zu klären, wie die auktoriale Erzählinstanz konkret umgesetzt wird. Dazu soll entschlüsselt werden, in welcher Form die Romanfragmente im Aufführungstext vorkommen. Daraus ergeben sich die Verhandlung des Geschehens und der Bezug zum Publikum.

Es überwiegt das Erzählen, dafür spricht, dass ein erster Dialog erst in Kapitel 9 „Kauf der Insel“ stattfindet. Begonnen wird mit der auf drei Sprecher*innen aufgeteilte Einführung der Situation, Engelhardt möchte Kabakon von seiner Verhandlungspartnerin Queen Emma Forsayth kaufen.

Joshua Die Frau schüchterte ihn ein, war sie doch, obwohl längst jenseits der fünfzig und trotz ihrer Leibesfülle, eine höchst attraktive Frau, die es verstand, ihre schmeichelhafte Mimik mit knappen, aber resoluten Bewegungen aufs Eindrucksvollste zu vervollständigen. Es mag gut sein, dass Engelhardt sich zu sehr beeindrucken ließ. Die Geschäftsfrau Emma Forsayth würde ja dort nicht sitzen, wäre sie nicht dreimal so raffiniert wie ihre männlichen Kollegen.

Alle Wie ich schon Gouverneur Hahl mitteilte, bin ich am Erwerb einer Kokosplantage interessiert. Ich möchte die Früchte der Kokospalme ernten und mit den Nebenprodukten Handel treiben, also nicht nur mit der Kopra, ich will auch Cremes und Öle herstellen und sie, entsprechend etikettiert, ins Reich senden. Auch und überhaupt bin ich nach Deutsch Neu-Guinea gekommen, um eine Kommune zu errichten, die der Kokosnuss huldigen soll.

Emma (V) Eine Plantage wollen sie kaufen?

Alle Ja!²³⁸

Interessant an der Sequenz ist, dass hier kein klassischer Dialog zwischen zwei Schauspieler*innen inszeniert wird, sondern Engelhardts Antworten von allen Schauspieler*innen im Chor vorgetragen

²³⁷ Kapitel 15 hat den Titel „Start Up“ (Ebd. S. 16)

²³⁸ Ebd. S. 9

werden. In dieser Sequenz übernimmt damit Joshua die auktoriale Erzählinstanz, setzt die einleitenden Worte, die erklären, während der Chor wiederum Engelhardts Antwort vereint. Figurenkategorien werden damit wie in Wien nicht eindeutig entworfen, sind fluide zwischen einzelnen Handlungen. Episch daran ist, dass ein wechselnder Erzähler deutlich wird, wo erzählende Passagen vorgetragen werden. Deutlich wird er dadurch, dass er im Wortlaut des Romans Passagen wiedergibt. Es wurde somit ein erzählender Teil auf das Stück übertragen. Der Verzicht auf klassische Dialogsituationen verstärkt den epischen Ansatz des Stückes, dass sich in dieser Situation bewusst für die Entfremdung des Dialoges entscheidet, die Geschichte damit gerade nicht durch feine Nuancen eines Dialoges zweier Schauspieler darstellen möchte, sondern an einer effektvollen Neuerzählung der Romanhandlung interessiert ist.

Diese Herangehensweise an einzelne Szenen wiederholt sich im Verlauf des Stückes, besonders in der ersten Hälfte²³⁹. Außerdem existieren weitere Situationen in denen die Geschehensvermittlung einer episierenden Herangehensweise folgt und weitere Ausprägungen der auktorialen Erzählinstanz durch Verwendung des Prätextes und durch weitere hinzugefügte Passagen, die im kolonialen Duktus geschrieben sind und Geschehen erzählen, sichtbar werden. Sie verfolgen denselben Zweck²⁴⁰.

1. Der Dialog stellt die erste Situation dar. Dies bedeutet, dass die Schauspieler*innen ihre Rolle verkörpern, im Text dadurch markiert, dass nicht der Name der*des Schauspielers*in genannt wird, sondern des Charakters und ein Buchstabe in Klammern dahinter auf den*die Darsteller*in verweist. Der Text wird in erster Person von den Darsteller*innen wiedergegeben. Interessant an den Dialogen ist, dass nur wenige Umstellungen stattfinden, diese prätextnah sind und wie diese immer wieder unterbrochen werden durch eine*n weitere*n Darsteller*in, die*der erzählend eingreift und die Handlung voranbringt. Ein Beispiel dafür:

Gouverneur (H) Kennen Sie die Schriften des französischen Denkers Charles Fourier?

Lützow (G) Fourier...Proudhon...und ja, der Sonnenorden ist durchaus ein Ort der Gesellschaftserneuerung und es ist ganz famos, dass sie diesen nicht nur dulden, sondern ihn sozusagen moralisch und intellektuell unterstützen [...]

Engelhardt (J) Fourier ist ein notorischer Antisemit gewesen. Ich habe Kabakon rechtmäßig gekauft und ich bin bekenne mich mitnichten zur Anarchie und das von Fourier imaginierte Phalanstère [...]

Gouverneur (H) Es ist überaus erbaulich, derartige Gespräche an einem so gottverlassenen Ort zu führen, aber wir müssen jetzt, wenn die Herren erlauben, zurück zur Realität finden. Sie sollten sich nun bitte gemeinsam fragen, was denn mit den jungen Adepten geschehen soll [...]

²³⁹ Vgl. Ebd. S. 3, 5, 6, 9, 10, 13, 20, 22, 26

²⁴⁰ In den Passagen, die nicht aus Roman stammen, wird die Sprache des Romans verwendet. Insofern existiert noch mehr Epik, die nicht nur auf Roman zurückgeht.

Vanessa Man spazierte also gemeinsam hinüber zum Hotel Fürst Bismarck, holte unterwegs den Mediziner Wind hinzu und ließ sich die Schar der Nachmittags- und Genesungsschlaf haltenden Neuankömmlinge zeigen.²⁴¹

2. Dabei ist außerdem auffällig, dass die Darsteller*innen sowohl innerhalb als auch außerhalb ihrer Figur agieren. In einigen Sequenzen führt dies dazu, dass ein Darsteller seinen Charakter gerade dargestellt hat, bevor er in der dritten Person über diesen spricht. Dies passiert im Zusammenhang mit Engelhardt.

Joshua Engelhardt verfiel darob in einen Zustand der Lethargie, da ihn Verlautbarungen von offizieller Seite, die ihm nicht zum Vorteil gereichten, derart lähmten, dass er zu keinerlei Handlung mehr fähig war.²⁴²

3. Ein weiteres Beispiel für das Auftreten der auktorialen Erzählinstanz ist das Forterzählen der Geschichte durch wechselnde Sprecher*innen. Es entsteht dadurch Dynamik im Erzählen und eine beinahe dialogische Situation.

Vanessa Nach Lektüre dieser Gratiswerbung setzten sich nun etliche Heilssucher in Bewegung Richtung Deutsch-Neuguinea.

Joshua Die wunderliche, halbnackte Schar, die gar nicht begriffen hatte, dass Herbertshöhe mitnichten Kabakon war, kampierte auf den Wiesen des Städtchens und am Strande der Blanchebucht.

Heiner Unter Segelplanen, die man zwischen Palmen aufgehängt hatte, schliefen sie, lediglich mit Tüchern bedeckt, schutzlos vor den vom süßen Europäerblut rasend wirbelnden Mückenschwärmen. [...] ²⁴³

Die Adaption bekommt dadurch den Anschein, die Intention zu verfolgen, den Roman möglichst in seiner thematischen Bandbreite, im Originallaut durch die Bühnensituation zu bebildern und dabei bewusst auf die Darstellung von Situationen zu verzichten. Die Perspektive auf den Roman ist damit breiter. Aus den einzelnen Erzählsituationen ergibt sich die auktoriale Erzählinstanz.

3.3.5 Diskurs

Was aus vorherigen Kapiteln hervorgeht, es wird kein eigener interpretatorischer Zugang zum Roman gefunden, der kreative Prozess besteht darin, Szenen zu verkürzt, verteilt auf die verschiedenen Schauspieler*innen wiederzugeben und dabei möglichst im Wortlaut des Romans zu bleiben. Dies sei neutral bemerkt. Diese Vorgehensweise führt dazu, dass die Debatte durch die Prätextnähe und Übernahme der kolonialistischen Sprache nur implizit im Stück auftaucht. Denn wie bereits erwähnt ist die undistanzierte Sprachaneignung ein Kritikpunkt von Georg Diez im

²⁴¹ Ebd. S. 34

²⁴² Ebd. S. 31

²⁴³ Ebd. S. 30

Spiegel. So streift zu Beginn der Adaption ebenfalls ein „malaysischer Boy“ über das Deck der „Waldemar“. Dennoch wirkt der Diskurs entschärft dadurch, dass nicht im selben Maße auf Hitler verwiesen wird und auf die außertheatrale Wirklichkeit oder den Autoren. Die textliche Unsicherheit ist weniger ausgeprägt und weniger brüchig, so dass wenige schwer zu interpretierende Kontexte entstehen. Außerdem sind weitere kontrovers diskutierte Passagen im Inszenierungstext nicht enthalten. Gouvindajan, der tamilische Gentleman, taucht nicht auf und auch das N-Wort wird nicht benutzt. Provozierend hätte auch eine explizite Darstellung der Vergewaltigungsszene sein können, so dass die dramaturgische Entscheidung, diese nur zu erzählen in diesem Kontext der Entschärfung umso verständlicher wird. Hinzu kommt, dass im Aufführungstext nachzuvollziehen ist, wie im letzten Absatz, als Engelhardt auf amerikanische Soldaten trifft, deren Hautfarbe noch nicht genannt wurde.

Gertrud Der bärtige, langhaarige Greis wird herumgeführt. Er sieht staunend allerorten sympathische schwarze GIs, deren Zähne, im Gegensatz zu seinem eigenen, ruinös verfaulten Trümmerhaufen eines Gebisses, mit einer unwirklichen Leuchtkraft strahlen;²⁴⁴

Die Anpassung entfernt kontroverses Potential und lässt darauf schließen, dass hier bewusst nicht provoziert werden sollte. Explizit findet sich kein Verweis, kein Kommentar, keine Haltung zu Kracht oder zur Kontroverse. Die Perspektive der Inszenierung lässt dies nicht zu. Die Adaption ist zu wörtlich am Prätext verhaftet bzw. an der Geschichte Engelhardts interessiert, und nicht an einer Auseinandersetzung mit Krachts Prosa. Deshalb liegt der Fokus auf der Handlungswiedergabe. Der Diskurs wurde nicht weitergedacht. Es sei angemerkt, dass dies auch nicht selbstverständlich sein muss, nur weil in Wien geschehen. Deutlich wird jedoch, dass sich die Adaption am Schauspielhaus Wien mit der Aufführung von postdramatischem Theater der Hürden des postmodernen Romans bewusst ist und diese im Bruch vermittelt, während die Adaption des Staatstheaters Braunschweig reines Erzähltheater darstellt, dass durch Auslassung die Kontroverse vermeidet und damit kein Bewusstsein entstehen kann für die spezifischen Herausforderungen der Gegenwart. Es zeigen sich zwei unterschiedliche Zugänge zum selben Themenkomplex, zum selben Werk und wie sehr sich darin die Grenzen und Möglichkeiten von Romanadaptionen der Gegenwart aufzeigen lassen.

Zusammenfassung

Die Adaption am Staatstheater Braunschweig bleibt nahe am Prätext und übernimmt viele Passagen wörtlich, die hinzugefügten Passagen bleiben im Sprachduktus des Romans, so dass diese nicht

²⁴⁴ Ebd. S. 44

weiter auffallen. Die Handlung bleibt außer einzelner Auslassungen und Umstellungen dieselbe. Aus diesen Vorbedingungen resultieren die Erkenntnisse aus den weiteren Kategorien, die klare strukturelle Gemeinsamkeiten zum Prätext nachweisen. Durch die Nähe zum Roman ist es außerdem möglich, umso deutlicher die auktoriale Erzählinstanz darzustellen. Es zeigt sich, in dieser Adaption verwirklicht sich Erzähltheater, dass nur wenige Ausschnitte dialogisch aufbereitet und sich stattdessen dem Erzählen selbst zuwendet.

4. Hauptteil II: Analysen zu *Im Herzen der Gewalt*

4.1 Édouard Louis: Im Herzen der Gewalt (Roman)

Édouards Louis' Prosa ist bestimmt von autobiografischen Erlebnissen, die in den gesellschaftlichen Gesamtkontext Frankreichs eingeraht werden und darüber eine Relevanz verliehen bekommen, die über das Verarbeiten der eigenen Vita hinausgehen. Innerhalb dieser Formel setzt sich der Schriftsteller mit der Diskrepanz zwischen seinem Leben in Paris als Schriftsteller und der eigenen Dorfjugend im Norden Frankreichs auseinander und reflektiert über diesen sozialen Aufstieg die gesellschaftlichen Schiefen Frankreichs, so dass er sich mit nur 29 Jahren vom erfolgreichen Shootingstar zum einflussreichen Intellektuellem entwickelt hat, der sich politisch positioniert.²⁴⁵ Begonnen hat dieser Werdegang mit der Verarbeitung des eigenen Aufwachsens als nicht den ruralen Männlichkeitsidealen folgendem homosexuellen Jugendlichen in *Das Ende von Eddy*, erschienen 2015²⁴⁶. Sein zweiter hier behandelte und 2016 erschienene Roman *Im Herzen der Gewalt*²⁴⁷ beschreibt die Verarbeitung des selbst erlittenen Traumas einer Vergewaltigung, in dem außerdem das Verhältnis zu seiner Schwester genauer beleuchtet wird. Begleitet von einem bewusst induzierten Gefühl der Authentizität wirkt seine Prosa durch die schonungslose Offenheit seiner anekdotischen Darstellungen, die in ihrer Drastik eingeordnet werden in größere gesellschaftliche Zusammenhänge. Es ist ein flüchtiger Blick auf die Gegenwart Frankreichs, dessen sozialen

²⁴⁵ Unter dem folgenden Link ist beispielsweise ein von ihm und Geoffrey de Lasagniere verfasstes Manifest zu finden, indem er sich gegen die Erstarkung der neuen Rechten ausspricht. De Lagasnerie, Geoffroy und Louis, Édouard (2015). Manifeste pour une contre-offensive intellectuelle et politique. In: <https://geoffroydelagasnerie.com/2015/09/26/manifeste-pour-une-contre-offensive-intellectuelle-et-politique/>. (Zugriff 28.12.2021) Eine Replik dazu vom deutschen Übersetzer der Werke von Édouard Louis: Schmidt-Henkel, Hinrich (2016). Intellektuelle Frankreichs, engagiert Euch!. In: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/manifest-der-jungen-wilden-intellektuelle-frankreichs-100.html> (Zugriff 28.12.2021)

²⁴⁶ Louis, Édouard (2015) *Das Ende von Eddy* : Roman. Dt. Ausg.. Frankfurt am Main: S. Fischer.

²⁴⁷ H1

Misständen und dem Versuch, die eigene Realität und die eigene Wahrnehmung in soziologischer Tradition des Soziologen Pierre Bourdieu und Michel Foucaults zu betrachten.

Der französische Originaltitel *histoire de la violence*²⁴⁸ verweist in seiner Offenheit und unkonkreten sowie weitgefassten Art eher auf Anspruch und Bedeutung des Werkes als der deutsche Titel *Im Herzen der Gewalt*. Zum einen wird damit ein bewusster Verweis auf die zwei Werke Foucaults gesetzt, die ebenfalls mit *histoire*²⁴⁹ beginnen. Louis verortet sich selbst damit im Zentrum französischer Soziologie. Darauf aufbauend ist der Titel außerdem ein Verweis auf die gesellschaftliche Agenda. Es entsteht der Eindruck, dass hier nur „eine“ Geschichte erzählt wird, in der Gewalt zum Ausdruck kommt, während diese ebenso allgemeingültig sein könnte und im Verlauf des Romans wird klarer, dass in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, postkolonialem Erbe, Rassismus und Homosexualität stets der größere gesellschaftliche Kontext im Blick ist und darin Gewalt inhärent. Nicht nur das einzelne Ereignis betreffend, die konkrete Tat, sondern in gesellschaftlichen Machtstrukturen die immer dann zu Tage treten, wenn die Geschichte erzählt und über deren Deutungshoheit verhandelt wird. Gewalt wird ausgeübt durch falsche Nacherzählungen, Interpretationen, wiederholte institutionelle geforderte Geständnisse. Louis beschreibt diese Erniedrigungen und die Macht über seine Geschichte. Sein Narrativ innerhalb dieser Zwänge zurückzugewinnen wird zu seinem Anliegen, das über die Erzählung ermöglicht wird.

Deshalb ist die Frage, *wer* die Geschichte erzählt umso bedeutender. Im Text belauscht Édouard seine Schwester, wie diese seine Geschichte ihrem Mann erzählt, woraus sich die spezifische Erzählsituation entwickelt, die den Roman bestimmt. Deshalb geht es direkt nach der Darstellung der Handlung und Figuren (vgl. Kap. 4.1.1) um die Beschreibung dieser spezifischen Erzählperspektive (vgl. Kap. 4.1.2), bevor auf die daraus resultierenden inhaltlichen Aspekte eingegangen wird. Die Machtlosigkeit über das eigene Narrativ zu bemerken (vgl. 4.1.3), das Trauma dann durch Erzählen zu bewältigen (vgl. 4.1.4) sowie dadurch Kontrolle und Souveränität zurückzugewinnen, sind Bestandteile des Romans, die durch die Narration der Geschichte selbstbestimmt sind.²⁵⁰ Daraufhin wird auf die Intertextualität und die diskursiven Aspekte (vgl. 4.1.5) seines Romans eingegangen.

²⁴⁸ Es wird die deutsche Übersetzung verwendet, weil die Adaptionen ebenso auf die deutsche Übersetzung verweisen und so der textliche Vergleich erleichtert wird.

²⁴⁹ Foucault, M. (1994) *Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir*. Gallimard. Paris. und Foucault, M. (1985) *Histoire de la folie à l'âge classique*. Gallimard. Paris.

²⁵⁰ Deshalb die im Vergleich zu Christian Kracht und der Analyse von *Imperium* umgedrehte Reihenfolge der Herangehensweise. Während Kracht aus seiner Poetik die Erzählperspektive formt, ergibt sich bei Louis aus der Erzählperspektive der poetische und inhaltliche Ansatz.

In eben jenen Kapitelstrukturen werden die Adaptionen am Schauspielhaus Wien (Kapitel 4.2.1 – 4.2.5) und am Thalia Theater Hamburg (Kapitel 4.3.1 – 4.3.5) untersucht. Auch dort wird Handlung, Erzählinstanz, inhaltliche Konsequenzen und der Diskurs betrachtet.

Die Darstellung des Romans ist die Grundlage, auf der die Adaptionen aufbauen und die Effekte, die hier beschrieben sind.

4.1.1 Darstellung der Handlung

Der Roman ist aufgeteilt in sechzehn Kapitel und umfasst 217 Seiten. Die Teile und Kapitel können als Handlungseinheiten verstanden werden, anhand derer die Handlungen des Prätextes und der Adaptionen verglichen werden. Deshalb sei hier kurz die Handlung entlang der einzelnen Kapitel vorgestellt. Es lässt sich dadurch genau nachvollziehen, welche Teile in den Adaptionen extrapoliert und welche ausgelassen werden (vgl. Abb. 4).

Es geht in der autobiografischen Geschichte um Édouard Louis, der auf dem Nachhauseweg von einem Weihnachtsessen mit seinen besten Freunden Didier und Geoffrey einen jungen Mann namens Reda kennenlernt. Nach dem widerwilligen Start des Gesprächs, Louis ist abweisend, lädt er ihn schließlich doch in seine Wohnung ein, in der die beiden wiederholt miteinander schlafen. Als sich der Abend langsam dem Ende neigt, sucht Édouard sein iPhone, findet es nicht, dafür aber bei einer Umarmung mit Reda sein iPad in dessen Jackentasche. Indirekt beschuldigt er Reda, ein Dieb zu sein, woraufhin die Situation eskaliert. Reda vergewaltigt Édouard. Um dieses Ereignis herum entwickelt sich die Geschichte, in der die Nachwirkungen des Erlebnisses und Krankenhausaufenthalte, die Anzeige bei der Polizei und das Weitertragen der Geschichte an Freunde und Familie ebenso beleuchtet werden. Beginnend vom Nachhauseweg bis zur abschließenden Beweissicherung von DNA-Spuren in Édouards Wohnung wird der Zeitraum mehrerer Tage betrachtet. Dabei wird die Geschichte nicht chronologisch erzählt, auch nicht linear. In Abb. 4 ist der Handlungsverlauf dem Roman entsprechend dargestellt. Es wird ersichtlich, dass der Verlauf der Handlung einem fragmentiertem Netz gleicht, in dem eine Vielzahl an Meinungen und Blickwinkel aufeinandertreffen. Die einzelnen Ereignisse werden dabei überlappend von Louis' Schwester erzählt bzw. die Schilderungen der Schwester von Édouard kommentiert. Die Erzählung *loopt* dabei umher. Geht es im einen Moment noch um den Heimweg, geht es im nächsten um Jugenderinnerungen, so dass eine chronologische Inhaltsangabe den Rahmen gesprengt hätte. Neben der Handlung lassen sich im Roman ein Exkurs finden, indem der Inhalt des Roman *Die Freistadt* von William Faulkner wiedergegeben wird. Es wird anhand des Beispiels deutlich, wie

1. Wohnungsputz nach Vergewaltigung
2. Treffen mit Schriftsteller/Erzähldrang/HIV-Geschichte
3. „Wahnsinnsweg“/Jugenderinnerungen
4. Heimweg/Treffen Reda
5. Geschichte von Redas Vater
6. Kennenlernen Reda/Weg zur Wohnung/in die Wohnung
7. Redas Zutrauligkeit/Aufbau von Vertrauen
8. Polizei/Diebstahl von Reda wird bemerkt/
Eskalation der Gewalt/Würgen mit Schal/
Gemeinsame Suche nach Telefon/
Zwischenspiel Faulkner
9. Vergewaltigung
10. Im Krankenhaus I
11. Vision der eigenen Beerdigung
12. Im Krankenhaus II
13. Drängen zur Anzeige durch Didier
14. Anzeige wird erstattet bei Polizei
15. Amtsarztbesuch/Wandlung zu Rassisten
16. Forensiker untersuchen Louis Wohnung

Abb. 4 Handlungsverlauf *Im Herzen der Gewalt*

schwer es als Opfer einer Gewalterfahrung ist, sich von seinem Peiniger zu lösen. Louis findet darin „einen vergleichbaren Fall für die Unfähigkeit zum Weglaufen.“²⁵¹

Die polyphone Darstellung des Geschehens wirkt durch ihren Aufbau beinahe cinematografisch, wenn zwischen Historie und Gegenwart verhandelt wird und sich die Handlung einer Bildersequenz gleichend durch²⁵² Erinnerungen, Täuschungen, Visionen und Halluzinationen zusammensetzt. Teilweise wirken seine Erinnerungen wie Halluzinationen²⁵³, die Erzählung seines Begräbnisses wirkt wie ein Albtraum und so wird die Handlung im Roman teilweise vorweg genommen (*forshadowing*) oder auf frühere Ereignisse in Form von *flashbacks* verwiesen.

Nimmt man all das zusammen, entsteht ein subjektives, dennoch authentisch wirkendes Bild von Realität²⁵⁴.

Darstellung der Figuren

Louis ist auf mehreren Ebenen in der Erzählung präsent. Als Autor, als Opfer, teilweise als Erzähler und eben „physisch“²⁵⁵ vorhanden als stiller und

heimlicher Mithörer hinter einer Tür. Am präsentesten, neben Édouard, tritt seine Schwester auf, welche die Geschichte erzählt und dabei hinterfragt. Sie zweifelt am Hergang, an Édouards

²⁵¹ H1 S. 136

²⁵² Dancus, Adriana Margareta (2020). Reenacting Rape in Édouard Louis's *History of Violence*. In: *Terrorizing Images*. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 101–116. doi: 10.1515/9783110693959-007. S. 115

²⁵³ Vgl. ebd.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Ebd. S. 102

Äußerungen und Erlebnissen. Das Hinterfragen verletzt ihn und deutet eine schwierige Geschwisterbeziehung an, auf die im Verlauf dieser Arbeit noch genauer eingegangen wird. In der deutschen Übersetzung wirkt die Sprache der Schwester Clara durchaus gebildet und reflektiert, während im französischen Original ihr Soziolekt stärker hervortritt und ihre Herkunft und Einfachheit stärker betont.²⁵⁶ Für den Täter Reda bringt Édouard Verständnis auf, insofern dies möglich ist und schafft das Bild eines verletzlichen jungen Einwanderers, der es selbst nicht leicht hatte im Leben. Beinahe jeder Beleidigung gegenüber Reda, wenn Édouard durch seine Geschichte Reaktionen bezüglich Reda hervorruft, folgt eine Zurückweisung, ein anekdotischer Ausgleich und eine Erklärung für seine Handlungen durch Édouard. Indem in der Entwicklung des Abends auch die ruhigen und liebevollen Momente beschrieben werden, ist es umso schwerer, in Reda nur den einseitigen Gewalttäter zu sehen. Neben diesen drei Hauptfiguren treten Édouards Freunde Didier Eribon und Geoffrey de Lasagniere auf, die ebenfalls real existieren und zwei bekannte französische Intellektuelle sind. Sie drängen Édouard zur Anzeige und hinterfragen die Motive Redas. Édouard begreift beide als seine selbstgewählte Familie, fühlt sich dennoch unter Druck gesetzt. Neben diesen namentlich erwähnten Charakteren tauchen eine Reihe Beamter auf, Krankenschwestern, Ärzt*innen, Polizist*innen und Forensiker, die allesamt die Staatsmacht verkörpern und deren Anliegen vertreten. Dem entsprechend blass und unnahbar werden sie dargestellt.

4.1.2 Erzählperspektive

Der Roman wird von Édouard als Ich-Erzähler intradiegetisch erzählt, der wiederum schildert, wie seine Schwester seine Geschichte ihrem Mann erzählt, der stumm bleibt. Er belauscht sie hinter einer Tür und hört zu. Er erzählt die Geschichte seiner Vergewaltigung damit nicht selbst, sondern gibt wieder, wie er zum Zuhörer wird.

„Clara und er befinden sich im Wohnzimmer, ich im Nachbarraum. Die Tür steht vier, fünf Zentimeter offen, ich höre ihr zu, ohne dass sie sehen können, wie ich aufrecht, starr in meinem Versteck hinter der Tür stehe. Auch ich kann sie nicht sehen, kann sie nur hören, sehe nur seine Füße, ahne aber, dass sie auf dem Stuhl gegenüber sitzt. Reglos hört er ihr zu, und sie redet.“²⁵⁷

Er greift in das Narrativ seiner Schwester Clara wiederum ein, indem er im Roman in kursiver Schrift kommentiert, zusammenfasst und ihre Aussagen miteinander in Bezug setzt. Aus dieser Situation verbinden sich Erzählhaltung und inhaltliche Perspektivierung miteinander. Clara erzählt, wie Édouard nach der Nacht aufgewacht war, sich nicht bewegen konnte und dachte, er könne von

²⁵⁶ Fliege, Daniel (2016). *Histoire de la violence oder wie Gewalt entsteht*. Romanische Studien (Regensburg), 1(4). 637–642. S. 638

²⁵⁷ H1 S. 12–13

nun an „nie wieder ertragen, glückliche Leute sehen. Völlig idiotisch. So was Dämliches“. Er entwickelte eine Abneigung gegenüber anderen Menschen, Clara kann dies nicht nachvollziehen

„Und da sagt er zu mir Ich habe alle anderen gehasst, ich weiß, das ist völlig verrückt, Clara, aber als ich an dem Morgen aufgewacht bin, hab ich gedacht, ich hasse alle (*und ich dachte: Wie könnt ihr nur. [...] [I]ch war an jenem Morgen aufgewacht, nachdem Reda fort war, mit einem seltsamen Geschmack im Mund und dem Bewusstsein, dass ich nie wieder würde die geringste Sur, das geringste Anzeichen oder Manifestation von etwas würde ertragen können, das wie Glück aussieht*)“.²⁵⁸

Clara versucht zu verstehen, Édouard fühlt sich genötigt zu ergänzen, um die gesamte Bandbreite seiner Gefühle und Wahrnehmungen zu ergründen. Interessant hierbei ist die Offenheit seiner Eindrücke, die sich selbst nicht schont, sondern alle Einzelheiten der eigenen Gefühlswelt offenbart. Dies wiederum schafft Authentizität, Spannung und den Wahrheitsanspruch, der seiner Prosa zu eigen ist. Diese Erzeugung von Authentizität steht der Erzählsituation diametral entgegen, denn auch wenn die Situation ebenfalls authentisch wirkt, so ist sie erfunden²⁵⁹, fiktiv. Dies ist wichtig zu erwähnen, da sich darin das Spannungsfeld der Prosa zeigt und die Konstruktion des Romans offengelegt wird. Denn der erzählerische Trick öffnet die Möglichkeiten, den Inhalt aus mehreren Perspektiven simultan darzustellen. Einmal aus dem zweifelnden Blick der Schwester, einmal aus der traumatisierten Sichtweise Édouards. Zum einen wird die Entfremdung von einander dargestellt, zum anderen die Entfremdung vom Ereignis selbst.

Fremdheit der Geschwister

Genauer betrachtet bedeutet dies, die bereits in *Das Ende von Eddy* dargestellte Entfremdung von der Familie wird nachvollziehbar, unter den Geschwistern, die sich auseinandergelebt haben, nur noch wenig Kontakt haben. Das intellektuelle Leben in Paris und das Leben auf dem Land besitzen nur wenige Kontaktpunkte. Clara beschreibt dies, wenn sie den Heimweg ihres Bruders aus ihrer Sicht ihrem Mann erzählt, Édouard mit den „gesammelten Werken Nietzsches“ unterm Arm durch Paris spaziert und laut ihrer Aussage denkt: „Was für einen Wahnsinnsweg ich geschafft hab. Genau, einen Wahnsinnsweg.“²⁶⁰ Es geht da nicht mehr um den Heimweg, um das Vorwegnehmen der gewaltsamen Tat, um die Geschichte an sich, sondern um das Gefühl, nicht wertgeschätzt, nicht wahrgenommen und entfremdet voneinander zu leben. Édouard hört zu, steht still und fragt sich ob

²⁵⁸ Ebd. S. 19–20

²⁵⁹ Proedl, Gabriel (2021). Viel Theater um Édouard Louis. In: <https://www.derstandard.de/story/2000129901758/viel-theater-um-edouard-louis> (Zugriff: 28.12.2021)

²⁶⁰ H1 S. 36–37

er das tut, „weil das, was sie da eben gesagt hat, mich beschämt und mich derart trifft, dass ich wie gelähmt bin und ebenso hart und starr wie die Tür vor mir.“²⁶¹ Louis greift ein in die Geschichte um seine eigene Position, seine eigene Scham offenzulegen und so entsteht ein indirekter Dialog der Geschwister, in der die gemeinsame Vergangenheit und unbewusste Verletzungen ebenso präsent erscheinen wie die Tat selbst.

4.1.3 Machtlosigkeit über das Narrativ

Die Gewalttat ist präsent in der Erzählung seiner Schwester. Sie erzählt und dadurch wird die Machtlosigkeit deutlich, die Édouard erfährt, nachdem er seine Geschichte erzählt hat und nicht mehr bestimmen kann, wie diese variiert, verändert oder verstanden wird. Wie Louis es selbst formuliert: „Ich saß da in der Empfindung, Mitspieler in einer Geschichte zu sein, die nicht meine war.“²⁶² Was mit der Erzählsituation durch seine Schwester beginnt, weitet sich im Roman auf mehrere Situationen aus, in denen Édouard seine Geschichte erzählt und ihn stets das prägnante Gefühl befällt, die Kontrolle über das Narrativ verloren zu haben. Sei es bei der Untersuchung im Krankenhaus nach der Tat, als er die Geschichte seinen Freunden erzählt oder nachdem diese ihn zur Anzeige drängen und zur Polizei bringen. Édouard beschreibt Redas Erscheinung ausführlich, „seine braunen Augen und schwarzen Brauen [...]. Sein glattes Gesicht, zugleich sanft und markant, maskulin“.²⁶³ Er nennt Details, sieht den Menschen, während alles, was die Polizei aufschreibt „Maghrebinischer Typus“²⁶⁴ ist. Reda wird reduziert zum Migranten. Édouard erkennt den „reflexhafte[n] Rassismus, der alles in allem das Einzige war was sie in ihrer zu engen Uniform verband.“²⁶⁵ Die Polizisten meinten damit „keine geographische Information“, stattdessen „Schurke, Übeltäter, Krimineller“. Édouards Darstellung wird herunter gebrochen und in ein neues, der Polizei eigenes Narrativ, dass der eigenen rassistischen Weltansicht gleicht, obwohl dies nicht intendiert war. Nur ein Bruchteil seiner eigenen Aussage bleibt in der Wahrnehmung des Polizisten verhaftet. Es ist unbedeutend, was Édouard sagt, die Beamten haben ihre Meinung schon davor gefasst. In einem Interview erzählt Louis von seinem Gefühl dabei:

²⁶¹ Ebd. S. 40

²⁶² Ebd. S. 29

²⁶³ Ebd. S. 17

²⁶⁴ Ebd. S. 17–18

²⁶⁵ Ebd.

As soon as the sexual assault happened, I realized that everyone around me was talking about it, but I wouldn't recognize what happened anymore in what people were saying. I remember I reported to the police, [...] told this story to the police, and they wrote it on the computer... When they printed it and showed me the report and asked me to sign it, I didn't recognize what I said at all.²⁶⁶

Im Nichterkennen des Berichtes liegt die Erkenntnis darüber, dass das Erzählte und das Verstandene ziemliche Diskrepanzen aufweist. Es macht ihn im Roman wütend und verstört, doch gibt es keine Möglichkeit, etwas an deren Wahrnehmung zu ändern. Aus der falschen Interpretation des Gesagten entsteht das Gefühl von Hilflosigkeit.

Hilflosigkeit und Gewalterfahrung

In der Hilflosigkeit der Situation gegenüber ist das Verlieren der Deutungshoheit immanent, der Machtverlust über das Narrativ wird zu einer weiteren Gewalterfahrung. Dabei wird nicht gewertet, nicht unterschieden, ob es sich nun um verbale Gewalt oder physische handelt. Der Roman beschreibt die Gewalterfahrungen²⁶⁷ des Protagonisten, die einmal die Tat selbst betreffen, dann aber ebenso darauf folgende Situationen, welche die Handlungen Édouards bestimmen, wie das Drängen zur Anzeige, erniedrigende Situationen bei Polizei, im Krankenhaus oder ganz generell das bereits erwähnte Gefühl, die Kontrolle über das Narrativ zu verlieren. Ein Beleg dafür, dass sich die psychischen und physischen Gewalterfahrungen ähneln, ist die Reaktion Édouards auf die Ereignisse. Es sind stets körperliche Reaktionen, die eine Traumatisierung vermuten lassen. Er spürt, wie ein Fremdheitsgefühl seinen Körper erfasst, er selbst über diesen die Kontrolle verliert.

Entfremdung des Körpers durch die Erfahrung physischer Gewalt

Die fehlende Verbindung zu seinem Körper spielt für Édouard schon früh eine Rolle. Die erste Vorahnung zu einem sich auflösendem Verhältnis entsteht beim Treffen mit Reda auf dem Nachhauseweg, als ihm langsam die Ausreden ausgehen, ihn näher kennenzulernen: „Sein Kopf, der hat Ja sagen wollen, aber dann hört er, wie sein Körper Nein sagt.“²⁶⁸ Zwischen stattfindender

²⁶⁶ Siemsen, Thora (2018) Boys don't cry: Author Édouard Louis' Body Politics. In: <https://www.ssense.com/en-us/editorial/culture/boys-dont-cry-author-edouard-louis-body-politics>

²⁶⁷ Parallelisierung der Formen von Gewalt, sei es der Akt selbst, oder aber dazu gedrängt zu werden, die Anzeige zu erstatten, er kann nicht dagegen ankämpfen, ist in dem Fall ebenso machtlos, selbst die Argumente, wie die Angst vor Verfolgung usw. finden nicht statt. Vgl. H1 S. 108

²⁶⁸ Ebd. S. 79

Handlung und Empfindung besteht eine Diskrepanz. Édouard belügt Reda, er erfindet eine falsche Ausrede um der Situation zu entkommen

und sein Kopf schimpfte auf seinen Körper (*ich hasste meinen Körper*), aber alles Schimpfen hat nichts genutzt, der Körper hat weiter gelogen, er hat gesagt (*also mein Körper hat gesagt, sozusagen statt meiner*) Was denkst du, was das für einen Zirkus gibt mit meiner Familie [...] der Weltuntergang wäre das.²⁶⁹

Er gibt vor, dass seine Familie etwas gegen ein Treffen hätte, obwohl er alleine wohnt. Der Körper reagiert auf diese Lüge, intellektuell kann er der Situation nicht entkommen. Wenn es dann später am Abend zur Sequenz kommt, in der Reda Édouard mit einem Handtuch stranguliert, bemerkt er,

dass ich gar nichts dachte, schlicht und einfach gar nichts, dass nicht vor meinem inneren Auge vorbeizog, weder Gedanken noch Erinnerungen, sondern dass sich meine Hände ganz allein an den Schal klammerten, dass es die rein physische Weigerung zu sterben war.[sic!]²⁷⁰

In dieser physischen Weigerung zu sterben, scheint nur noch sein Körper präsent zu sein. Seine Wahrnehmung ist begrenzt auf die Beobachtung dessen, was sein Körper an Handlungen ausführt. Es wird eine Trennung zwischen Körper und Geist deutlich. Die darauf folgende Vergewaltigung nimmt Édouard durch eine Art Pfirsich-Geruch wahr, als mentales Bild, olfaktorisch und wieder nur schemenhaft und fragmentiert. In dieser Notsituation entstehen für Édouard keine klaren Gedanken, der Körper durchlebt, während intellektuelle Prozesse vernachlässigt werden und so ist es umso verständlicher, dass ihn am nächsten Morgen nicht nur der Drang überkommt, die gesamte Wohnung zu reinigen, sondern seinen Körper. Er muss sich waschen, um den Druck, den Geruch, den fremden Körper aus seinem zu entfernen:

Ich ging in die Dusche, wusch mich einmal, zweimal, dann ein drittes Mal und so weiter, mit Seife, Shampoo, Haarspülung, den ganzen Körper, um ihn möglichst gründlich neu zu beduften, es war, als hätte Redas Geruch sich in mich hineingefressen, tief hinein, zwischen Fleisch und Epidermis, und ich kratzte mich am ganzen Körper, schliß meine Glieder ab, mit aller Kraft, besessen, um die tieferen Hautschichten zu erreichen, sie von seinem Geruch zu befreien, ich fluchte, *verdammte Scheiße*, aber der Geruch blieb, verursachte mir immer stärkere Übelkeit und Schwindel.²⁷¹

Was als körperliche Gewalterfahrung beginnt, bleibt haften und triggert Édouard ebenso in darauffolgenden Situationen. Es wird deutlich, dass der Körper die Gewalt erfahren hat und nun reagiert.

²⁶⁹ Ebd. (Alles was Clara an der Szene bemerkt wiederum, ist die Kränkung gegenüber Herkunft und Familie. Clara findet, er übertreibt, er hätte sich eine andere Lüge einfallen lassen sollen als die über die Engstirnigkeit seiner Herkunft. Es wäre immer klar gewesen, dass er anders sei, es wäre immer akzeptiert gewesen und „das Einzige, was zählt, ist sein Glück, ist dass er glücklich wird (*sie lügt*), vor allem unsere Familie hat das gesagt“. Ebd. S. 80)

²⁷⁰ Ebd. S. 121

²⁷¹ Ebd. S. 9

Auswirkungen der Gewalt und Demütigung in körperlichen Reaktionen und der Trennung von Körper und Persönlichkeit

Auch nach der Ausübung physischer Gewalt ist Édouard nicht in der Lage, sich intellektuell zu wehren, stattdessen verharrt er in Passivität. Als Didier und Geoffrey ihn dazu drängen, bei der Polizei auszusagen, denkt Édouard: „mein Körper gehörte mir nicht mehr, ich sah ihm dabei zu, wie er mich zur Polizei brachte.“²⁷² Bei der darauffolgenden körperlichen Untersuchung beobachtet er von *außen*, wie der Arzt Fotos machte. „*Sie fotografieren das Innere meines Körpers.*“²⁷³ Der Körper wird in „Entfremdung“ untersucht. Wieder reagiert sein Körper, er schaltet sein Kopf ab. So beschreibt Édouard die Diskrepanz zwischen vergessen-Wollen und körperlichen Reaktionen, auf die er keinen Einfluss zu haben scheint.

Ich war sicher, wenn ich die Regungen und Bewegungen des Traumatisierten allzu perfekt ausführen würde, so würde ich umso mehr dazu, und zwar für lange. Mein Körper hingegen konnte natürlich nichts verdrängen. [...] Ich kann nicht ignorieren, wie sehr mich diese Misshandlung fertiggemacht hat, die Spuren an meinem Körper, den beschleunigten Herzschlag, wenn ich abends allein durch die Straßen gehe und jemand, ein Mann, hinter mir hergeht und seine Schritte mich bedrohen.²⁷⁴

Was hier deutlich wird in den verschiedenen Situationen, Édouard erfährt Gewalt und als Reaktion zeigt sich in seiner Hilflosigkeit die Entfremdung von seinem Körper. Das Gefühl der Körperlosigkeit wird Symptom der Gewalterfahrung, die egal ob psychisch oder physisch erfahren, körperliche Reaktionen hervorruft. Auf das Gefühl der Machtlosigkeit, auf die körperliche Reaktion, die klar als traumatischer Zustand benannt werden kann, folgt Scham. Scham über seinen Körper, der als Ventil für das Erlittene fungieren muss.²⁷⁵ Aus der Festschreibung dieser Empfindung entsteht sein Trauma. Édouard deutet dies aus im Roman: „die lebhaftesten Erinnerungen im Leben sind die mit Scham verknüpften.“²⁷⁶ Um diesem Gefühl zu entkommen, um

²⁷² Ebd. S. 179

²⁷³ Ebd. S. 194

²⁷⁴ Ebd. S. 195

²⁷⁵ Die Scham ist zentraler Bestandteil seines Werkes, Louis selbst sagt, dass diese ihn als homosexuellem Mann beinahe von Anbeginn begleitete und prägte. Gerade in Bezug auf sein konservatives, in der Arbeiterklasse situiertes Elternhaus:

Mein Vater hat immer gesagt: Ein echter Mann weint nicht. Aber natürlich hat er geweint. Wir sind umgeben von Regeln, nach denen wir nicht leben und denen unsere Körper nicht folgen können. [...] Als ich „Im Herzen der Gewalt“ schrieb, hatte ich Angst, weil ich nicht als vergewaltigte Person betrachtet werden wollte. Ich wollte nicht, dass mein Vater mich so sieht, ich wollte nicht darauf reduziert werden. Das ist ein Quell der Scham.

Wildermann, Patrick (2018). „Die Polizei hat meine Geschichte gestohlen“ In: <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/queerspiegel/edouard-louis-roman-an-der-berliner-schaubuehne-die-polizei-hat-meine-geschichte-gestohlen/22634788.html> (Zugriff 28.12.2021)

²⁷⁶ H1 S. 133

mit der körperlich erlittenen Situation umzugehen und intellektuell umzugehen, benutzt Édouard das Reden und in zweiter Konsequenz das Schreiben.

4.1.4 Das Erzählen wird Traumabewältigung

Ihm ist seine eigene Traumatisierung bewusst, der Körper folgt seinen eigenen Gesetzen. Édouard wird wiederholt gedemütigt, bedrängt, empfindet Scham über seine Behandlung und dennoch erzählt er seine Geschichte wiederholt, auch in der Gefahr, dass sie falsch verstanden wird. Im Roman beschreibt er seinen Rededrang:

Der Redeirrsinn hatte bereits im Krankenhaus begonnen. Ungefähr eine oder zwei Stunden, nachdem Reda gegangen war, lief ich zur nächsten Klinik-Ambulanz [...]. Endlich kam die Krankenschwester. Als sie auf mich zutrat und fragte, weshalb ich hier sei, redete ich drauflos, redete, redete unaufhörlich.²⁷⁷

Es scheint seine Methode zu sein, das Trauma zu bewältigen. Er versprachlicht die Gewalterfahrungen und trägt sie weiter. Das Erzählen wird zum Selbstzweck. Dazu gehört das Erzählen trotz etwaiger negativer Konsequenzen. Adriana Margareta Dancus schreibt in ihrem Artikel zum Roman, dass dieser auch nach einer der Psychotherapie entlehnten Theorie des Reenactments²⁷⁸ gelesen werden kann. Der*die Betroffene ist dazu angehalten, die traumatische Erfahrung wiederholt zu kreieren und durchleben zu müssen, um damit umzugehen und die eigene Scham zu überwinden. Was hinzukommt, Édouard erzählt die Geschichte nicht nur, um damit umzugehen, sondern um sich Stück für Stück etwas von der Macht, dem Einfluss zurückzugewinnen, der durch die Demütigung verloren gegangen ist, die nicht nur die Tat selbst betrifft, sondern ebenso die Reaktionen darauf. Er stellt sein eigenes Narrativ dem*der Leser*in zur Verfügung, stets bemüht, komplexere Zusammenhänge zu betrachten und Redas Vergangenheit einzuordnen. Zum Beispiel stellt er sich ihn als seinen Cousin vor, der im Klassenzimmer zum Fenster schreitet und damit droht, aus dem Fenster zu springen²⁷⁹, was in dem Aufbegehren gegen die Lehrerin als Männlichkeitsideal verstanden und von Édouards Familie seitdem als Mythos gefeiert wird. Denn „es gab keinen Grund. Er hatte keinen besonderen Konflikt mit der Lehrerin, er wollte nur sehen wie das Entsetzen sie verformt, entstellt, wollte den anderen etwas zu lachen geben, zeigen, wer er war, er wollte die reine Autonomie verkörpern“²⁸⁰. Er gibt Reda damit Macht,

²⁷⁷ Ebd. S. 28

²⁷⁸ Dancus (2020) S. 102

²⁷⁹H1 S. 89–90

²⁸⁰ Ebd. S. 91

er versucht seine Handlungen nachzuvollziehen und dessen Motive deutlicher zu machen. Er hat Empfindungen für ihn, will nicht, dass er ins Gefängnis muss und möchte ihn deshalb nicht anzeigen.²⁸¹ Édouard weiß um die Konsequenzen eines Haftaufenthaltes, will den Menschen hinter der Tat sehen und immer dann, wenn diese Menschlichkeit angezweifelt wird, zum Beispiel, indem in Frage gestellt wird, ob Reda überhaupt sein richtiger Name war oder er allzu einseitig beschrieben wird, nimmt Édouard den Täter noch mehr in Schutz.

Es sind Reaktionen auf die Erzählungen der anderen und auf die Demütigung des Infragestellens seines Narrativs reagiert er protektiv. Über diesen Umweg der versprochenen Rückgewinnung des Narrativs trotz oder gerade wegen der Wegnahme durch Dritte führt der Weg wieder zurück zur Erzählperspektive.

Kontrolle über das Narrativ

Was wie Teilhabe und soziale Wahrheit, wie Verständnis und Realität aussieht, ist letztlich nicht nur der Versuch Kontrolle zurückzuerlangen, sondern die konkrete Ausführung derselben.

Denn was die Erzählungen Édouards überdecken, sie

distracts us from the novel's primary means of enunciation, the first-person narrator who is constructing this text and will always save the last word for himself. Édouard regularly punctuates Clara's speech with italicized parentheticals, interrupting her train of thought with eclectic comments that remind us that he is *choosing* to let her tell his story.²⁸²

Louis bestimmt, wer die Geschichte im Roman erzählt. Hinzu kommt die Fiktionalität der Inquit-Formel.

Dass hier durch die Erzählung Macht ausgeübt wird, ist besonders deutlich zu beobachten in der Nacherzählung von Reda, dessen Vater nach Frankreich geflüchtet war, wo er in einem Heim für Geflüchtete lebte. Édouard beschreibt minutiös die katastrophalen Zustände, die ihm von Reda berichtet wurden.

Sein Vater war in einem Wohnheim für Einwanderer in der nördlichen Banlieue von Paris untergebracht worden [...], mit der Kleidung, die er am Leib hatte und ein paar in einem kleinen Koffer gestopften Dingen, nicht, dass er nichts besessen hätte – viel besaß er allerdings nicht gerade, sondern weil es verboten war, mehr persönliche Gegenstände in das Wohnheim zu bringen, als käme zur Armut eine Art Pflicht hinzu, die Armut zu zeigen.²⁸³

²⁸¹ Vgl. ebd. S. 173

²⁸² Corbani, Thomas (2021): D'un roman plus que le nom: Édouard Louis's *Histoire de la violence*, a reflexive, gay novel, *Modern & Contemporary France*, doi: 10.1080/09639489.2021.1939290 S. 7

²⁸³ H1 S. 58

Nach der Schilderung der Zustände, parallelisiert er die Geschichte mit seiner eigenen Flucht nach Paris²⁸⁴, erzählt vom tyrannischen Heimleiter²⁸⁵, vergleicht seine Geschichte mit der einer verstoßenen älteren Frau in seinem Heimatdorf²⁸⁶, kommt wieder zurück zu Redas Vater und erzählt von der Überwachung vor Ort²⁸⁷, dem Ungeziefer und ständigen Lärm²⁸⁸.

Doch es ist nicht Reda oder sein Vater, der da spricht. Sondern die Beschreibung folgt den wohlformulierten Worten von Louis, seiner Wahrnehmung, seiner Deutung in einer Vielzahl von Details, die Authentizität nur vorgeben. Interessant daran ist, dass nun im selben Duktus, in dem Édouards Geschichte wiedergegeben wird (von seiner Schwester und den Beamten), die Biografie eines anderen von Édouard beschrieben wird, hier sogar wahrscheinlich in wohlwollender Intention, zur Sichtbarmachung, der aber nicht darum herumkommt, in der interpretativen Ausführung der konkreten Situation Macht auszuüben, durch Deutung und Aussage. Es ist nicht Reda, der spricht, es ist nicht sein Vater, der die Geschichte erzählt, sondern Louis, der durch Erzählweise, durch Duktus und der Verwendung von Details Einfluss ausübt, wie die Geschichte verstanden werden soll. Erzählen wird zur Macht. In dieser Schwierigkeit, in der Frage darüber, wer spricht, wer sprechen darf und Louis erzählerischer Antwort wird offengelegt, dass das sozialkritische Werk seiner eigenen Subjektivität, seinem eigenen literarischen Anspruch unterworfen ist²⁸⁹. Dieser Widerspruch aus Objektivität, vermeintlicher Authentizität und subjektiver Wahrnehmung, aus soziologischen Exkursen und autobiografischen Versatzstücken ist nur schwer zu überbrücken, schwer zu durchdringen und letztlich ein Kritikpunkt an dem gesellschaftlichen Anspruch seiner Prosa, die im Diskurskapitel noch genauer besprochen wird.

Gewalt im erweiterten Kontext

Wobei im Versuch, die eigene Autobiografie in eine Sozialstudie zu verwandeln, unbeachtet dessen, ob der Anspruch nun bewusst besteht und überzeugend umgesetzt wird, die Allgegenwärtigkeit der Gewalt im Narrativ umso deutlicher wird:

²⁸⁴ Ebd. S. 59

²⁸⁵ Ebd. S. 64

²⁸⁶ Ebd. S. 65–66

²⁸⁷ Ebd. S. 70

²⁸⁸ Ebd. S. 72–73

²⁸⁹ Vgl. Thomas, Aaron C. (2019) Truth and Translation at the Heart of Violence. *Theater* 1 May 2019; 49 (2): 48–61. doi: <https://doi.org/10.1215/01610775-7480905> Hier: S. 58

Reda is only one of the many faces violence can take. Violence also permeates through Didier and Geoffroy as well as through the doctors, nurses, policemen and policewomen Édouard meets through his testimony. Édouard's biological family, his sister and his local community are also instantiations of that violence, and, ultimately, so is Louis himself when he gives Reda a past he cannot dismiss.²⁹⁰

Reda hat keine Stimme im Roman, seine Tat, seine Biografie unterliegt der Darstellung durch den Autor Édouard Louis. Auch wenn die Erzählperspektive dies auf den ersten Blick anders wirken lässt, ist zu erkennen, dass Gewalt von allen Akteuren innerhalb des Romans ausgeübt wird – Édouard eingeschlossen. Was als ein zu Beginn gegen den Autor funktionierendes Narrativ wirkt, schließt nicht aus, dass er selbst Gewaltmechanismen unterliegt und diesen folgt. Diese Mechanismen sind nicht nur erzählerischer Natur, sondern betreffen ebenso sein Verhalten. Ein Beispiel dafür sind die rassistischen Gedanken, die ab einem gewissen Punkt nicht mehr nur die Polizei, oder Édouards Schwester betreffen, sondern ebenso ihn selbst. Édouard entdeckt nach der Tat an sich selbst rassistische Denkstrukturen²⁹¹, die ihn befremden, nachdem er diese bei Polizei und seiner Schwester verurteilt. Die Denkmuster könnten auf seine soziale Prägung und die Tat selbst als logische Konsequenz zurückgeführt werden, sind aber einmal mehr ein Instrument, um Macht zu spüren und auszuüben. Denn Rassismus ist ein gezieltes Mittel einer weißen Mehrheitsgesellschaft, um marginalisierte Gruppen zu unterdrücken, Édouard selbst kann sich dieser Machtausübung nicht entziehen.

Ich war zum Rassisten geworden [...] Eine zweite Person war in meinen Körper eingezogen; sie dachte an meiner Stelle, redete an meiner Stelle, zitterte an meiner Stelle, sie hatte Angst um meinetwillen und zwang mir ihre Angst auf, zwang mir auf, mit ihrem Zittern zu zittern. Im Bus, in der Metro senkte ich den Blick, wenn ein Schwarzer oder Araber oder möglicher Kabyle mir näher kam – ausschließlich Männer, das war eine weitere Absurdität, in der rassistischen Besessenheit, die in mir siedelte, hatte die Gefahr immer ein Männergesicht. Ich senkte den Blick oder wandte den Kopf ab und flehte stumm *Tu mir nichts, tu mir nichts*.²⁹²

Auch wenn hier seine Souveränität abhanden kommt und er sich fürchtet, ist es die Prägung von *White Privilege*, die ihn hier leitet und die Macht ausübt. Interessanterweise erwähnt er auch hier seinen Körper, der genau diese Prägung nach außen trägt, er sich selbst sie nicht mehr sieht und spürt. Gerade am persönlichen Tiefpunkt ist es das Klammern an das Gefühl von Macht. Der Rassismus kann verstanden werden als ein Weitergeben der eigenen Gewalterfahrung.²⁹³ Diesen Mechanismus beschreibt der Roman und denkt damit im gesellschaftlichen Kontext und in deren Machtstrukturen. Im Ausüben von Gewalt durch Édouard schließt sich ein Kreislauf, der mit der Vergewaltigung beginnt. Es ist der Endpunkt seiner Entwicklung, seiner körperlichen

²⁹⁰ Dancus (2020) S. 115

²⁹¹ H1 S. 204–205

²⁹² Ebd. S. 204

²⁹³ Vgl. Thomas (2019) S. 60

Leidensgeschichte. Es scheint, als werde die eigene Verantwortung für das Handeln auf den unabdinglichen Einfluss seines Körpers abgeschoben. Ein Zusammenhang des sich ermächtigt fühlenden Körpers und der Gesellschaft entsteht, durch das Rückbesinnen auf gesellschaftliche Machtstrukturen zur Zurückgewinnung der Souveränität in irrationaler Angst. Was diese Analyse verdeutlicht: Im Roman wird ein Kreislauf der Gewalt sichtbar, der mit der Tat beginnt und in der Wegnahme und dem Zurückerlangen des Autors der textlichen Souveränität, führt dieser zurück zu seinen eigenen Gewaltausübungen. Deutlich wird darin die Komplexität von gesellschaftlichen Gewalt- und Machtstrukturen. Letztlich üben alle Akteure innerhalb der Geschichte Gewalt aus, was zum französischen Originaltitel zurückführt.

4.1.5 Intertextualität

Über das Offenlegen gesellschaftlicher Machtstrukturen lassen sich Ansatzpunkte finden, das Werk als Gegenwartsliteratur zu verorten. Nicht nur der Erscheinungstermin, sondern die bewusste Auseinandersetzung mit der Realität in Frankreich sind dafür Belege. In dem Reflektieren und Darstellen von gesellschaftlichen Zusammenhängen entsteht der Bezug und die Auseinandersetzung mit der Gegenwart, die für das Werk bezeichnend ist. Dazu zählt die Vielfalt an verarbeiteten Themen (Rassismus, Schuld, Scham, Homosexualität), die in den vorherigen Kapiteln dargestellt wurde.

Neben diesen diskursiv auf die Gegenwart verweisenden Themenbereichen, der klar als intertextuell gekennzeichneten, eingeschobenen Geschichte, welche die Erfahrung von Machtlosigkeit gegenüber seinem Peiniger beschreibt, sind weitere konkrete Bezüge vorhanden, wie das Verwenden realer Orte (Paris), das Verweisen auf reale Persönlichkeiten (Freunde von Louis), das Verweisen auf die eigene prominente Persönlichkeit, reale Wertgegenstände (iPhone, iPad) sowie reale gesellschaftliche Ereignisse. Als Beispiel dafür erzählt Édouard im Verlauf des Romans von der HIV-Epidemie in Frankreich. Viele Homosexuelle hatten, nachdem die tödlichen Folgen bekannt wurden, resigniert und gaben sämtliche soziale Verpflichtungen auf. Manche überlebten die Erkrankung und hatten dann große Schwierigkeiten, sich wieder in die Gesellschaft einzugliedern. Es gelang jedoch nicht allen.²⁹⁴ Durch die persönliche Geschichte wird HIV auch Thema im Roman. All diese Verweise schaffen Authentizität und unterstreichen den Wirklichkeitsanspruch des Romans und im Versuch Authentizität zu schaffen, liegt der Blick in die eigene Gegenwart. Dies

²⁹⁴ Vgl. H1 S. 33–35

führt von dem Anspruch auf Realität zurück zum Diskurs. Der Roman behandelt sein Thema mit Blick auf eine größere, gesellschaftliche Agenda. Dadurch wird er Gegenwartsliteratur.

4.1.6 Diskurs

Im Herzen der Gewalt kann als ein Debattenbeitrag verstanden werden, konstruiert um über gesellschaftliche Machtstrukturen zu reflektieren. Macht hat dabei immer etwas mit Gewalt zu tun, die wie ein Kreislauf von einem*er Akteur*in auf den nächsten übergeht. Diese Vorstellung von Gewalt erinnert an Michel Foucault, der Gewalt ebenso als eine Kraft betrachtet, die einen in Besitz nimmt, die unkontrollierbar in einem arbeitet²⁹⁵. Dies ist kein Zufall, denn wie schon der französische Originaltitel ein Verweis auf Foucault ist, so wird Édouard Louis eine inhaltliche Nähe zu diesem und weiteren französischen Theoretikern nachgesagt²⁹⁶. Zum einen thematisch, aber dies ist ebenso konkret zu erkennen an eigenen Studieninteressen zu Bourdieu, seiner Freundschaft zum Schriftsteller und Soziologen Didier Eribon, zum Soziologen Geoffrey de Lasagniere und seiner Begeisterung für die Schriftstellerin Annie Ernaux. Sein eigener Ansatz größere gesellschaftliche Zusammenhänge am eigenen autobiografischen Kontext zu verarbeiten, erinnert stark an Eribon und Ernaux.

Die Verbindung von sozialkritischem Anspruch seiner Prosa und einem einzelnen, literarisch verarbeiteten Schicksal kann auch kritisch betrachtet werden. Dass die Aussagen einen gesellschaftlichen Anspruch haben, führt Louis selbst aus. In einem Interview im Tagesspiegel zur Inszenierung von *Im Herzen der Gewalt* an der Schaubühne in Berlin sagt er: „Wir müssen über gesellschaftliche Klassen heute mit Blick auf Gender, Maskulinität, Homophobie, Rassismus sprechen – statt allgemein Armut zu thematisieren.“²⁹⁷ Diese Agenda zeigt sich schon in seinem ersten Werk, *Das Ende von Eddy*, in dem die Engstirnigkeit ländlicher Verhaltensweisen aufgedeckt wird. Sein drittes Werk, *Wer hat meinen Vater umgebracht*, indem es um seinen Vater und dessen „kapitalistisch ausgebeuteten Körper“ geht, die Gelbwestenproteste und soziale Belange der Gegenwart und sein neuester Roman, *Die Freiheit einer Frau*, der die Ungerechtigkeiten zwischen den Geschlechtern anhand der Biografie seiner Mutter nachdeutet. Sensible, den Gegenwartsdiskurs betreffende Themen werden autobiografisch verhandelt anhand seiner Familie. Die Romane von

²⁹⁵ Die theoretische Verortung hilft, Louis Ansatz nachzuvollziehen und seinen Beitrag zu einem gesellschaftlichen Diskurs sichtbar zu machen. Vgl. Corbani (2021)

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Wildermann (2018)

Édouard Louis werden dabei zu Vehikel für seine weltanschaulichen Äußerungen und politische Agenda. Festgehalten werden kann, dass der gesamte Roman diskursiv gestaltet ist, im Hinblick auf seine Authentizität und seinen sozialkritischen Anspruch.

Was nun die Kritik betrifft, so gibt es Grenzen dieser autobiografischen Deutungen, die auf die Fiktionalität von Literatur selbst zurückzuführen sind. Auch wenn der eigene Anspruch des Autors ist, möglichst nahe an Realität und Wahrheit²⁹⁸ zu sein, passiert dies stets in einem literarischen Rahmen, der fiktionale Elemente nicht ausschließen kann, sondern diese bedingt sind in der Literatur, in ihrer Form und in der subjektiven Perspektivierung des Wiedergegebenen. Bewusst konstruiert wurde das Werk und wie bereits im Hinblick auf die Erzählperspektive erläutert wurde, ist es teilweise fiktional. Also ist es nicht nur die Frage ob ein einzelner Fall allgemeingültig ist, sondern ob ein einzelner teilweise fiktionaler Fall diese Allgemeingültigkeit besitzt, um in einem größeren Ganzen zu existieren. Die Authentizität ist da fragiler Ansatzpunkt, erzeugt um die gesellschaftliche Agenda einzulösen, verblieben wird jedoch in fiktionalen Sprachformeln.

Wie Markus Alexander Lenz in seinem Artikel zu Édouard Louis erstem Werk schreibt:

Dennoch [es] sollte auf die Gefahr hingewiesen werden, dass Narrative der fixierenden Parallelisierung und Marginalisierung von einzelnen Ausgegrenzten und ganzen Milieus unterprivilegierter ‚Globalisierungsverlierer‘ als ‚Parallelgesellschaften‘ nicht vom guten Willen eines Autors zugunsten gesellschaftlicher Veränderung und mehr Gerechtigkeit abhängen, der durch subjektive, aber Naturalismus andeutende Nahschilderung seine persönlichen Traumata beschreibt, sondern von den Lesern. Literatur muss durch subjektivieren – die Nahaufnahme nicht unbedingt zu mehr Verständnis anregen, sie kann ebenso gut Verachtung und pauschalisierende Einstellung gegenüber Kollektiven dadurch fördern und bewirken, dass Autor und Erzähler, Fiktion und Tatsachenbericht im Diskurs, durch Interviews und verkürzte mediale Vermarktung vermischt werden. Eine strikte Trennung von sozialwissenschaftlicher Analyse und literarischer Erzählung scheint gerade bei hoher öffentlicher Aufmerksamkeit geboten, sollte die Distanz zum beschriebenen Milieu psychologisch wie epistemologisch (noch) nicht möglich sein.²⁹⁹

Dieses fragile Verhältnis kann problematisch werden, wenn es zu Vereinfachungen und Marginalisierung einzelner kommt und pauschale Urteile anhand einzelner Beispiele passieren. Der Gefahr sollte man sich bewusst sein, wenn der persönliche Ansatz zur Beschreibung gesellschaftlicher Missstände verwendet wird. Im Falle von Louis hat das Erscheinen des Werks außerdem zu realen Konsequenzen geführt. Die Tat wurde zu einer Anzeige gebracht, welche die Authentizität bestätigt, jedoch ebenso eine Gegenklage nach sich gezogen, die Édouard Louis Verleumdung in Hinblick auf seine Darstellung auf Reda, vorwirft.³⁰⁰ Die Gegenklage wurde

²⁹⁸ Vgl. Proedl (2021)

²⁹⁹ Lenz, Markus Alexander (2019), ‚Parallelgesellschaft‘ der Retrospektive oder Klassenbewusstsein des Außenseiters? In: Biersack, Martin, Hiergeist, Theresa & Loy, Benjamin (2019) Parallelgesellschaften : Instrumentalisierungen und Inszenierungen in Politik, Kultur und Literatur. München: AVM Edition. 163–177. Hier S.177

³⁰⁰ Vgl. <https://www.theguardian.com/books/2018/jun/09/edouard-louis-i-want-to-be-a-writer-of-violence-the-more-you-talk-about-it-the-more-you-can-undo-it>

abgelehnt. Was bleibt ist die Frage, inwiefern der moralische Anspruch, der aus dem Neuentwurf gesellschaftlicher Strukturen besteht, durch die Vorverurteilung einer Tat in literarischer Form, untergraben wird.

4.2 Adaption am Schauspielhaus Wien

Édouard Louis und das Theater besitzen mehrere Schnittpunkte. Nicht nur wurde bisher jedes seiner erschienenen Werke für die Bühne adaptiert, er bringt sich auch selbst in den Prozess ein, hat seine Wurzeln am Schultheater³⁰¹ und hatte zuletzt selbst ein Projekt gemeinsam mit Milo Rau geplant, das jedoch aufgrund von unterschiedlichen Zugängen abgebrochen wurde³⁰². Sein drittes Werk beginnt sogar mit einer Regieanweisung³⁰³, ganz als hätte der Autor selbst das dramaturgische Potential seiner Prosa erkannt und bewusst gestaltet. *In Herzen der Gewalt* geht es darum, wie viele verschiedene Stimmen eine Geschichte der Gewalt erzählen, korrigieren, kritisieren und in ihre eigene Sprache übersetzen³⁰⁴. Dies selbst kann als adaptiver Prozess gelesen werden und liefert einen ersten Hinweis darauf, dass die Vorlage sich zur Adaption eignet. Der Roman kann als Reenactment einer traumatischen Nacht gesehen werden, in all den Wiederholungen und wiederkehrenden Situationen und durch die Adaptionen wird dieser Ansatz, dieser Effekt verdeutlicht und in der Übertragung auf eine neue (Bühnen-)Situation ausgedeutet. Aus diesen Möglichkeiten wählt die Adaption am Schauspielhaus Wien den Fokus auf die Frage wer darf, wer kann und wer erzählt die Geschichte der Gewalt. Uraufgeführt wurde die hier nun zuerst betrachtete Adaption am 13. November 2019, Regie führte Tomas Schweigen und die Bühnenfassung stammt von Thomas Schweigen & Tobias Schuster. Die Rezeption kann als positiv betrachtet werden, stets wird erwähnt, dass das dramatische Potential der Vorlage erkannt und produktiv umgesetzt wurde³⁰⁵, das *die Presse* schreibt dazu: „In 100 Minuten erschließt sich der Stoff auf der Bühne eindringlich“³⁰⁶ und dass ist wörtlich zu verstehen, denn geändert wird im Verhältnis zum Prätext zwar die Chronologie, einzelne Szenen entfallen, andere werden genauer ausgedeutet, doch

³⁰¹ Vgl. Louis (2015)

³⁰² Vgl. Proedl (2021)

³⁰³ Louis, Édouard (2019) *Wer hat meinen Vater umgebracht*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

³⁰⁴ Vgl. Thomas (2019) S. 59

³⁰⁵ Affenzeller, Magarete (2019) Édouard Louis: Ein Romanautor als Theaterstar In: <https://www.derstandard.de/story/2000111165803/edouard-louis-ein-romanautor-als-theaterstar> (Zugriff 28.12.2021)

³⁰⁶ Mayer, Norbert (2019) Die Gefühle toben: „Im Herzen der Gewalt“ In: <https://www.diepresse.com/5722407/die-gefuhle-toben-bdquoim-herzen-der-gewaltldquo> (Zugriff 28.12.2021)

tiefgreifende Umbrüche sind nicht zu beobachten. So sind in der Adaption eben jene Merkmale präsent, die auch die Vorlage prägen, dabei behutsam adaptiert. Dies betrifft die Erzählperspektive, gerade die Frage, wer spricht und wer kommentiert, wird auf der Bühne durch konkurrierende Stimmen abgebildet und der Fokus auf genau der Darstellung der unterschiedlichen Sichtweisen und Meinungen gelegt. Die Komplexität der Erzählperspektive abzubilden, ist das Anliegen der Adaption, die sehr nahe am Prätext bleibt und den Wortlaut zu großen Teilen abbildet. Die Polyphonie der Stimmen bleibt erhalten. Die Adaption führt dieselben diskursiven Suchbewegungen aus, wie sie der Roman unternimmt.

Der Inhalt und die dem Roman immanenten Diskurse finden ebenso statt in der Adaption, wenn auch weniger präsent, wenig ausgedeutet und so wird zwar das Trauma, die Scham selbst sichtbar, weniger jedoch die gesellschaftliche Konsequenz. Denn dafür nimmt die Verarbeitung der Handlung in der relativ kurzen Spielzeit von 100 Minuten selbst zu viel Raum ein. Dies führt dazu, dass die Ambiguität der Darstellung, die den Roman bestimmt, stringenter wird und dramaturgisch die Umstellung der Chronologie zu einem anderen Spannungsverlauf führt.

Es zeigt sich ein weiteres Beispiel für narrativ bestimmtes Theater, dass sich nur in Nuancen versucht, vom Prätext zu emanzipieren. Es soll also im Folgenden zu erst auf Ebene der Handlung, dann auf Ebene der Erzählperspektive und dann auf Ebene des Inhalts und des Diskurses nachgewiesen werden, wie groß die Übereinstimmungen mit dem Prätext sind.

4.2.1 Darstellung der Handlung

Die Chronologie wurde im Vergleich zum Roman umgestellt. Bleibt aber dabei, die Geschichte nicht chronologisch zu erzählen. Die Änderungen führen dazu, dass die im Roman vorhandene Spannungskurve umgedeutet wird und noch mehr auf ein Finale zuläuft. Die Vergewaltigung bleibt als zentrales Ereignis in der Mitte der Handlung bestehen. Der Aufführungstext beginnt mit einer Regieanweisung, welche die Erzählsituation wiedergibt. Édouard steht hinter der Tür und belauscht seine Schwester, wie diese seine Geschichte ihrem Mann erzählt. Sie beschreibt den Heimweg Édouards und das Kennenlernen von Reda. Édouard ist wie im Roman beschämt von den Aussagen seiner Schwester und kann nur passiv zuhören, wie sie über seine Homosexualität und die Ethnie von Reda redet. Im zweiten Kapitel erzählt Édouard von der Zärtlichkeit zwischen ihm und Reda beim Suchen des Wohnungsschlüssels, ein Dialog mit Reda beschreibt die Geschichte seines Vaters, seine Ankunft in Frankreich. Daraufhin, in Kapitel drei befindet sich Édouard auf dem Polizeirevier und muss erklären, dass Reda kein Araber, sondern ein Kabyle ist. Seine Geschichte wird

1. Wohnungsputz nach Vergewaltigung
2. Treffen mit Schriftsteller/Erzähltrieb/HIV-Geschichte
3. „Wahnsinnschwerg“/Jugenderinnerungen
4. Heimweg/Treffen Reda
5. Geschichte von Redas Vater
6. Kennenlernen Reda/Weg zur Wohnung/in die Wohnung
7. Redas Zutraulichkeit/Aufbau von Vertrauen
8. Polizei/Diebstahl von Reda wird bemerkt/
Eskalation der Gewalt/Würgen mit Schal/
Gemeinsame Suche nach Telefon/
Zwischenspiel Faulkner
9. Vergewaltigung
10. Im Krankenhaus I
11. Vision der eigenen Beerdigung
12. Im Krankenhaus II
13. Drängen zur Anzeige durch Didier
14. Anzeige wird erstattet bei Polizei
15. Amtsarztbesuch/Wandlung zu Rassisten
16. Forensiker untersuchen Louis Wohnung

1. Édouard belauscht seine Schwester/
Beschämt von ihren Aussagen/Erzählung
Heimweg bis zur Wohnungstür
2. Treppenhaus/Zärtlichkeit in der Wohnung/
Geschichte von Redas Vater
3. Polizei I
4. Dialog mit Schwester über
Fluchtmöglichkeiten
5. Eskalation der Gewalt nach Bemerkungen des
Diebstahls/Würgen mit Schal
6. Vergewaltigung
7. Notaufnahme/Im Krankenhaus/Drängen zur
Anzeige durch Didier
8. Polizei II (Selbe Sequenz wie bei I)
9. Kontaktaufnahme Schwester/Fahrt aufs
Land/Albtraum Beerdigung
10. Wohnungsputz nach Vergewaltigung
11. Amtsarztbesuch
12. Weihnachtsfest vor der Tat
13. Stimmenwirrwarr/Verlegertreffen/
Jugendgeschichte

Abb. 5 Handlungsverlauf *Im Herzen der Gewalt*, Schauspielhaus Wien

hinterfragt, bevor im vierten Kapitel seine Schwester und er sich in der Küche über Reda und Möglichkeiten einer Flucht reden, weitere Details des Abends, die Begehren zeigen und mit dem verschwundenen Ipad der bestimmende Konflikt auftaucht. Die Situation eskaliert in Kapitel fünf, nach Édouards Frage an Reda nach dessen Iphone, die beiden befinden sich im Dialog, Reda wird wütender, während sich Clara an das Publikum richtet und kommentiert. Reda würgt Édouard, die Situation eskaliert weiter, bevor im kurzen sechsten Kapitel von Édouard die Vergewaltigung geschildert wird. Im siebten Kapitel befindet sich Édouard in der Notaufnahme, die Ärztin lacht über seinen Nachnamen Bellgeule, bevor Didier auftritt und Édouard zur Anzeige drängt. So finden sich beide im achten Kapitel auf der Polizeiwache wieder, die Sequenz vom Beginn auf der Wache

wird wiederholt und Édouard erstattet die Anzeige. Danach wird im neunten Kapitel die Kontaktaufnahme Édouards mit seiner Schwester und deren gemeinsame Autofahrt nach Édouards Ankunft am Bahnhof beschrieben, bevor er seinen Albtraum erzählt, der von seiner eigenen Beerdigung handelt. Das zehnte Kapitel zeigt alle drei Darsteller als Édouard, wie diese manisch seine Wohnung nach der Tat putzen, bevor das elfte Kapitel die Untersuchung beim Amtsarzt zeigt, Kapitel zwölf beschreibt das Weihnachtsfest vor der Tat bei Didier und Geoffrey (die Szene wird zweimal wiederholt) und Kapitel dreizehn ein polyphones Stimmenwirrwarr, in dem Édouard einen Verleger trifft, der sich seine Geschichte anhören muss, Édouard eine schambehaftete Sequenz aus seiner Jugend erzählt und sein eigenes Erinnern hinterfragt. Damit endet das Stück.

Das Stück gibt einzelne Szenen aus dem Roman in veränderter Reihenfolge wieder, fügt außer der kleinen Geschichte zum Ende des Stücks, die schambehaftete Jugenderfahrung, die aus *Das Ende von Eddy*, Louis erstem Roman stammt, nichts hinzu. In der Auswahl wird erkenntlich, dass hier das Stück nahe am Roman nacherzählt wird und dennoch der Versuch erkennbar ist, zu kürzen, die Handlung stringenter zu machen und aus 16 Kapitel im Roman werden 13 Szenen in der Aufführung. Die Adaption greift mit der Wiederholung der Szene 2 bei der Polizei dabei, *Forshadowing* zu betreiben, Erinnerungen in Form von *Flashbacks* zu erzählen und mit der Erzählung des Begräbnisses auch die mentalen Bilder Édouards auf der Bühne zu verarbeiten.

Der Text ist stark gekürzt, entscheidende Sequenzen sind beibehalten.

Darstellung der Figuren

Drei Schauspieler*innen stehen auf der Bühne: Steffen Link verkörpert Édouard, Clara Liepsch spielt Clara und Josef Mohamed tritt als Reda auf, wobei Josef und Clara auch sämtliche weitere Nebencharaktere spielen und nur Steffen als Édouard über den gesamten Abend in einer Rolle bleibt. Die Charaktere sind nicht anders als im Roman gezeichnet und verkörpern deren Ansichten. Zumindest aus dem Text ergibt sich kein Unterschied in der Darstellung und Ausprägung der Charaktere. Édouard ist der zweifelnde und verzweifelte Intellektuelle, Reda der schüchterne jedoch aggressive Gewalttäter und Clara kommentierend, während sie ihre ländliche Herkunft nicht versucht zu verbergen. Durch das Begrenzen der Akteur*innen auf die drei Personen wird die Dynamik innerhalb dieser Konstellation sichtbar und verarbeitet. Im Unterschied zum Roman sind in der Adaption alle drei Akteur*innen mehrfach präsent. Édouard erzählt im Roman die Geschichte, ist Opfer und Teil der Handlung, im Stück betrifft dieses mehrfache Auftreten alle Charaktere, die teilweise ein Teil der Handlung sind, einmal einen Teil der Handlung erzählen oder

aus einzelnen Sequenzen heraustreten um diese zu kommentieren. Dies führt zu folgenden Erzählsituationen.

4.2.2 Auktoriale Erzählsituationen

Der Wortlaut des Romans findet sich unverändert im Stück wieder. Es gibt Auslassungen und die Sequenzen werden gekürzt, der Umfang begrenzt und doch erinnert alles an die Romanvorlage. Nicht nur in Aussage und Anspruch ähneln sich Prätext und Stück, sondern es wird versucht, die dem Roman eigene Erzählsituation in die Adaption zu übernehmen. Dazu wird die Situation des Belauschens auf der Bühne ausgeführt und nachempfunden. Neben diesem Nachempfinden werden noch andere erzählende Formen gefunden, um den dem Prätext entnommenen Text auf der Bühne zu erzählen und begleitend darzustellen. Es wird auch hier wieder durch die Verwendung des Prätextes in erzählenden Situationen eine auktoriale Erzählinstanz sichtbar. Die Gemeinsamkeiten zum Prätext, die narrativen Strukturen ergeben sich somit nicht nur ausschließlich aus thematischer Nähe und wörtlichen Übernahmen. Sie sind ebenso in der Erzählweise ersichtlich, im Folgenden die Darstellung der verschiedenen Erzählsituationen:

1. Wie bereits erwähnt, stellt ein Teil des Textes die bekannte Erzählsituation des Belauschens nach, dies passiert zu Beginn des Romans. Die Situation wird dargestellt, während Clara das Kennenlernen Redas ihrem Mann erzählt:

Édouards Schwester schildert diese Szene ihrem Mann. Édouard steht hinter einer Tür versteckt, belauscht sie. Ihr Mann ist von der Arbeit zurück. Von dort, wo Édouard steht, kann er seine Füße sehen. Clara und ihr Mann befinden sich im Wohnzimmer, Édouard im Nebenraum. Die Tür steht vier, fünf Zentimeter offen, er hört seiner Schwester zu, ohne dass sie ihn sehen kann, wie er aufrecht, starr in seinem Versteck hinter der Tür steht. Auch er kann sie nicht sehen, kann sie nur hören, sieht nur die Füße ihres Mannes, ahnt aber, dass sie auf dem Stuhl gegenüber sitzt. Reglos hört er ihr zu und sie redet.³⁰⁷

Ganz dem Roman entsprechend kann Édouard lediglich in kleinen Phrasen sich zur Erzählung seiner Schwester äußern, ihr Mann macht sich nur durch Räuspern bemerkbar. Das gesamte erste Kapitel und die Ausgangssituation werden in dieser Art, beinahe monologisierend, erzählt.

2. Édouard erzählt die Geschichte. Ganz dem Roman entsprechend richtet sich Édouard an seine Leser*innenschaft, wie auch ans Publikum und erzählt von einzelnen zärtlichen Handlungen, die durch kurze Dialogfragmente nur unterbrochen werden.

ÉDOUARD

Ja, da gibt es aber ein Detail, das ich weder Clara noch der Polizei berichtet habe. Nur Didier und Geoffroy. Reda hatte mir in die Taschen gegriffen und sie durchsucht, eine nach der anderen. Er hinterließ in jeder durch den Stoff hindurch die Wärme seiner Hand, und mein Schwanz wurde hart

³⁰⁷ H2 S. 3

wegen der Nähe seiner Finger. Seine Finger waren feucht und warm. Er fand dann auch den Schlüssel. Das ist eines von den Details, die ich weder meiner Schwester noch der Polizei berichtet habe, nur Didier und Geoffroy. [...] Ich habe auch niemandem erzählt, dass Reda mir angeboten hatte, mich zu massieren, bevor er floh, lange davor, und dass ich mich dafür auf den Bauch legte. Er sagte, ich solle mich entspannen, ganz tief einatmen, die Luft anhalten und sie dann langsam ausatmen, in langsamen, langen Zügen.

REDA

Denk an was Schönes.

ÉDOUARD An dich.

REDA

Lieber an einen schönen Ort.

ÉDOUARD An dich.

Nur Didier und Geoffroy erzählte ich das, jedem anderen gegenüber wäre ich mir lächerlich vorgekommen. Der Polizei beschrieb ich nur, wie wir die Wohnung betraten. Ohne weitere Details.³⁰⁸

3. Die Geschichte wird im Dialog erzählt, Nachfragen, aber das Geschehen nicht dargestellt, sondern erzählt. Dies betrifft zum Beispiel die Sequenz, in der Reda und Édouard im Bett liegen und Reda von seinem Vater erzählt.

REDA

[...] Mein Vater war in einem Wohnheim für Einwanderer in der nördlichen Banlieue untergebracht worden, ich weiß nicht mehr, in welchem Ort genau, mit der Kleidung, die er am Leib hatte und ein paar in einen kleinen Koffer gestopften Dingen, nicht, dass er nichts besessen hätte, sondern weil es verboten war, mehr persönliche Gegenstände in das Wohnheim zu bringen, als käme zur Armut eine Art Pflicht hinzu, die Armut zu zeigen.

Er liegt da, den Kopf auf Édouards Oberkörper, und erzählt. Édouard hört zu.

Mein Vater ist zu Fuß durch die Kabylei gezogen, um zu fliehen. Er war mehrere Tage ununterbrochen unterwegs. Er wanderte durch wüstenartige Gegenden, schlief auf Sand und dem blanken Boden, versteckte sich im Gebüsch.

ÉDOUARD

Wahrscheinlich hat er in seiner Flucht die Möglichkeit gesehen, seine gegenwärtige Situation zu verbessern und dem Sohn zu helfen, den er mal haben würde, aber nicht nur das – es ging ihm sicher auch darum, weniger seine Gegenwart neu zu erfinden – sondern vielmehr seine Vergangenheit. [...]

REDA

Als mein Vater ankam, hatte er den Stadtplan mit dem darauf vermerkten Wohnheim in der Hand. [...] ³⁰⁹

Eine Regieanweisung gibt vor, wie die Reda den Kopf angelehnt an Édouard die Geschichte erzählt. Dies passiert wieder im Wortlaut des Romans, wenn auch verkürzt und auf die beiden Schauspieler verteilt, während es im Roman nur erwähnt wird, dass Reda diese Geschichte Édouard erzählte, in eben jener Situation, bevor er sie dann selbst an späterer Stelle aus seiner Perspektive wiedergibt. Hier wird der Roman somit wörtlich gedeutet und die Erzählung erzählend dargestellt. Dabei sind die einzelnen erzählenden, wörtlich übernommenen Passagen relativ lange (ca. 300 Wörter).

³⁰⁸ Ebd. S. 9

³⁰⁹ Ebd. S. 10–11

4. Die Handlung wird im Dialog mit seiner Schwester erzählt, die sich in der Küche steht, während Édouard im Wohnzimmer verweilt. Clara kommt zu ihm hinüber.³¹⁰ Die räumliche Trennung verdeutlicht den Weg der Nachricht, dass dazwischen, dass die Kommunikationssituation verändert, etwas ist am Weg und genauso im Weg. Auch hier tritt die Geschehensdarstellung zurück, der Dialog erzählt die Geschichte fort und das Geschehen wird nicht dargestellt.

5. In einem Dialog zwischen Reda und Édouard ist auch Clara präsent, Édouard streitet mit Reda, tritt aus dem Dialog heraus, um sich kommentierend an Clara gerichtet zu äußern, bevor er wieder in den Dialog mit Reda tritt. Clara kommentiert die Situation ans Publikum gerichtet, was wiederum der Situation im Roman nachempfunden ist und den Nimbus einer Erzählinstanz verinnerlicht hat.

ÉDOUARD (*zuerst an Clara, dann zurück in Situation mit Reda*)

Ich versteh ja, dass man ein Telefon nimmt, könnte mir auch passieren, klar versteh ich das, ich weiß ja nicht, wegen dem Kick, dem Adrenalin beim Klauen.

Reda schreit, wird immer aggressiver. Reda packt Édouard.

ÉDOUARD (*bekommt es mit der Angst zu tun*)

Wenn du Geldprobleme hast, keine Sache, vergessen wir's, wir sehen uns morgen, wie besprochen, wir essen zusammen was und reden nicht mehr davon, und übermorgen sehen wir uns wieder und reden auch nicht mehr davon: Wir vergessen das und dann vergessen wir, dass wir es vergessen haben.

Reda hat Édouard losgelassen. Reda erstarrt. Er sagt nichts mehr.

CLARA (*lacht*)

Sogar in der Situation kann er nicht aufhören mit seinem Feine-Leute-Gerede, er hat das nicht im Griff.³¹¹

Das dargestellte Geschehen wird laufend kommentiert. In der Sequenz erklärt Clara im Wortlaut des Romans, wie sich Édouard während der Strangulation wohl gefühlt haben muss.³¹² Textfragmente halten so immer wieder Einzug in die Erzählweise der Adaption. Auch Édouard verlässt an manchen Stellen den Dialog, um Romanfragmente wiederzugeben und seine Handlungen zu erklären.

ÉDOUARD

Ich lief nicht weg. Ich nutzte die Entspannung der Lage nicht, um mich der Tür zu nähern, sie schnell aufzureißen. Ich dachte nicht: Renn weg. Ich hatte die Waffe noch nicht gesehen – zu diesem Zeitpunkt.³¹³

Die Vergewaltigung wird im selben Stil erzählt, anstatt dargestellt. Es ist die Verbindung von Dialogen zwischen den Schauspieler*innen und Heraustreten aus der Situation, um für das

³¹⁰ Vgl. Ebd. S. 18–20

³¹¹ Ebd. S. 22

³¹² Vgl. Ebd. S. 23

³¹³ Ebd. S. 25

Publikum vermittelnd zu kommentieren, bevor in die Situation zurückgekehrt wird, die die Adaption in ihrer Erzählstrategie bestimmt. Auch im Krankenhaus später passiert dies.

ÉDOUARD

(zu den Zuschauern)

Wie kann irgendjemand annehmen, solche Prozeduren würden etwas Gutes bewirken, für wen denn? Ich dachte: Ich habe Angst. Ich habe Angst vor Rache.

(zur Klinikmitarbeiterin)

Das interessiert mich nicht.³¹⁴

Durch diese verschiedenen Erzählsituationen erfährt der Roman seine prätextnahe Adaption. Es wird versucht, Erzählsituationen beizubehalten, aber dennoch an das Genre anzupassen und die Nacherzählung dramaturgisch zu lösen. Das Putzen der Wohnung wird zum Beispiel dargestellt, in dem alle drei Schauspieler*innen Édouard verkörpern, während er selbst im Romanwortlaut über die Situation monologisiert. Im elften Kapitel führt diese Veränderung der Rollenverhältnisse dazu, dass nun Steffen die Ärztin spielt, während Clara und Josef Édouards Part sprechen.

ÄRZTIN (*Steffen*)

So, hier bin ich wieder. Ich muss Sie warnen, das könnte jetzt unangenehm werden.

ÉDOUARD (*Clara&Josef*)

C+J: Die Ärztin wollte die tieferen Wunden und Verletzungen mit einem Spatel untersuchen. C: Später sagte ich zu Clara, es sei nicht demütigend gewesen, denn wenn ich es zugegeben hätte, hätte das die Demütigung verdoppelt. C+J: Sie steckte den Spatel in mich hinein.

J: Sie machte Fotos, sie fotografierte das Innere meines Körpers. C+J: Bei jeder Aufnahme hörte ich das leise Klicken des Auslösers, und die Ärztin murmelte der Schwester ihre Beobachtungen zu, Läsion, Hämatom, Fissur, Quetschung...

ÄRZTIN (*Steffen*) Bluten Sie schnell?

ÉDOUARD (*Clara&Josef*)

Ich blute schnell. Das Blut fließt ohne Vorwarnung. Man könnte mir anhand der Blutspur folgen.³¹⁵

Durch diese divergierenden Rollenbilder wird die Aufführungssituation brüchiger, verlässt jedoch nicht den Wortlaut der Vorlage.

Es finden sich in der Darstellung des Stückes somit vorwiegend erzählende Passagen, die sich in ihrer Form unterscheiden und doch denselben Zweck verfolgen, die narrativen Strukturen des Prätextes zu adaptieren, die epische Erzählweise jedoch so weit es geht beizubehalten und Szenen tendenziell im Erzählgestus zu präsentieren. Aktionen sind punktuell gesetzte Ereignisse, die die Dramatik des Stücks unterstreichen, jedoch nie im Vordergrund stehen. In der Vielzahl der

³¹⁴ Ebd. S. 30

³¹⁵ Ebd. S. 45

unterschiedlichen Erzählsituationen wird deutlich, wie die Erzählstrategie des Romans auf die Adaption übertragen wird. Von der Ausgangssituation des Belauschens löst sich das Stück nach dem ersten Kapitel, findet aber durch andere kreative Darreichungsformen und Perspektiven zum erzählenden Darstellen zurück. Es zeigen sich Veränderungen zum Prätext, die auf diesem aufbauend funktionieren und wie für jede Sequenz eine passende Erzählstrategie gewählt wurde, um den Roman zu adaptieren. Deutlich wird, dass alle Charaktere einen Teil der Handlung erzählen, heraustreten, gleichberechtigt wirken und die Handlung des Romans in ebenjene Richtung gedeutet wird, dass die Frage, wer erzählt die Geschichte, am präsentesten ist. Diese Erzählsituationen sind die Grundlage dafür, die weiteren Aspekte des Romans, für das Publikum wirksam darzustellen. Deshalb, nach dem bereits die hohe Übereinstimmung zwischen Prätext und Adaption nachgewiesen ist, wird nun auf die Verhandlung der Themen entlang der Kategorien der Romananalyse eingegangen.

4.2.3 Inhaltliche Ausprägungen veränderter Erzählsituationen

Um die Übereinstimmungen und Unterschiede auf inhaltlicher Ebene darzustellen, gilt es die thematischen Bausteine im Vergleich zur Vorlage zu betrachten. Dies bietet sich in Hinblick auf die Adaptionen von *Im Herzen der Gewalt* an, da hier der Prätext besonders präsent ist und die Unterschiede umso feingliedriger sind. Dies gilt es im Folgenden zu zeigen.

Entfremdung der Geschwister

Im ersten Kapitel der Adaption³¹⁶ wird wie bereits erwähnt die Inquitformel des Romans nachgestellt und derselbe Effekt, der eine Entfremdung der Geschwister voreinander deutlich macht, tritt in der Adaption ein. Dies liegt am Inhalt der Aussagen Claras, die dem Roman entsprechen und erneut problematisieren, wie sehr sich Édouard von seinem Elternhaus entfernt hat: „Was für einen Wahnsinnsweg ich geschafft hab. Er sagt sich immer wieder: Ich bin nicht mehr wie sie, ich hab meinen Weg gemacht. Einen Wahnsinnsweg.“³¹⁷ Die Übereinstimmung mit dem Prätext betrifft Inhalt und Erzählperspektive gleichermaßen. Wieder fehlen Wertschätzung und Verständnis, wieder ist Édouard beschämt. Im Aufführungstext wird da der Romanwortlaut wiedergegeben:

³¹⁶ Vgl. ebd. S. 3–8

³¹⁷ Ebd. S. 3

Jetzt steht Édouard völlig still, um weiter zuzuhören, und er weiß nicht, ob er es dank seiner Konzentration und seiner Kraft schafft, so stillzustehen, oder weil das, was sie da eben gesagt hat, ihn beschämt und ihn derart trifft, dass er wie gelähmt ist und ebenso hart und starr wie die Tür vor ihm.³¹⁸

Interessant daran ist die kursive Formatierung, die dafür spricht, dass es sich um eine Regieanweisung handelt, die von den Darsteller*innen ausgeführt werden soll. Außerdem passiert diese Anweisung im Wortlaut des Romans, die Darstellung soll somit in dessen Gedanken geschehen. Weitere Darstellungsweisen der Entfremdung zeigen sich in Erzählsituation 2. In der räumlichen Trennung von der Küche zum weiteren Raum liegt in der Entfernung auch die zwischen den Geschwistern. Die Entfremdung wird konkret und in der Darstellung der Inquitformel von der Adaption aufgenommen und verhandelt. Die Übereinstimmungen weiten sich aufs Inhaltliche aus. Was im Roman als Machtlosigkeit über das eigene Narrativ empfunden wird, spiegelt sich in der Adaption.

Machtlosigkeit über Narrativ

Die Machtlosigkeit zeigt sich nicht nur im stummen Mithören der Erzählung oder in der Kommentierung durch Clara und Reda in der Adaption, sondern ebenso bei der Polizei, im Krankenhaus und weiteren Stellen, in denen Édouard wieder auf das Zuhören reduziert ist. Beispielhaft dafür ist der Satz: „Ich saß da in der Empfindung, Mitspieler in einer Geschichte zu sein, die nicht meine war“³¹⁹, den Édouard im Roman im Krankenhaus vor der Untersuchung äußert. In der Adaption taucht der Satz sogar zweimal auf, wodurch die Erfahrung der Machtlosigkeit kontextualisiert werden kann. Das erste Mal wird der Satz erwähnt im Kontext des Drängens auf die Anzeige durch seinen Freund Didier.³²⁰ Édouard fühlt wieder, dass mehr über ihn als mit ihm geredet wird und beschreibt die Gewalteinwirkung durch die Aussage, während er sich dafür an das Publikum wendet. Es soll für die Zuschauer*innen deutlich werden, wie machtlos Édouard ist. Ein zweites Mal fällt der Satz am Ende des Stückes, eingerahmt durch die schamhafte Erfahrung auf der Theaterbühne, in der er sich von zwei ihn mobbenden Jungen ausgeliefert sieht, die ihm dann jedoch applaudieren.³²¹ In der Sequenz ist es die Darstellerin Clara Liepsch, die als Édouard zu sich selbst spricht. Es sind wieder Machtlosigkeit und Kontrollverlust die sich darin

³¹⁸ Ebd. S. 4

³¹⁹ H1 S. 29

³²⁰ H2. S. 32

³²¹ Vgl. ebd. S. 55

äußern. Clara kommentiert hier, wie Édouard die Geschichte erzählt, bevor tosender Applaus für ihn auf der Bühne (in der Geschichte) einsetzt. Es wird die Aussage variiert dargeboten, stets jedoch im Kontext der Romanbedeutung. Durch die Wiederholung wird die Bedeutung des Satzes hervorgehoben und zum begleitenden Gedankengang.

Körperliche Reaktion nach (verbaler) Gewalt und Demütigung

In der Darstellung von Édouards körperlichen Empfindungen setzen sich die Zusammenhänge fort. Die Erwähnung seines Körpers, die Entscheidungen passieren an denselben Stellen wie im Prätext, Clara erzählt, „er hört, wie sein Körper spricht statt seinem Kopf, so hat er mir das erzählt – manchmal spinnt er wirklich ein bisschen, aber bitte, bitte.“³²² Die Vergewaltigung selbst wird olfaktorisch beschrieben, Édouard monologisiert über den Geruch von Pfirsichen: "Ich konzentrierte mich auf das Pfirsicharoma. Ein echter Pfirsich würde nie und nimmer so riechen.“³²³ und die erste Empfindung, nachdem alles vorbei ist betrifft seinen Körper, „Ich dachte, in meinem Körper entwickelt sich wahrscheinlich schon die Krankheit“³²⁴. Die Untersuchung seines Körpers betrachtet er entfremdet davon „Sie machte Fotos, sie fotografierte das Innere meines Körpers.“³²⁵ In zwei der im Buch erwähnten Passagen bleibt die Verbindung zum Körper unerwähnt, die Textbausteine verbindet eine sehr ähnliche Bedeutung. Wie im Roman wird deutlich, wie die Scham die Entfremdung vom Körper beeinflusst. Dass die Darstellung von schamhaften Gefühlen, die mit dem Kontrollverlust einhergehen, stattfinden, bestätigt die bereits erwähnte Einschubgeschichte, in der auf die Szene aus *Das Ende von Eddy* verwiesen wird. In der Erfahrung der Mobbingattacken liegen angstbesetzte Zustände, die Erzählung der Geschichte verdeutlicht dies. In seiner Verknappung wird die Verbindung von Scham und der Auslösung des Traumas festgeschrieben.

Das Erzählen wird Traumabewältigung

Das Empfinden von Scham in der Ohnmacht wird ebenso deutlich wie, dass die Strategie der Bewältigung des aus der Tat und der Scham entstandenen Traumas in dem wiederholten Erzählen

³²² Ebd. S. 8

³²³ Ebd. S. 27

³²⁴ Ebd. S. 28

³²⁵ Ebd. S. 45

der Tatnacht liegt, dem „Redeirrsinn“ wie es Édouard selbst nennt. Wie bereits zum Roman erwähnt, kann dieses Reenactment ein Teil einer Bewältigungsstrategie werden. Die Adaption kann diese Funktion einnehmen, zum einen natürlich, weil die ganze Inzenierung ein „Reenactment“ des Romans ist, zum anderen aber, indem genau auf die Wiederholung, den Prozess des Erinnerns eingegangen wird und das Reden zur Traumabewältigung wird. Da dies im Wortlaut des Romanes passiert, bleibt die Aussage bestehen.

Im Roman ist die Rückgewinnung des Narrativs mit einem Rückgewinn an Macht verbunden, die durch die differenzierte Darstellung des Täters durch das Opfer passiert. Auch in der Adaption versucht Édouard, Reda sein Menschsein nicht abzusprechen, beschreibt zärtliche Gesten, macht dessen Handlungen und Motive nachvollziehbar. Er will ihm auch in der Adaption nicht das Gefängnis zumuten, will ihn deshalb nicht anzeigen. Doch in der verkürzten Darstellung, geschuldet des Rahmens einer Spielzeit von 100 Minuten und der Manifestation Redas selbst auf der Bühne als lebendigem Charakter, gerät dieser Machtrückgewinn ins Wanken. Im Roman ist Édouard zusätzlich als Autor präsent, der in seinem Werk über die Narration bestimmt, dies ist in der Adaption nicht der Fall. Die Geschichte erzählt sich verselbstständigt in den drei Darsteller*innen. Deshalb kann die Kontrolle nicht gänzlich zurückerlangt werden. Die wirkliche Bewältigung des Traumas bleibt aus, der Abend endet in Scham, in einem Stimmenwirrwarr, welche die gesamte Bandbreite der negativen Empfindungen abdeckt.

Kontrolle über das Narrativ

Die Rückgewinnung des Narrativs kann nur sprachlich erfolgen, nicht schriftlich festgehalten werden. Die Unterscheidung, die fehlende Ebene des Romans, bezogen auf das schriftliche Erzählen selbst, wirkt sich auf die Deutung des Stückes aus. Ohne diese zusätzliche Ebene kann es Édouard nicht möglich sein, die eigene Souveränität durch das Ausüben von Macht wieder zu erlangen. Dies betrifft auch den Kreislauf von Macht- und Gewaltverhältnissen, wie bezüglich des Romans dargestellt. Der Kreislauf endet da, wo er selbst nicht mehr die Wörter seiner Schwester und Reda in den Mund legt, sondern diese verkörpert durch gleichberechtigte Darsteller auf der Bühne präsent sind und Édouard diesen nicht zusätzlich als Autor in einer weiteren Ebene überlegen ist.

Édouard kann in diesem Fall nicht mehr zugesprochen werden, dass er wirklich bestimmt, wer die Geschichte erzählt und wenn zum Beispiel die Geschichte von Redas Vater durch Reda selbst

geschildert wird, passiert dies zwar im intellektuellen Romanduktus, jedoch durch Reda und die Fremdbestimmtheit der Aussagen fällt weg, oder ist zumindest weniger deutlich erkennbar.

REDA

Er rührte sich nicht, er dachte: Jetzt muss ich klingeln. Er klingelte nicht. Irgendwann hat er es dann doch getan, er hat geklingelt. Und die Tür ist aufgegangen. Doch niemand erschien.

ÉDOUARD

Ich sehe ihn vor mir, deinen Vater, von hinten, sein Nacken so schön und mächtig wie deiner, ich stelle mir die Bewegung dieser Tür vor, die sich fast irritierend langsam öffnet. Und dann nichts dahinter. Nur, Dunkelheit.

REDA

Nach einigen Sekunden dieser Dunkelheit hat er sich gefragt, ob tatsächlich jemand absichtlich diese Tür geöffnet hatte oder ob sie nicht vielmehr von einem dämlichen Windstoß aufgeblasen wurde. Oder ob er sie am Ende zufällig selber aufgeschoben hatte, aus Nervosität. Er rührte sich nicht.³²⁶

Édouard kommentiert lediglich sensibel die Geschichte. Die Bedeutung von parallelisierter Flucht, dabei Empathie für Reda zu erwirken, ihn zu einem komplexeren Charakter zu machen, bleibt dennoch bestehen, die Frage wer spricht, scheint beantwortet. Reda tut es. Die Gewaltausübung durch Édouard ist dadurch weniger eindeutig. Es ist die veränderte Erzählperspektive, die zwar den Roman nachempfunden ist, jedoch die Komplexität eines literarischen Werkes nicht übernehmen kann und so ohne den entscheidenden Impuls zur Nachschärfung oder Konturierung des Diskurses um Machtstrukturen darunter unentschieden bleibt.

Gewalt im erweiterten Kontext

Die Veränderung des Kreislaufes führt sich fort in der Darstellung des Rassismus. Die Verfestigung der Denkstrukturen findet in der Adaption ebenso gegen Ende statt, hier aber eingerahmt in die Sequenz, in der Édouard nach der Vergewaltigung seine Wohnung manisch putzt. In der Szene stellen alle drei Darsteller*innen Édouard da und putzen manisch, während im Wortlaut des Romans darüber erzählt wird. Der Rassismus wird hier als Symptom einer Entfremdung vom eigenen Körper deutlich. Er ist als Auswirkung der Tat zu verstehen als denn als Machtkriterium, was aber wieder auch der Raffung geschuldet ist, ebenso wie der szenischen Verortung.

Es war, als wäre eine zweite Person in meinen Körper eingezogen; sie dachte an meiner Stelle, redete an meiner Stelle, zitterte an meiner Stelle, sie hatte Angst um meinetwillen und zwang mir ihre Angst auf, zwang mir auf, mit ihrem Zittern zu zittern. Die ganze Welt war eine gegen mich veranstaltete Inszenierung. Im Bus, in der Metro senkte ich den Blick, wenn ein Schwarzer oder Araber oder möglicher Kabyle mir näherkam. Mein paranoider Geist entwarf alle möglichen Szenarien – Ich flehte stumm: tu mir nichts, tu mir nichts! Ich war zum Rassisten geworden. Der

³²⁶ Ebd. S. 11

Rassismus, also das, was ich immer als das meinem Wesen radikal Entgegengesetzte empfunden hatte, das absolut andere meiner selbst, erfüllte mich unvermittelt: Ich war die anderen geworden.³²⁷

Verglichen mit dem Roman stimmt der Wortlaut überein. Was im letzten Satz, „ich war die anderen geworden“, deutlich wird, ist, dass nun genau seine Herkunft die Denkmuster bestimmt und er darauf zurückgeworfen wird. Dies passiert im Moment der Scham und Erniedrigung und kann ebenfalls als direkte Reaktion verstanden werden, um dadurch Macht zurückzuerlangen. Die Fremdheit seiner selbst wird in der Dreierkonstellation darstellend verarbeitet. In der beiläufigen Darstellung von Rassismus als Symptom seiner Erfahrung wird diese zwar auf-, die strukturelle Bedeutung dessen jedoch abgewertet. Das erlittene Trauma und die Folgen davon stehen hier im Vordergrund.

4.2.4 Intertextualität

Bei der Intertextualität setzt sich der Trend fort, dass dem Roman eigene Verweise auf die Gegenwart eingesetzt werden. Dies betrifft die namentliche Erwähnung der real existierenden Freunde, dem Ipad, Paris und so wird über die Verweiskette Authentizität erschaffen. Auch wenn dieselbe thematische Vielfalt um Schuld, Scham und Rassismus stattfindet, so ist der gesellschaftliche Rahmen kleiner. Zum einen aus dem im oberen Kapitel benannten Gründen, zum anderen, da gerade die Geschichten, die im Roman auf einen größeren gesellschaftlichen Zusammenhang, wie die Geschichte über die AIDS-Epidemie, hinweisen, nicht auftauchen. Ebenso wenig der Einschub um Faulkner. Die Perspektivierung verkleinert sich deshalb auf den konkreten Fall, die konkrete Handlung und der größere Kontext muss selbst erschlossen werden.

4.2.5 Diskurs

Der Diskurs behandelt als einen Teil die explizite gesellschaftliche Komponente. Da diese fehlt, kann die Kritik daran, ein Einzelschicksal allgemeingültig zu machen, nicht stattfinden. Dafür spricht auch, dass die Einschubgeschichten über HIV und Faulkner, die eben dies versuchen, sich vom Kontext der Handlung zu lösen und gesellschaftshistorisch zu verankern, nicht thematisiert werden. Hinzukommt, dass der Gewaltkreislauf unabgeschlossen bleibt. Daran liegt eine weitere Schwierigkeit, größere gesellschaftliche Relevanz aus dem Stück explizit herauszulesen. Implizit liefert der Stoff selbst, die brutale Tat und Édouards Umgang immer noch Diskussionsstoff. In der

³²⁷ Ebd. S. 44

Darstellung der polyphonen Stimmen, der Aussagen dreier Akteur*innen zeigt sich weiterhin ein Beispiel, anhand dessen gesellschaftliche Machtstrukturen problematisiert werden können. Es bleibt jedoch bei impliziten Verweisen auf die Diskurshaftigkeit des Romans. Die Grenzen von Literatur treffen auch hier zu, nur werden sie auch gar nicht versucht zu übertreten. Es wirkt vielmehr so, als wäre die Geschichte schon belastend genug, gäbe schon genügend Anlässe zum Nachdenken. Die Handlung bleibt aktuell, kann als Publikumstransferleistung in einen größeren Kontext gestellt werden. Dennoch ist die Adaption selbst zu nahe am Prätext, um ein eigenständiger Kommentar zu werden, um selbst zu deuten oder wie am Beispiel der Adaption von *Imperium* am Schauspielhaus Wien gar eine neue Deutungshypothese hinzuzufügen. Stattdessen findet eine thematische Zuspitzung zum Ende statt, die vielmehr einen gelungenen Abschluss der Handlung finden soll, als den gesellschaftlichen Kontext zu ergründen. Der Abend erschafft nicht dieselbe Allgemeingültigkeit, weil der Kontext einer außerliterarischen Welt nicht dargestellt wird.

In Anbetracht des Zitats von Louis, dass „über gesellschaftliche Klassen“³²⁸ heute anders geredet werden muss, sein Roman also ein diskursiver Beitrag zu dieser Debatte darstellt, sieht dies anders aus. Denn die Adaption, die Aufführung selbst ist letztlich genau die performative Umsetzung eines Diskussionsanlasses, der daraufhin stattfinden kann.

Zusammenfassung

Die Adaption ist prätextnah, die Unterschiede sind feingliedrig, während die Spannungskurve verändert wurde und mehr auf ein Finale zuläuft. Dabei bleibt die Vergewaltigung das zentrale Ereignis in der Mitte der Handlung. Drei Schauspieler*innen verkörpern Édouard, Clara und Reda. Dadurch entsteht eine Dynamik zwischen den drei Akteur*innen, welche die Inszenierung bestimmt. Alle Charaktere erzählen jeweils einen Teil der Handlung, treten aus ihrer Rolle hinaus, wirken gleichberechtigt und dadurch scheint die Frage, wer nun die Geschichte erzählen darf, zentral. Édouard als gleichberechtigter Akteur verliert in der Erzählung an Bedeutung, so dass es ihm nicht möglich ist, die eigene Souveränität durch das Ausüben von Macht wiederzuerlangen. Die Komplexität der Erzählperspektive und des Werkes geht darunter verloren. Außerdem fehlt ein entscheidender Impuls zur Nachschärfung und Konturierung des Diskurses. Die gesellschaftlichen Machtstrukturen werden nicht offengelegt und die Adaption hat weniger den Anspruch der Allgemeingültigkeit.

³²⁸ Wildermann (2018)

4.3 Adaption am Thalia Theater Hamburg

Die als zweites betrachtete Adaption wurde am Thalia Theater in Hamburg am 9.9.2018 uraufgeführt. Regie führte Franziska Autzen, eine Autor*in ist auf der Bühnenfassung nicht vermerkt, diese datiert auf den 16.06.2018 und bildet damit einen relativ finalen Stand der Vorbereitung ab. Zum Stück konnten nur zwei Rezensionen gefunden werden, die jeweils hervorhoben, wie hier in minimalistischer Kleinstbesetzung das erlittene Trauma greifbar gemacht wurde und der Abend zu einem kurzweiligen politischen Statement³²⁹. Ein Grund für die wenige Rezeption könnte sein, dass das Stück auf einer Nebenbühne des Thalia Theaters, der „Garage“ aufgeführt wurde, somit weniger präsent platziert wurde, aber den geeigneten Ort darstellt, um die Minimalistik des Ansatzes in Bühne und Vorstellungsort fortzuführen. Zwar nimmt die Adaption am Thalia Theater keine tiefgreifenden Veränderungen an Handlung und Inhalt vor, unterscheidet sich jedoch durch zwei hervorzuhebende Details von der Adaption am Schauspielhaus Wien und erfüllt damit einen weiteren Anspruch, den Roman auf die Bühne zu bringen. Der erste Punkt ist die Besetzung. Statt drei Schauspieler*innen sind nur zwei auf der Bühne, wodurch sich die gesamte Erzählsituation verändert und der bereits erwähnte, minimalistische Ansatz deutlich wird³³⁰, der sich im Bühnenbild fortsetzt. Zu sehen sind laut der Rezensionen vor allem Leintücher, die an die Tat erinnern und teilweise angestrahlt werden von Projektoren, die Bilder aus Édouards Leben zeigen. Durch die Zweierbesetzung wird der Fokus der Adaption auf die Geschwisterbeziehung deutlich. Außerdem verändert sich das Machtverhältnis auf der Bühne dadurch, dass Reda nicht personifiziert wird, sondern „nur“ Édouards Schwester in manchen Sequenzen seine Sprechpassagen wiedergibt. Der zweite Punkt ist die präsentere gesellschaftliche Einrahmung des Geschehens, die durch intertextuelle Verweise explizierter passiert als in Wien und besonders Anfang und Ende der Aufführung betrifft.³³¹

Wiedergegeben wird nuanciertes Erzähltheater. Wieder werden auf Ebene der Handlung, Ebene der Erzählperspektive, inhaltlich und durch die Darstellung der Verarbeitung des Diskurses die Übereinstimmungen und Differenzen mit dem Prätext dargestellt.

³²⁹ Vgl. Ingwersen, Sören (2018). „Im Herzen der Gewalt“ – Theater als tiefe Seelenschau In: <https://szene-hamburg.com/im-herzen-der-gewalt-thalia-gaussstrasse/> und Ullmann, Katrin (2018). Kein Entrinnen aus der Gewaltspirale. In: <https://taz.de/Kein-Entrinnen-aus-der-Gewaltspirale/!5535072/> (Zugriff: 28.12.2021)

³³⁰ der sich auch in der relativ kurzen Spielzeit von 90 Minuten äußert. Vgl. Website Thalia: <https://www.thalia-theater.de/stueck/im-herzen-der-gewalt-2018> (Zugriff: 28.12.2021)

³³¹ Ein weiterer Hinweis, dem Aufführungstext ist nicht zu entnehmen, dass die Vergewaltigung dargestellt wird, nur die Gewalt die davor passiert und die Strangulation mit dem Schal. In den Rezensionen wird jedoch angedeutet, dass auch die Vergewaltigung dargestellt wurde. Da hier im Folgenden nur der Aufführungstext in der vorliegenden Fassung betrachtet wird, wird die Vergewaltigung ausgeblendet.

4.3.1 Darstellung der Handlung

In der zweiten Adaption wird die Handlung ebenfalls in der Chronologie geändert. In zehn Szenen wird die Geschichte hier erzählt, beginnend mit Édouard, der am Einlass am Klavier sitzt und vor Beginn der Handlung wiedergibt, wie Menschen, die sich mit HIV infizierten, davon ausgingen zu sterben. Einige überlebten dennoch und hatten große Schwierigkeiten wieder zurück ins Leben zu finden. Die Geschichte aus dem Roman wird hier präsent an den Anfang gesetzt.

Im Herzen der Gewalt, Édouard Louis	Im Herzen der Gewalt, Édouard Louis
1. Wohnungsputz nach Vergewaltigung 2. Treffen mit Schriftsteller/Erzähltrieb/HIV-Geschichte 3. „Wahnsinnsweg“/Jugenderinnerungen 4. Heimweg/Treffen Reda 5. Geschichte von Redas Vater 6. Kennenlernen Reda/Weg zur Wohnung/in die Wohnung 7. Redas Zutraulichkeit/Aufbau von Vertrauen 8. Polizei/Diebstahl von Reda wird bemerkt/ Eskalation der Gewalt/Würgen mit Schal/ Gemeinsame Suche nach Telefon/ Zwischenspiel Faulkner 9. Vergewaltigung 10. Im Krankenhaus I 11. Vision der eigenen Beerdigung 12. Im Krankenhaus II 13. Drängen zur Anzeige durch Didier 14. Anzeige wird erstattet bei Polizei 15. Amtsarztbesuch/Wandlung zu Rassisten 16. Forensiker untersuchen Louis Wohnung	1. AIDS-Geschichte/<i>La Haine</i> Zitat/ Waschsalon 3. Vergleich mit ehemaligen Freunden in Dorf, Édouard beginnt, vom Heimweg zu erzählen 4. Kennenlernen Reda/Zögern vor Wohnung 5. Geschichte von Redas Vater 6. Polizei 7. Zärtlichkeit zwischen Édouard und Reda/ Frage nach Iphone 8. Diebstahlgeschichte/Eskalation der Gewalt 9. Amtsarzt Untersuchung 10. Morgen danach/<i>La Haine</i> Zitat II

Abb. 6 Handlungsverlauf *Im Herzen der Gewalt*, Thalia Theater Hamburg

Danach tritt Clara auf und beschreibt eine Gesellschaft, die fällt: „Während sie fällt sagt sie, um sich zu beruhigen, immer wieder: Bis hierher lief’s noch ganz gut.“³³² Dieser Wortlaut ist ein popkulturelles Zitat aus dem französischen Film *La Haine*³³³, in dem es um gesellschaftliche Missstände in einem Banlieue geht. Danach setzt die Handlung ähnlich dem Roman damit ein, dass Édouard seine Wohnung putzt und anschließend zum Waschsalon geht.

Kapitel zwei fehlt, die Nummerierung der Szenen geht mit drei weiter und Clara, die erzählt, wie sich Édouard mit den ehemaligen Freunden vom Dorf vergleicht, bevor Édouard anfängt, die Geschichte von ihrem Anfang an zu erzählen, als er an Weihnachten bei Didier und Geoffrey ist, bevor er auf dem Nachhauseweg auf Reda trifft. Clara stellt Fragen an Édouard. Im vierten Kapitel spielt Clara kurz Reda, gibt manche seiner Aussagen wieder und kommentiert diese gleichzeitig. Beschrieben wird die Sequenz, in der Édouard sich noch sträubt, Reda mit nach oben zu nehmen, eine Ausrede erfindet und dann doch nachgibt. Im fünften Kapitel wird die Geschichte von Redas Vater erzählt, beide beschreiben die Situation im Wechsel. Im sechsten Kapitel gibt Clara Aussagen einer Polizeibeamtin wieder, bevor Sie diese verkörpert und die Situation bei der Polizei, mit rassistischen Aussagen, Infragestellungen und Unterbrechungen dialogisch dargestellt wird. Nach dieser Sequenz geht es zurück zum Verlauf des Abends, es wird die Zärtlichkeit zwischen Édouard und Reda dargestellt, deren Verbundenheit in Kapitel sieben. Clara erzählt anschließend (Kapitel acht) monologisierend die Geschichte, wie Édouard mit Kumpels ein Mädchen aus dem Dorf bestahl. Der chronologische Verlauf wurde somit unterbrochen, bevor die Gewalt eskaliert, in Édouards Beschuldigung gegenüber Reda, er sei ein Dieb. Eine weitere Beschreibung der Gewalt wird ausgelassen. Kapitel neun erzählt von Édouards Untersuchung beim Amtsarzt. Anhand der Wunden an seinem Körper lässt sich der Tathergang rekonstruieren. Das letzte und zehnte Kapitel beschreibt die Gefühle Édouards am Morgen nach der Tat, wie er seine Umwelt nicht aushält, wie ihn der Rededrang überkommt. Zum Abschluss erzählt Clara nochmal davon, wie dieses Mal ein Mann aus einem Hochhaus fällt und ruft „bis hier her ist es noch ok“,³³⁴ ein Bogen zum Anfang und zu *La Haine* wird gezogen. Das Stück endet.

Die Handlung zwar nicht chronologisch erzählt, jedoch gerafft und stringenter als im Roman und am Schauspielhaus Wien. Durch die zwei Darsteller*innen ist weniger die Polyphonie der Stimmen präsent als denn ein andauerndes Zwiegespräch. Die Vergewaltigung selbst ist im Aufführungstext

³³² H3 S. 3

³³³ Kassovitz, Mathieu (1994). *La Haine*. F 1994, 98 Min., 35 mm, s/w

³³⁴ H3 S. 54

eine Leerstelle³³⁵. Es wird weniger mit *forshadowing* gearbeitet als mit erzählerischen *flashbacks*. Auch hier ist auffällig, wie nah die Handlung entlang des Romans verläuft und nur die gesellschaftliche Einrahmung mit einem fremden Zitat untermauert wird.

Darstellung der Figuren

Durch die Entscheidung, das Stück mit nur zwei Schauspieler*innen aufzuführen, verändert sich die Erzählsituation hin zu einem dialogischerem Verhältnis. Sebastian Jakob Doppelbauer spielt Édouard, während Toini Ruhnke seine Schwester Clara darstellt sowie alle weiteren Nebenrollen, einschließlich Reda. Selbst in den kurzen Sequenzen, in denen Toini ihre Rolle als Clara verlässt, Reda oder Krankenhauspersonal darstellt, bleibt ihre Präsenz bestehen und sie kehrt in kurzen Momenten in ihre Clara-Rolle zurück, um das laufende Geschehen zu kommentieren. Deshalb bleibt die dialogische Situation stets aufrecht. Durch den Fokus auf diese beiden Figuren sticht deren Beziehung genauer hervor, wird erforscht, während Reda ohne eigene Verkörperung als dritter Akteur weniger differenziert und fremdbestimmter dargestellt wird. Damit ähnelt die Konstellation dem Roman.

4.3.2 Auktoriale Erzählinstanz

Der prägnanteste Unterschied ist, dass Claras Mann als Zuhörer nicht vorhanden ist und dadurch die Erzählsituation eine andere wird. Durch die dialogische Situation wirkt es, als wäre das Publikum an seine Stelle gerückt. Wobei Édouard die Situation nicht belauscht, sondern deutlich aktiver selbst die Geschichte erzählt und dabei von Clara zurechtgewiesen und in Frage gestellt wird. Dadurch wird die Erzählsituation doppelt umgestellt. Dies passiert wieder beinahe ausschließlich im Wortlaut des Romans. Eine deutliche Prätextnähe lässt sich erkennen und die auktoriale Erzählinstanz resultiert daraus und wird ersichtlich in verschiedenen Situationen. Es überwiegen erzählende Passagen gegenüber dargestellten Situationen.

1. Dementsprechend beginnt das Stück auch mit einem Monolog Édouards, er erzählt die HIV-Geschichte, nachdem er am Klavier spielend den Einlass begleitet:

1.

³³⁵ Ob dies ebenso die Aufführung betrifft, lässt sich aus den Rezensionen nur schwer herauslesen, es wird jedoch angedeutet, dass auch die Vergewaltigung gezeigt wird.

Édouard sitzt an dem Klavier und spielt während des Einlasses. Die Laken³³⁶ wehen im Wind des Ventilators. Er beendet das Spiel, steht auf und geht hinten herum nach vorne zur Mitte des Vorhangs und schaltet dabei die Ventilatoren aus.

ÉDOUARD

Seit letztem Weihnachten verfolgt mich eine Sache, die mir ein Freund berichtet hat. Und zwar geht es um Leute, die meinten, sich mit HIV angesteckt zu haben oder erfuhren, dass dem tatsächlich so war, und zwar damals, als es noch keinerlei Behandlungsmöglichkeit gab.³³⁷

2. Eine zweite Situation spiegelt Édouards Monolog, Clara monologisiert ebenso, hier bezogen auf die dörfliche Vergangenheit Édouards. Sie kommt in der Gegenwart, dem weihnachtlichen Heimweg an, worauf Édouard die Geschichte fortsetzt.

CLARA

Den Absurditäten seines Lebens andere Absurditäten entgegenzusetzen? Seit er hier bei mir ist – vergleicht er sich mit den anderen jungen Leuten hier vom Dorf, mit denen er früher immer an der Bushaltestelle rumgehangen hat.

[...]

Er geht da durch Paris an dem Abend damals, und er dachte: Was für einen Wahnsinnsweg ich geschafft hab.

[...]

ÉDOUARD

J'ai fait un chemin de fou. Ja, ich ging durch Paris. Ich sah meine Freunde, Didier und Geoffroy und mich umgeben von Weihnachtsbeleuchtung durch die Straßen gehen, rote und blaue Glühbirnen über uns.³³⁸

Die beiden Darsteller wechseln sich in der Erzählung ab, richten sich dabei ans Publikum, so dass ein indirekter Dialog entsteht.

3. Der Dialog wird direkter, in den Momenten, in denen Clara die Erzählung Édouards kommentiert. Als er vom Heimweg erzählt, ordnet Clara die dies ein.

ÉDOUARD [...]

Unterm Arm hielt ich meine Geschenke, zwei Bücher von Claude Simon und einen Band aus den *Gesammelten Werken* Nietzsches.

CLARA

Also ich könnte wetten, er hielt die Bücher so rum, dass alle Leute auch ja sehen konnten, was er da bei sich hatte, die Vorderseiten gut sichtbar.

ÉDOUARD

Auf einmal hörte ich etwas hinter mir.

Aber ich reagierte nicht, sondern ging weiter. Ohne mich umzudrehen.³³⁹

³³⁶ Mit Laken ist die Bühne selbst gemeint, die laut Rezensionen aus mehreren teilweise angestrahlten Bettlaken besteht.

³³⁷ H3 S. 1

³³⁸ H3 S. 9

³³⁹ H3 S. 10

Sie spricht dabei Édouard nicht direkt an, so dass der Gedanke naheliegt, dass ihr Kommentar an das Publikum gerichtet ist.

4. In anderen Momenten richtet sie sich direkt an ihren Bruder und hinterfragt. In diesen dialogischen Momenten wechselt die Schauspieler:in fließend die Rolle, wird von Clara zu Reda.

... ich war getroffen davon, wie schön er war.

CLARA

Hat er so gesagt „Ich heiÙe Reda, magst du mich nicht ein bisschen kennenlernen? Einfach auf ein Glas irgendwo oder auf einen kleinen Joint? Zum Beisp ...“³⁴⁰

Teilweise übernimmt Clara auch Sprachfragmente der Polizistin³⁴¹, der Ärztin, um im oben gezeigten Stil im gleichen Dialog sofort wieder als Clara zu kommentieren. Die Bühnenwirklichkeit ist geprägt von diesen bewussten Brüchigkeiten. Dies ist zwar zum Teil nur eine erzählende Situation, die ebenso als Dialog betrachtet werden kann. Jedoch passiert genau in den Momenten des Infragestellens eine bewusste Vermittlung mehrerer Ebenen, so dass dies der auktorialen Erzählinstanz zugesprochen werden kann.

5. Clara fungiert als Medium für die anderen Figuren, dies äußert sich in den schnellen Rhythmus- und Figurenwechseln.

CLARA

...ich bin kein Dieb, du beleidigst meine Mutter. Willst du sagen, ich bin ein Dieb, ich bin kein Dieb, du beleidigst meine Mutter.

ÉDOUARD

Fass mich nicht an! Nie wieder! (wirft Clara auf den Boden)

CLARA

Ich verstehe nicht, warum du nicht misstrauisch geworden bist. Doch eigentlich weiß ich ganz genau, warum du nicht misstrauisch wurdest, und zwar, weil du zu zutraulich bist, egal bei wem, du hast dich nicht geändert. Du bist einsam, Eddy. Der einsame Eddy Bellegeule.³⁴²

Sie redet für die anderen Charaktere, ihre Rolle ist stets mit „Clara“ markiert und so bleibt sie in den Sequenzen, in denen sie andere Charaktere verkörpert, stets präsent. Dies ist für das Stück von Bedeutung, da es für die dramaturgische Gestaltung einen Unterschied macht, ob nun Clara Reda darstellt und dies nicht umgekehrt stattfindet. Durch diese vielen Charakterwechsel, die in der Vielseitigkeit der Darstellungen von Édouards Schwester liegen, ergibt sich die Straffung der Erzählung. Die Erzählinstanz, die Situation wird simplifiziert, der Effekt, unter verschiedenen

³⁴⁰ Ebd. S. 12

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Ebd. S. 44

Perspektiven auf die Geschichte zu blicken, diese zu hinterfragen und zu kommentieren, wird beibehalten.

4.3.3 Inhaltliche Ausprägungen veränderter Erzählsituationen

Die verschiedenen Erzählsituationen und die Anzahl der Schauspieler*innen bedingen die inhaltlichen Aspekte der Adaption. Deshalb soll im Folgenden entlang der Kategorien der Romanbetrachtung und der Adaption in Wien verschiedene inhaltliche Ausprägungen verglichen werden und die inhaltliche Nuancierung der Adaption am Thalia Theater sichtbar gemacht werden.

Entfremdung der Geschwister

Ein entscheidender Unterschied zum Roman und der Adaption in Wien fällt bereits zu Beginn des Aufführungstextes auf. Claras Mann als fiktiver Adressat für die Erzählung wird nicht erwähnt und da Clara die Geschichte ihres Bruders dennoch jemandem erzählen muss, tritt an die Stelle des Ehemannes das Publikum, oder eine Vorstellung von Publikum, die aus der Erzählsituationen heraus entsteht, wenn in gewissem Maße die konkrete Spielsituation verlassen wird und ein Heraustreten erkennbar ist, das als Publikumsansprache gedeutet werden kann.³⁴³ Claras Mann wird da als stiller Zuhörer nicht mehr benötigt. Dadurch wird die Inquitformel nicht verwendet und Édouard belauscht seine Schwester nicht heimlich, sondern hört ihr bei ihren Ansprachen zu, beide verharren in verschiedenen Ansichten im andauernden Dialog. Durch den Ansprachencharakter einzelner Sequenzen wird darüber hinaus ein Scheitern der Kommunikation deutlich, beide vermögen es in diesen Situationen nicht, das Gegenüber direkt anzusprechen. Hinzu kommt, Clara greift in Édouards Geschichte ein, in der Offenheit Édouards Schilderungen macht er sich erneut angreifbar. Clara kann auch hier seinen Lebenswandel in Paris nur wenig nachempfinden.³⁴⁴ Die Entfremdung der beiden voneinander wird präsent dargestellt, wie im Roman und der Adaption in Wien. In der unterschiedlichen Wahrnehmung einzelner Situationen, die wiederum zu Kommentaren führen, wird dies deutlich. Zwischen den beiden Akteur*innen entsteht ein indirektes Gespräch, nagender Rechtfertigungsdrang auf der einen, Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Geschichte auf der anderen Seite. Manifestiert zeigt sich dies in der Darstellung der weiteren Figuren. Zwar wird die Konstellation der Erzählung verändert, die Konflikte bleiben die aus dem

³⁴³ vgl. Auktoriale Erzählsituation 3

³⁴⁴ Vgl. Aussage, die bereits im Roman besprochen wurde und hier wieder erzählt wird: „Was für ein Wahnsinnsweg“

Roman bekannten. Hervorgehoben wird die Bedeutung Claras, sie ist im Stück noch präsenter, näher und wichtiger als im Roman. Sie wird zum zentralen Bezugspunkt für Édouard als Dialogpartnerin, Aggressorin und indirekte Adressatin in einem. In ihr vereinen sich viele Rollenzuschreibungen. Die Dopplung ist ein den Roman widerspiegelndes Prinzip. Dort tritt Édouard als Opfer und Erzähler gleichermaßen auf.

Machtlosigkeit über das Narrativ

Der Roman ist präsent in der Adaption, dies lässt sich ebenso auf den nächsten inhaltlichen Punkt, dem Gefühl von Machtlosigkeit übertragen. Auch ohne die Inquitformel, ohne das zwanghafte Zuhören wird die Entfremdung von der eigenen Geschichte deutlich. Andere sprechen für Édouard und verwandeln seine Erzählung in ein eigenes Narrativ. Dies passiert wieder bei der Polizei, wieder wird deren reflexhafter Rassismus deutlich. In der Adaption in Wien wird die Szene bei der Polizei wiederholt aufgeführt, im Roman mehrfach darauf verwiesen, am Thalia Theater gibt es nur eine Sequenz bei der Polizei. Dort wird der Satz, „Ich saß da in der Empfindung, Mitspieler in einer Geschichte zu sein, die nicht meine war,“ von Édouard ausgesprochen. Dies passiert damit an anderer Stelle, als im Roman und in der Adaption in Wien.

CLARA

Sind Sie denn sicher, dass es eine Waffe war, haben Sie es genau gesehen, erinnern Sie sich an die Farbe der Waffe? Können Sie sie beschreiben? So leicht kommt man nicht an eine Waffe.

ÉDOUARD

Ich saß da mit der Empfindung, Mitspieler in einer Geschichte zu sein, die nicht meine war.

CLARA

Es war vielleicht keine echte Waffe?³⁴⁵

Durch den Satz wird die Machtlosigkeit erfahrbar, die sich im Dialog verwirklicht. Édouard wird hinterfragt. Hinzukommt, dass auch die rassistischen Aussagen, aus der Beschreibung Redas durch Édouard bleibt nur „Maghrebinischer Typ“³⁴⁶ bei der Beamten hängen, in der Adaption erwähnt werden. Wieder sind, das was Édouard sagt, die Antwort der Beamten und der darauffolgende Bericht nicht kongruent. Édouard macht in der Adaption dieselbe Erfahrung wie im Roman, denn die Szene, wie auch weitere, sind dieselben. Der Inhalt selbst wird verkürzt, zu gespitzt, bleibt dennoch enthalten. Anders als im Roman, jedoch wie in Wien, wird der „Empfindungs“-Satz noch

³⁴⁵ H3 S. 30

³⁴⁶ Ebd. S. 24

ein zweites Mal wiedergegeben. Dies geschieht kurz nach der Krankenhausszene³⁴⁷, erzählt Édouard vom Krankenhaus als er dort diese Empfindung hatte.

ÉDOUARD [...]

Ich wartete. Aber niemand kam. Ich saß da mit der Empfindung, Mitspieler in einer Geschichte zu sein, die nicht meine war.³⁴⁸

Er spielt dort mit dem Gedanken, dass die Tat in Wirklichkeit jemand anderem passiert sei, und er „die Szene von außen beobachtet hätte“³⁴⁹. Er wünscht sich ganz konkret, die Geschichte sei nicht seine, wodurch der gleiche Satz eine anders nuancierte Bedeutung erlangt. Es ist dies festzuhalten bezüglich der Adaption. Es bestehen kleine Unterschiede zum Prätext, Raffungen der Handlung oder die nur beinahe gleichbleibende Bedeutung, die in spezifischen Verkürzungen hervortritt.

Körperliche Reaktion nach (verbaler) Gewalt und Demütigung

Das Trauma wird auch in der zweiten Adaption körperlich spürbar. Ein Beispiel für diese körperliche Erfahrung ist das Waschen nach der Vergewaltigung:

Ich ging in die Dusche, wusch mich einmal, zweimal, ein drittes Mal als hätte Redas Geruch sich in mich hineingefressen, ganz tief,
ich kratzte mich am ganzen Körper, schliff meine Glieder ab,
aber der Geruch blieb.³⁵⁰

Wieder kann er sich dem nicht entledigen und durchlebt eine beinahe manische Phase. Es entwickelt sich wieder ein Gefühl der Entfremdung:

Eine zweite Person war in seinen Körper eingezogen; sie dachte an seiner Stelle, redete an seiner Stelle, zitterte an seiner Stelle, sie hatte Angst um seinetwillen und zwang ihm ihre Angst auf, zwang ihm auf, mit ihrem Zittern zu zittern.³⁵¹

Er spürt sein vorheriges Ich nur noch teilweise und darüber hinaus sind seine schamhaften Gefühle auf seinen Körper zurückzuführen. Deutlich wird dies, als er an die Dorfjugendlichen denkt: „Ich fühl mich alt, ich schäm mich sogar wegen meines Körpers, wenn ich sie sehe.“³⁵² Es ist ein ambivalentes Verhältnis zum Körper, wie aus Roman bekannt. Die erwähnten Fragmente gleichen dabei dem Roman-Wortlaut.

³⁴⁷ Wobei dort wieder zwei Szenen, der erste Krankenhausaufenthalt zur Nachsorgung und die amtsärztliche Untersuchung zu einer verbunden werden.

³⁴⁸ H3 S. 53

³⁴⁹ Ebd. S. 54

³⁵⁰ Ebd. S. 4

³⁵¹ Ebd. S. 51

³⁵² Ebd. S. 8

Das Erzählen wird Traumabewältigung

Die sich gleichende Bedeutung der Inhalte zum Prätext entstehen durch die Übernahme vieler direkter Zitate. Dies setzt sich fort, in der Darstellung der Folgen, die aus Édouards Trauma resultieren. Wieder überkommt ihn ein unaufhaltsamer Drang zu reden.

ÉDOUARD

Ich konnte nicht aufhören, davon zu erzählen. Alle sollten davon wissen, aber ich wollte der einzige in ihrer Mitte sein, der die Wahrheit erkannte.

Der Redeirrsinn hatte bereits im Krankenhaus begonnen. Ungefähr eine oder zwei Stunden, nachdem Reda gegangen war, lief ich zur nächsten Klinik-Ambulanz.³⁵³

Die Sequenz liegt am Ende des Stückes, bei dieser Platzierung im abschließenden Höhepunkt des Stückes liegt die Wahrnehmung dessen als Quintessenz nahe. Im Drang zu reden kann der interpretatorische Ausweg aus der Adaption gefunden werden. Es geht um die Darstellung des Erzählens selbst und im Zulaufen der Adaption auf diesen Moment liegt eine Zuspitzung.

Durch die Besetzung mit nur zwei Schauspielern kommt ein weiterer Faktor hinzu. Édouard prägt die Erzählung sehr viel direkter als in der Adaption in Wien. Er spricht und erzählt mehr, so dass der Bezug zum Reden selbst umso deutlicher wird. Seine Ausführungen haben damit den Charakter einer Beichte und wieder liegt der Gedanke nahe, dass hier ein traumatisches Ereignis *reenacted* wird. Die Bedeutungsfülle dieser Aussagen lassen sich einfacher erschließen, wenn der Roman und dessen komplexe Erzählsituation im Hinterkopf bleibt. Sonst kann die Komplexität im Einzelnen nicht unbedingt erschlossen werden und verstanden, was genau gemeint ist. Der Dialog ist durch die kleine Besetzung umso minimalistischer und obwohl Édouard noch präsenter ist, noch näher am Prätext als in der Adaption in Wien, geht Komplexität in der Erzählsituation verloren.

Kontrolle über das Narrativ

Édouard erzählt im Wechsel mit Clara, die wiederum Édouard kommentiert, ihn hinterfragt und in die unterschiedlichen Rollen eintaucht. Was nun an Komplexität fehlt, führt dazu, dass Édouards Einfluss auf die Geschichte größer ist, als es in der Adaption in Wien der Fall ist. Nicht er kommentiert, was Clara ihrem Mann erzählt, sondern er selbst wird direkt angesprochen. Dadurch wird das hierarchische Verhältnis, wer wem was erzählt, umgestellt. Édouard wirkt dabei kontrollierter und entschiedener. Der dem Roman inhärente Kreislauf der Gewalt wird durch

³⁵³ Ebd. S. 53

Édouards Redeanteil und der daraus resultierenden Machtausübung zwar präsenter als in Wien, nicht jedoch so deutlich wie im Roman. Die Dramaturgie des Stückes führt dazu, dass der Abend relativ linear seinem Höhepunkt im Stimmenwirrwarr entgegenläuft und die Gewalt als Einzelteil offenlegt. Dennoch nimmt Édouard genug Raum ein, um die Erlebnisse zu beschreiben und Einfluss darauf zu nehmen, wie Reda gesehen werden soll. Der kann ohne Verkörperung durch einen Darsteller wie in Wien nicht selbst bestimmen. Dies zeigt sich zum Beispiel darin, dass Clara im Wechsel mit Édouard die Ankunft von Redas Vater in Frankreich und die Unterbringung im Wohnheim beschreibt. Reda wird zwar an anderen Stellen von Clara verkörpert, nicht aber in dieser Sequenz:

CLARA

Was das Leben im Wohnheim unerträglich macht, schlimmer als alles andere, ist der Lärm. Wenn man die Bewohner fragt, was die schlimmste Geißel ist, dann nennen sie den Lärm. Denn Lärm gehört zu den wenigen Dingen, denen man so gut wie gar nicht entgehen oder abhelfen kann.

ÉDOUARD

Ich sehe ihn von hinten, Redas Vater, den Nacken ebenso mächtig wie der seines Sohnes, ebenso schön und mächtig wie Redas, ich stelle mir die Bewegung dieser Tür vor, die sich fast irritierend langsam öffnet. Und in dem Türspalt wird immer deutlicher das Gesicht eines Mannes sichtbar, des Heimleiters, Redas Vater spürt den warmen Whisky-Atem, der über sein Gesicht weht...³⁵⁴

Deutlich wird, wie sehr beide gemeinsam das Narrativ bestimmen und die Situation des Vaters im eigenen intellektuellen und einfühlsamen Duktus wiedergegeben wird. Édouard möchte sich ein wenig Macht bewahren und nach der Tat zurückgewinnen. Deshalb hält er auch daran fest, dass der Name Reda der Wirklichkeit entspricht und nicht vom Täter erfunden wurde. Er beschreibt dies selbst.

ÉDOUARD

Ich gebe mir Mühe, nicht darüber nachzudenken, jedes Mal, wenn es mir einfällt, versuche ich, mich davon abzulenken. Ich konzentriere mich auf etwas Anderes, als wollte ich, dass er, der mir so viel genommen hat, wenigstens dies gelassen hat, ich will mich überzeugen, dass dieses Wissen, diese vier Buchstaben, eine Art Revanche ergeben, oder, falls der Begriff zu weit geht, eine direkte Macht über ihn, die mir aus diesem Wissen erwächst. Ich will nicht in jeglicher Hinsicht verloren haben.³⁵⁵

Damit bestätigt Édouard, wie sehr es im Festhalten und Ausdeuten einer Erzählung um Einflussnahme und Kontrolle geht.

³⁵⁴ Ebd. S. 20

³⁵⁵ Ebd. S. 5

Gewalt im erweiterten Kontext

Um den Machtverlust, die Angst und das Schamgefühl zu kompensieren, übt Édouard selbst Macht und Gewalt aus. Dies äußert sich im Empfinden von Hass für andere Menschen, die im Roman für Édouard zu rassistischen Denkmustern führt. In der Adaption am Thalia Theater reinkarniert dieser Machtverlust zwar in Hass, nicht jedoch in Rassismus. Die Sequenz, in welcher der Satz, „ich war zum Rassisten geworden“ vorkommt und auch in Wien ausgesprochen wird, bricht davor ab.

CLARA

Eine zweite Person war in seinen Körper eingezogen; sie dachte an seiner Stelle, redete an seiner Stelle, zitterte an seiner Stelle, sie hatte Angst um seinetwillen und zwang ihm ihre Angst auf, zwang ihm auf, mit ihrem Zittern zu zittern.

(singt ihm ein Lied, gibt ihm die Tablette und Trinken, kotzen)

So, jetzt ziehen wir dich wieder an. Und die Angst wechselte zum Hass. Der Hass richtete sich jetzt auf andere Personen, als wäre er ein Gefühl, das grundsätzlich nicht verschwinden, sondern nur von einem Körper zum anderen wechseln, von einer Gruppe auf eine andere übergehen konnte, von einer Gemeinschaft auf eine andere, der Hass braucht keinen bestimmten Einzelnen, um existieren zu können, sondern nur Anlässe, um sich zu inkarnieren.³⁵⁶

Deutlich wird dadurch die Allgemeinheit des aus der Demütigung und der Angst resultierendem Hass. Ein weiterer Unterschied ist, dass nicht Édouard selbst, sondern Clara die Passage schildert. Dies könnte ein weiterer Grund sein, warum der Rassismus nicht erwähnt wird. Vielleicht wäre dieser Vorwurf zu direkt. Jedoch verfügt sie, im Hinblick auf ihre Aussagen, über einen beinahe allumfassenden Einblick in die Psyche ihres Bruders, so dass diese Auslassung in dieser Hinsicht willkürlich erscheint. Deshalb kann das Fehlen des Satzes ebenso als Entschärfung kontroverser Ansichten verstanden werden. Oder aber als bewusste Verknappung, denn dramaturgisch folgt auf den Hass im Stück direkt die finale Szene, in der es um Édouards „Redeirrsinn“ geht. So erscheint die Dramaturgie stringent und konsequent, auf Demütigung und Hass folgt Rededrang. Rassismus kann ein Beispiel sein, für die Anwendung gesellschaftlicher Macht, ohne das Beispiel wirkt die Beschreiben von Édouards gesellschaftlichem Auftreten nach der Tat noch genereller asozial und entfremdet von seinen Mitmenschen. Der größere Kontext wird auch ohne die Aussage ersichtlich.

4.3.4 Intertextualität

Die Prätextnähe ist bezogen auf die Intertextualität der entscheidende Faktor. Die Verweise sind dem Roman entnommen und erwähnen reale Personen, wie Édouard oder seine Freunde Didier und

³⁵⁶ Ebd. S. 50

Geoffroy³⁵⁷ sowie Paris³⁵⁸. Darüber hinaus behandelt das Stück eine thematische Bandbreite, die gesellschaftliche Fragestellungen beinhaltet, die wiederum auf die Gegenwart zurückgeführt und damit intertextuell aufgefasst werden können. Während auf die Einschubgeschichte von William Faulkner verzichtet wird, beginnt das Stück mit der HIV-Epidemiegeschichte, in der jener gesellschaftliche Bezug durch den Verweis auf eine historische Situation deutlich wird. Beschrieben werden die Schwierigkeiten der Infizierten, sich trotz weniger Chancen zurück in die Gesellschaft einzugliedern. Édouard sitzt am Klavier, während er dies dem Publikum erzählt. Ein weiterer präsender Verweis, der sowohl auf gesellschaftliche Missstände, als auch auf das popkulturelle Gedächtnis Frankreichs anspielt, ist die Verwendung eines dem Film *La Haine* entstammenden Zitates³⁵⁹. Es wird dadurch auf die Gesellschaft und die Gegenwart verwiesen, präsender und expliziter als in der Adaption in Wien. Wie im folgenden Kapitel zum Diskurs umso deutlicher wird.

4.3.5 Diskurs

*La Haine*³⁶⁰ ist ein französischer Kultfilm aus dem Jahr 1995 von Mathieu Kassovitz und mit Vincent Cassel in der Hauptrolle. Es geht darin um das prekäre Leben dreier Jugendlicher in den Banlieues, den strukturschwachen Vororten von Paris, und wie diese in einer Welt der Gewalt, Trostlosigkeit und Problemen mit der Polizei leben. Die Art und Weise des Films, gesellschaftliche Schieflagen zu beschreiben, erinnert an Louis selbst, der fordert „über gesellschaftliche Klassen“ in anderen medialen Kategorien zu sprechen. Der Film selbst beginnt mit den Worten, welche die Adaption einrahmen.

Clara [...]

Kennst du die Geschichte von dem Mann der aus dem 50. Stockwerk eines Hochhauses fällt?
Während er fällt sagt er, um sich zu beruhigen, immer wieder:
Bis hierher lief's noch ganz gut.

Bis hierher lief's noch ganz gut. Bis hierher ... lief's noch ganz gut. Aber wichtig ist nicht der Fall, sondern die Landung.³⁶¹

³⁵⁷ Ebd. S. 9

³⁵⁸ Ebd. S. 8, 9, 13, 34, 36, 45

³⁵⁹ Vgl. ebd. S. 3 und S. 54

³⁶⁰ Kassovitz (1994)

³⁶¹ Ebd. S. 54

Der Film zeigt gesellschaftliche Missstände auf, die kurze Geschichte beschreibt eine unerkannt bleibende Abwärtsspirale. Das Augenmerk wird nur auf den Moment gelegt, nicht aber auf das größere Ganze, den Fall selbst. Durch diesen Verweis wird auf den größeren Kontext, die soziale Lage Frankreichs verwiesen sowie auf Édouards Geschichte. In abgewandelter Form sagt Clara zu Beginn des Stückes, bezogen auf ihren Bruder und die Gesellschaft beinahe dieselben Worte.

Clara

Dies ist die Geschichte von Édouard.
Édouard ist mein Bruder.
Dies ist die Geschichte einer dramatischen Nacht.

Dies ist die Geschichte einer Gesellschaft die fällt.

Während sie fällt sagt sie, um sich zu beruhigen, immer wieder: Bis hierher lief's noch ganz gut.
Bis hierher lief's noch ganz gut.
Bis hierher ... lief's noch ganz gut.
Aber wichtig ist nicht der Fall,
sondern die Landung.³⁶²

Dadurch wird die Adaption eingerahmt in die kurze Geschichte. Édouard, der verzweifelt und eine Gesellschaft, die dies ebenso tut. Der Diskurs ist präsenter als in der Adaption in Wien. Er wird nicht nur implizit durch Übernahmen aus dem Roman beschrieben, sondern mit dem Verweis explizit angesprochen. Édouards Durchleben der Geschichte legt die Konsequenzen einer solchen Gewalttat offen. Gezeigt werden die schambehafteten Gefühle, die Kommentierung der eigenen Darstellung, der rassistische und teilweise dysfunktionale Beamtenapparat und die Festigung von gesellschaftlichen Machtstrukturen. Auch wenn der Diskurs hier nicht metaisiert oder verändert wird, so führt der Verweis doch dazu, dass dieser präsent bleibt und bewusst angesprochen wird.

Zusammenfassung

Durch die Besetzung mit nur zwei Schauspieler*innen verändert die Adaption die Ausgangssituation. Die Erzählperspektive wird umgestellt im Vergleich zum Roman, der Aussagegehalt derselbe. Dieses Prinzip der nuancierten Veränderungen, um den Themen des Romans in anderer medialer Form gerecht zu werden, lässt sich ebenso bezüglich inhaltlicher Aspekte und dem Diskurs beobachten. Dort wird ganz bewusst eine Veränderung in Form eines Verweises vorgenommen, um in verknappter Form den gesellschaftlichen Bezug des Romans auch auf der Bühne zu verwirklichen. Es zeigt sich eine prätextnahe Adaption, die dennoch eigene Akzente setzt und ein tiefes Verständnis des Prätextes vermuten lässt.

³⁶² Ebd. S. 2–3

5. Auswertung

Um die Ausgangsfrage zu beantworten, wie Adaptionen von Gegenwartsliteratur am deutschsprachigen Theater funktionieren und warum diese eine spezifische mediale Transformation darstellen, wird wie folgt vorgegangen. Die Ergebnisse werden dreigeteilt vorgestellt, einmal bezogen auf die konkreten Analysekategorien, danach bezogen auf die theoretische Grundlage und im dritten Schritt, um die Adaption von Gegenwartsliteratur in den größeren Kontext einzuordnen, anhand des historischen Hintergrundes. Dadurch werden die Ergebnisse auf die Erkenntnisse der verschiedenen Teile der Arbeit zurückgeführt.

5.1 Ergebnisse entlang der Analysekategorien

Anhand der Analysekategorien lassen sich alle vier Adaptionen und deren Prätexte miteinander in Bezug setzen und in den Überschneidungen und Unterschieden der Herangehensweisen wird ein breites Spektrum an Möglichkeiten offeriert, eine Adaption vorzunehmen und die mediale Transformation derer ersichtlich. Dabei ebenso deutlich werden Gemeinsamkeiten, aus denen sich die Spezifik der Adaptionen von Gegenwartsliteratur ergibt.

5.1.1 Handlung und Figuren

Bei allen vier untersuchten Adaptionen zeigt sich eine starke Prätextnähe, die über das Verwenden einzelner Szenen hinausgeht, auch Handlungsverlauf, Figuren und den Wortlaut selbst betrifft. Dabei wird die Chronologie einzelner Szenen zwar teilweise umgestellt, die Integrität der Geschichten jedoch beibehalten. Die Veränderung der Chronologie dient nur der Kohärenz, die Adaptionen müssen Auslassungen vornehmen, um aufführbar zu werden. Es zeigt sich, dass diese Umstellungen jeweils individuell passieren, nicht über die einzelnen Adaptionen hinweg geschehen und damit Teil der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Prätext sind. Die Änderungen liegen in Details. Hinzugefügt wird nur in einzelnen Fällen³⁶³, jedoch nur fragmentarisch innerhalb aus den Romanen bekannter Szenen. Dies führt dazu, dass der adaptive und kreative Prozess auf Handlungsebene darin besteht, einzelne Szenen auszudeuten. Der Handlungsverlauf selbst bleibt wichtiger Bestandteil der Adaptionen. Es soll eine nachvollziehbare Geschichte erzählt werden, die aus dem Prätext bekannt ist. Das Spannungsfeld aus Identifikation und Differenz wird in den

³⁶³ Wie das Finale der Adaption von *Imperium* am Schauspielhaus Wien

Adaptionen sichtbar, wobei die Identifikation klar überwiegt. Dennoch zeigen sich in den Textstellen, in denen sich die Adaptionen vom Prätext lösen, nuancierte Unterschiede zur Vorlage, wodurch die Adaptionen zu etwas eigenem und Neuem werden. Es überwiegen erzählende Passagen, um die Handlung voranzubringen, die wiederum unterbrochen werden durch die darstellerische Ausdeutung einzelner Szenen.

Die Adaptionen konzentrieren sich auf einzelne Aspekte, da sie nicht die Komplexität der Romane im Ganzen abbilden können. Der Hauptplot steht in den Adaptionen im Vordergrund und nicht alle Nebenfiguren werden in den Adaptionen verwendet, die Hauptcharaktere werden fokussiert. Die Figuren in den Adaptionen sind in ihrer Charakterisierung sehr ähnlich zu den Figuren in den Prätexten. Es sind jeweils mehr Figuren als Darsteller*innen auf der Bühne, so dass stets einige Darsteller*innen mehrere Rollen verkörpern. Dies führt dazu, dass die Figurenkategorien selbst brüchig erscheinen. In drei von vier Fällen³⁶⁴ bleibt nur der Protagonist in seiner Rolle, die Nebenfiguren wechseln. Postdramatische Tendenzen werden darin erkennbar.

Es wird deutlich, die Adaptionen von Gegenwartsliteratur versuchen, den Handlungen und Figuren der Prätexte durch Reproduktion nahe zu kommen, um diese in veränderter medialer Form aufzuführen.

5.1.2 Poetik und auktoriale Erzählinstanz

Die Poetik der Prätexte wird in den Adaptionen produktiv umgesetzt. Gemeint ist, die Adaptionen versuchen inhaltliche und künstlerische Aspekte, welche die Vorlagen auszeichnen und interessant machen, wie im Fall von *Imperium* die ironische Erzählhaltung, oder im Fall von *Im Herzen der Gewalt* die Erzählperspektive mit Inquit-Formel, abzubilden. Die poetologischen Herangehensweisen der Prätexte werden auf die Adaption übertragen. Die Adaptionen gehen in der Ausarbeitung der Romankonzepte unterschiedlich weit. Während bei der Adaption von *Imperium* am Schauspielhaus Wien, aus der ironischen Erzählperspektive heraus ein metaisierender Kommentar entsteht, reproduziert das Staatstheater Braunschweig diese lediglich. Im Hinblick auf *Im Herzen der Gewalt* verwirklichen sich ebenfalls zwei unterschiedliche Ausprägungen. Während das Schauspielhaus Wien die Inquitformel in der ersten Szene aufgreift und darstellt, verändert die Adaption am Thalia Theater die gesamte Erzählsituation in gegenseitiges Kommentieren. Die Adaptionen von *Im Herzen der Gewalt* versuchen, die Erzählperspektive individuell aufführbar zu machen. Es wird deutlich, dass ein tiefes Verständnis der poetologischen Prozesse innerhalb des

³⁶⁴ Nur in Braunschweig wird auch der Protagonist von mehreren Darsteller*innen verkörpert.

Prätexes Voraussetzung für eine produktive Umsetzung ist. Außerdem wird hinsichtlich der Poetik die Bezugnahme auf die Vorlage sehr deutlich, ebenso die Auseinandersetzung mit deren Erzählperspektiven.

Durch das ausgeprägte Rückgreifen auf die literarischen Vorlagen, sowohl bezüglich der Prätextnähe in Handlung als auch bezüglich der Erzählperspektive, lässt sich die Überwindung der dramatischen und epischen Textgrenzen beobachten, die sich konkret in der auktorialen Erzählinstanz zeigen. Es werden epische, erzählende Textfragmente benutzt, um narrative Elemente im Bühnengeschehen wirksam darzustellen. Text wird in diesen erzählenden Passagen durch die Erzählinstanz an das Publikum vermittelt. Es werden explizite Relationen zum Publikum geschaffen. Dies geschieht in verschiedenen Formen von Monologen und Dialogen:

1. Monolog

Die Monologe selbst haben verschiedene Ausprägungen, teilweise sind diese ans Publikum direkt gerichtet, der Romaninhalt wird ohne große Veränderungen wiedergegeben, höchstens die Personalpronomen verändert. Es werden technische Hilfsmittel benutzt (Diaprojektor), die Rolle verlassen, um die Ansprache zu halten (Siehe Kap. 3.3.4) oder die einzelnen Sprecher*innen wechseln sich ab, was zum Dialog führt.

2. Dialog

Aus dem Dialog heraus entwickelt sich kein klassisches Gespräch, aus dem die Fortentwicklung der Handlung zu beobachten ist. Stattdessen erzählen die Darsteller*innen gemeinsam im Wechsel und korrigieren, ergänzen und kommentieren sich gegenseitig. Daraus ergibt sich ein indirekter bis direkter Dialog, der geprägt ist vom Erzählen selbst. Für diese Szenen wenden sich Darsteller*innen – ebenso wie beim Monolog – teilweise direkt an das Publikum, teilweise wird die eigene Rolle dafür verlassen, erkennbar daran, dass in der dritten Person über den Charakter gesprochen wird, der im Verlauf des Stückes auch darstellt wird.

5.1.3 Intertextualität

Bezüglich der Intertextualität setzten sich die Unterschiede fort. Während in der Adaption von *Imperium* in Wien die Verwendung metaisierender Verweise als direkte Antwort auf die intertextuellen Anteile der Kracht'schen Poetik betrachtet werden, übernehmen die anderen drei Adaptionen die Referenzen aus dem Prätext. Es gilt das bekannte Prinzip, dass einige Teile ausgelassen werden und nur einzelne Verweise hinzugefügt, die nicht bereits im Roman zu finden

waren.³⁶⁵ Durch die Verweise werden die Bezüge der Prätexte, als auch der Adaptionen zur Gegenwart sichtbar, auf denen wiederum die Verarbeitung der Diskurse beruht. Dies gilt für alle Adaptionen.

5.1.4 Diskurs

In den Adaptionen werden die Diskurse der Prätexte verarbeitet. Implizit geschieht bei allen untersuchten Adaptionen, allein die Prätextnähe bedingt es, dass die Kontroversen, Debatten und gesellschaftliche Agenda der Werke in den Adaptionen wieder aufgegriffen wird. Explizit bei nur zwei Adaptionen. Den Ausgangsdiskurs erweitern tut nur die Adaption von *Imperium* in Wien. Die jeweiligen Ausprägungen der Verarbeitung der den Romanen inhärenten Diskurse unterscheiden sich somit von Roman zu Roman, von Adaption zu Adaption. Es wird ein Spektrum an Möglichkeiten dargestellt, mit dem Diskurs des Prätextes umzugehen. Dieses Spektrum umfasst:

1. Reproduktion (implizit)

Der Diskurs des Prätextes wird ohne Veränderung auf der Bühne präsent durch die Prätextnähe der Adaption. Keine tiefergehende Auseinandersetzung erkennbar (vgl. Kap. 3.3.5).

2. Kreative Reproduktion (implizit/teilweise explizit)

Der Diskurs wird auf der Bühne präsent, zum einen durch Prätextnähe, zum anderen durch bewusste Übernahme und Auseinandersetzung, die Diskurs in Aufführung präsent werden lässt (vgl. 4.2.5 und 4.3.5).

3. Metaisierung (explizit)

Der Diskurs wird auf der Bühne präsent, durch Prätextnähe, bewusste Übernahme und Auseinandersetzung sowie Weiterentwicklung. Es wird direkt auf den Ursprungsdiskurs eingegangen und eine eigene Position dazu vertreten. Der Diskurs wird weitergedacht (vgl. 3.2.4).

5.1.5 Zusammenfassung

Trotz individueller Zugänge der Adaptionen zum Prätext zeigen sich viele übereinstimmende Ansätze innerhalb der verglichenen Adaptionen, die auf die Spezifik von Adaptionen von Gegenwartsliteratur schließen lassen. Es zeigt sich in diesen Elementen deutlich die mediale Transformation von Romanen der Gegenwart. Sie funktionieren prätextnah, die Vorlage bleibt präsent und bestimmend für Handlung, Poetik, Intertextualität und den Diskurs. In allen Bereichen

³⁶⁵ Vgl. Kassovitz (1994)

wird auf die Strukturmerkmale der Vorlage zurückgegriffen. Am deutlichsten wird dies in der hohen Anzahl erzählender, nicht dargestellter Passagen, worauf sich die auktoriale Erzählinstanz etabliert, sowie der Verarbeitung der den Romanen inhärenten Diskurse. Die Unterschiede der jeweiligen Adaptionen liegen in der Frage, wie die Prätextnähe, die Voraussetzung scheint, kreativ umgesetzt werden kann in eine andere mediale Form. Die Adaptionen treten für den Prozess in ein produktives Verhältnis mit der Vorlage, das verschieden ausgedeutet wird. Reproduktion, nuancierte Veränderungen und Extrapolationen sowie metaisierte Erweiterungen und Verknüpfungen zum Prätext stehen zur Auswahl. Die Kreativität der Adaptionen zeigt sich in den individuellen Lösungen für die poetischen Fragestellungen innerhalb der Transformation, welche die Struktur der Vorlage nur nuanciert verändert. Wenn eigene Gedanken dabei verwirklicht werden, eröffnen sich die diskursiven Möglichkeiten des Theaters, die jedoch nur wenig ausgeschöpft werden.

Adaption von Gegenwartsliteratur bedeutet demnach: Gegenwarts-, Diskurs-, und prätextbezogenes Erzähltheater. Spezifisch ist es durch die hohen Episierungstendenzen.

5.2 Ergebnisse anhand der theoretischen Grundlage

In der Theorie wurden Begriffe entworfen, in der Analyse angewendet. Das sich dies als hilfreich erwiesen hat, sei im Folgenden dargestellt.

5.2.1 Adaption

Der Begriff Adaption in der in dieser Arbeit verwendeten Definition beschreibt die mediale Transformation von Gegenwartsliteratur am deutschsprachigen Theater. Durch die vielfältigen Querverbindungen zwischen Prätext und Aufführungstext ist nicht der Gattungswechsel selbst im Vordergrund, sondern das Erhalten der erzählerischen Integrität des Prätextes. Konventionen der Gattung Drama werden dabei bewusst umgangen, um die überwiegenden erzählenden mit darstellenden Passagen zu verbinden. Das Verhältnis von Prätext zu Aufführungstext ist da weniger hierarchisch denn gegenseitig bedingend, erkennbar an der Prätextnähe der Aufführungstexte. Jedoch ist keine Kenntnis der Vorlagen zum Verständnis der Adaptionen nötig, so dass diese als solitäre Produkte ebenfalls funktionieren. Ein breiteres Publikum kann angesprochen werden, welches durch die Inszenierung Kenntnis des Romanes erlangt.

5.2.2 Episierung

Die Adaptionen finden einen produktiven Umgang, um die Poetik der Romane zu identifizieren, aufzunehmen und zu verarbeiten. Sie gehen über klassische Gattungsgrenzen hinweg, bzw. scheinen diese in der Theaterpraxis der Textbearbeitung keine Rolle zu spielen. Es geht darum, eine aus dem Roman stammende Geschichte auf der Bühne in begrenzter Zeit zu erzählen. Dazu werden dramatische Konventionen, wie das bewusste Darstellen von Szenen und vieler Dialoge aufgegeben zugunsten des Erzählens selbst. Die auktoriale Erzählinstanz wird zum sichtbaren Mittel dieser Umwandlung, in der kreative Wege der Umsetzung von Erzählen auf der Bühne darstellbar werden. Die Romane sind der Ausgangspunkt dieser Form von Theater, die den Plot liefern, auf eine klassische Dramaturgie verzichten, so dass sich dramatischer Konventionen entledigt werden kann und trotzdem verständlich in seiner handlungsbasierten Erzählweise bleibt. Es werden stetig wandelbare Anhaltspunkte von den Romanen geliefert, anhand derer Metaisierungen und Verweise stattfinden können. Es handelt sich hier um Theater, das in der Wahl der eingesetzten Mittel an die Postdramatik angelehnt ist, aber nicht komplett auf Form verzichtet. Die Stücke behalten Dialogstrukturen, brechen nicht komplett aus Formen heraus. Erzählen ist wichtiger als das Darstellen einzelner Szenen.

5.2.3 Gegenwart und Diskurs

Über den inhaltlichen Fokus der Adaptionen, der sich aus der Materialfülle der Prätexte ergibt, werden Gegenwart und Diskurse transportiert. Die Adaptionen verweisen durch intertextuelle Verweise auf die Gegenwart. Sie setzen sich mit der „eigenen Zeit, ihren Kontexten, Problemen und Herausforderungen“³⁶⁶ auseinander. Dies geschieht durch die Auseinandersetzung mit den Prätexten, die selbst Gegenwart in Form von Verweisketten ausweisen. Die Adaptionen greifen diese auf und stellen die Bezüge, und im zweiten Schritt auch die Diskurse, dar. In drei von vier Fällen bleibt es bei der Darstellung, ohne größere Veränderungen. Es existieren Tendenzen, den Diskurs zu entschärfen, als auch zu verschärfen. Erhalten bleibt der Ausgangstext als Bezugspunkt. Da sich die Diskurse auf die Gegenwart beziehen, Sprachausübung und gesellschaftliche Kontexte im Fokus haben, bilden die Adaptionen darüber Diskurs und Gegenwart ab. Es verwirklichen sich in den Adaptionen verschiedenste Ansätze, Diskurse aufzuarbeiten und produktiv zu machen. Nur die Adaption von *Imperium* in Wien nimmt die Möglichkeit wahr, den Diskurs selbst

³⁶⁶ Hermann und Horstkotte (2016) S. 3

weiterzuentwickeln und dessen Sichtweise mitzubestimmen. In der Adaption von *Im Herzen der Gewalt* am Thalia Theater wird der Diskurs präsent zur Einrahmung der Geschichte benutzt, um einen größeren Kontext erschließbar zu machen. Es zeigt sich ein Spektrum an Möglichkeiten, festzuhalten ist, dass sowohl intertextuelle Verweise als auch der Diskurs als eine Form davon, die Prätexte und die Adaptionen in der Gegenwart verankern und deren Bezugnahme darauf einen weiteren spezifischen Punkt der Adaptionen von Gegenwartsliteratur ausmacht.

5.2.4 Zusammenfassung

Es handelt sich um Adaptionen, die ohne den Prätext funktionieren, diesen in ihrer Transformation für ein Theaterpublikum zugänglich machen. Die auktoriale Erzählinstanz als Produkt der Episierung und die in den Adaptionen inhärente Diskursverarbeitung sind zwei Kategorien, welche die Adaptionen als spezifisch ausweisen. Der entscheidende Faktor ist die Prätextnähe, aus der sich beide Kategorien ergeben. Dies ist, wie zu Beginn beschrieben, der größte Unterschied zu anders gearteten Adaptionen. Denn während viele dieser auf größtmögliche Distanz zum Prätext gehen, bewirken die Adaptionen von Gegenwartsliteratur das Gegenteil. Sie verwirklichen die Ideen der Prätexte auf der Bühne möglichst textnah. Daraus resultiert, dass Textkenntnis der Vorlage nicht notwendig ist, um der Aufführung zu folgen. Das aufführende Theater selbst hat maßgeblichen Einfluss auf die Art und Weise der Adaption. Es zeigt sich bei einer avantgardistischen Theaterbühne wie dem Schauspielhaus Wien eine größere Offenheit für Veränderung und Weiterentwicklung des Prätextes, als dies der Fall ist bei einer Landesbühne wie dem Staatstheater Braunschweig, bei dem Diskurs und Bezüge entschärft werden.

5.3 Ergebnisse in Bezug auf den historischen Kontext

In den Adaptionen von Gegenwartsliteratur zeigt sich der theatergeschichtliche Einfluss in Form einer sich öffnenden Bühnensituation, die die Adaptionen ermöglicht. In ihrem Fokus auf dem Erzählen selbst könnten sie dem Neuen Erzähltheater als Strömung zugeordnet werden. Gleichzeitig können die Vorwürfe, dass es sich um Readers-Digest Versionen der Romane handelt, nicht entkräftet werden. Dazu sind die Adaptionen zu nahe am Prätext, wollen diesem möglichst durch Texttreue gerecht werden und entwickeln den Text selbst nur wenig fort. Neben dem Einfluss von Brechts Epischem Theater in einer unideologischen Weiterentwicklung der Erzählinstanz zeigt sich der postdramatische Einfluss. Die Adaptionen lassen sich nicht zuordnen, benutzen aber die Freiheit

der Postdramatik, um technische Hilfsmittel, brüchige Figurenkonstellationen, das Durchbrechen der vierten Wand in direkter Publikumsansprache und den Handlungsverlauf zu etwas Neuem zu verbinden. Die Handlung ist essentiell, ebenso eine erkennbare Dramaturgie, die einem Höhepunkt entgegenläuft, wie diese jedoch aussieht, ist keinem bestimmten Konstrukt unterworfen. Es wird deutlich, die Adaptionen bedienen sich an den historisch gewachsenen Strukturen und bedingen diese.

6. Fazit

Adaptionen von Gegenwartsliteratur am deutschsprachigen Theater sind als spezifische mediale Transformation aufzufassen. Wie die Analysen gezeigt haben, sind es eigenständige Produkte, die Merkmale teilen: hohe Prätextnähe, einen dem Roman entnommenen Handlungsverlauf, die auktoriale Erzählinstanz und Gegenwartsbezüge. Dadurch wurde die Forschungsfrage: Wie funktionieren Adaptionen von Gegenwartsliteratur am deutschsprachigen Theater beantwortet. Die Gesamtheit der spezifischen Merkmale führt zur Spezifik des Phänomens. Die ausgeprägte Nähe zum Prätext ist der die anderen Faktoren bedingende Auslöser, so dass durch die teilweise nur geringe Emanzipation zur Vorlage die praktischen Gründe für Romanadaptionen valide bleiben. Der geringe Rezeptionszeitraum zwischen Erscheinen des Ausgangstextes und der Adaption sowie der gewünschte Wiedererkennungswert zwischen beiden Produkten ist der auslösende Faktor dafür. Trotz der Prätextnähe existieren Adaptionen, die mit der Vorlage sehr produktiv umgehen und selbst durch Veränderungen in Nuancen interessante dramaturgische Entscheidungen hervorbringen. Dennoch kann der Vorwurf, dass es den Adaptionen nur darum geht, den Roman in einer verkürzten Form wiederzugeben, nicht abgelegt werden. Dies bedeutet nicht, dass es schlechte Adaptionen sind. Im selektiven Prozess der Prätextauswahl wird auf sensible, etablierte und teilweise auch durch den Diskurs geprägte Werke zurückgegriffen. Dadurch ist die textliche Basis selbst interessant genug. Außerdem ist keinerlei Vorwissen zum Roman vonnöten, um die Adaption zu begreifen.

Selbst wenn in dieser Arbeit die nur relativ kleine Anzahl an vier Adaptionen betrachtet wurde, zeigt sich ein vielfältiges Bild verschiedener Ansätze, mit der Vorlage produktiv umzugehen. Ebenfalls wird deutlich, einen Roman möglichst im Originalton auf die Bühne zu bringen, führt nicht zum künstlerischen Erfolg, wohl aber zu guter Unterhaltung. Doch gerade die Adaption von *Imperium* am Schauspielhaus Wien zeigt, wie tiefes poetologisches Verständnis der Vorlage zu einer produktiven Adaption führen, die einen zusätzlichen Teil zur Exegese beitragen kann und den Diskurs des Romans nicht nur wiedergibt, sondern erweitert, aktualisiert und auf der Bühne neu

formt. Merkmale, wie ein zu erkennender Handlungsverlauf, die auktoriale Erzählinstanz oder der Gegenwartsbezug bleiben dabei erhalten. Wenn die Adaption von Gegenwartsliteratur dem Vorwurf der Readers-Digest Version proaktiv begegnen möchte, ist es genau diese Richtung, in die Stücke entwickelt werden müssen. Es lässt sich sagen, ein tiefgehendes Verständnis der Vorlage führt zu einer interessanteren Adaption. Sonst bleibt die Adaption bei der Variation von Bekanntem. In drei von vier Fällen war dies in dieser Arbeit der Fall. Dies bedeutet auch, dass Adaptionen von Gegenwartsliteratur in der Analyse im Kontext auf die Vorlage und Gegenwartsbezüge betrachtet werden müssen. Das Theater als Medium für die Adaption zeichnet sich mit der dort möglichen kreativen Freiheit und Offenheit für Formen aus für Adaptionen.

Die Identifikation mit der Vorlage ist kein Ausschlusskriterium, sondern Bedingung für höhere Sichtbarkeit in der Kulturlandschaft und der Gesellschaft selbst. Dies ist nicht negativ zu betrachten. In den Romanen und Adaptionen stecken gesellschaftliche Relevanz und der Anspruch auch kontroverse Fragestellungen zu Themen der Gegenwart auszudeuten. Insofern kann die Übereinstimmung mit der Vorlage zwar künstlerisch als einschränkend begriffen werden obwohl es eine Möglichkeit darstellt, Reichweite für relevante Fragestellungen zu generieren. Weniger Textkenntnis vorauszusetzen, ist dem zuträglich. In unserer medial geprägten Gesellschaft muss auch Literatur, die diskursiven Einfluss auf die Gesellschaft haben möchte, auf möglichst vielen medialen Wegen stattfinden. Das Buch als Diskursträger wird durch die produktive Wandelbarkeit in ein weiteres Medium gestärkt. Im besten Fall bedingt sich der Erfolg von Roman und Adaption gegenseitig. Umso wichtiger ist es, offen zu sein für die Möglichkeiten von Adaptionen jeder Art, in jeder Form und jedem Medium.

7. Literaturverzeichnis

7.1 Primärliteratur

Romane:

Kracht, Christian. Imperium. Kiepenheuer & Witsch, 2012

Louis, Édouard. Im Herzen Der Gewalt. S. Fischer, 2017 (Übersetzt von Hinrich Schmidt-Henkel),

Adaptionen:

Autzen, Franziska & Günther, Mathias, Im Herzen der Gewalt von Édouard Louis, Textfassung, Thalia Theater Hamburg, 2018

Gockel, Jan-Christoph & Schuster, Tobias. Imperium, nach dem Roman von Christian Kracht, Bühnenfassung, Schauspielhaus Wien, 2016

Grube, Babett & Lowin, Claudia. Imperium, Textfassung, Staatstheater Braunschweig, 2018

Schuster, Tobias & Schweigen Tomas, Im Herzen der Gewalt, nach dem Roman von Édouard Louis, Bühnenfassung, Schauspielhaus Wien, 2019

7.2 Sekundärliteratur

Affenzeller, Magarete (2019) Édouard Louis: Ein Romanautor als Theaterstar In: <https://www.derstandard.de/story/2000111165803/edouard-louis-ein-romanautor-als-theaterstar> (Zugriff 28.12.2021)

Ajourri, Philip (2019). Selbstbezüglichkeit und ihre Störungen. Zu einer gesellschaftspolitischen Dimension der Poetik Christian Krachts und seines Romans Imperium (2012). doi:10.1007/978-3-476-04729-8_18.

Barthes, Roland (1988). Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe. In: Das semiologische Abenteuer. Suhrkamp. Frankfurt/M.

Bayerdörfer, Hans-Peter. (2011) Zurück zu „großen Texten“? Dramaturgie im heutigen Erzähltheater. In: Pelka, Artur (Hg). Das Drama Nach Dem Drama. Bielefeld.

Bayerdörfer, Hans Peter (2007). Unmaßgebliches zur Einführung. In: Von Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Niemeyer. Tübingen.

Bertschik J. (2019) Oberflächenästhetik. Die Barbourjacke als zweite Haut in Christian Krachts Roman Faserland. In: Komfort-Hein S., Drügh H. (Hg). Christian Krachts Ästhetik. Kontemporär. Schriften zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, vol 3. J.B. Metzler. Stuttgart. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04729-8_8

Birkenhauer, Theresa (2007). Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion. In: Von Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Niemeyer. Tübingen.

Birkenhauer, Theresia (2007). Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion. In: Von Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Niemeyer. Tübingen.

Birkenhauer, Theresia (2005). Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur. Maeterlinck, Cechov, Beckett, Müller. Vorwerk 8, Berlin

- Burckhardt, Barbara (2008) Bewegung in Kopf und Darm. Wie aus Prosa Theater wird: Thomas Mann in Frankfurt und Berlin, Daniel Kehlmann in Braunschweig und Andreas Kriegenburgs Münchner Kafka-Fantasie. In: Theater heute 11. S. 4–12
- Burdorf, Dieter u. a. (Hg) (2007). Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. J.B. Metzler. Stuttgart
- Chrisafis, Angelique (2018). Interview with Édouard Louis: 'I want to be a writer of violence. The more you talk about it, the more you can undo it' In: <https://www.theguardian.com/books/2018/jun/09/edouard-louis-i-want-to-be-a-writer-of-violence-the-more-you-talk-about-it-the-more-you-can-undo-it> (Zugriff: 28.12.2021)
- Corbani, Thomas (2021). D'un roman plus que le nom: Édouard Louis's Histoire de la violence, a reflexive, gay novel, Modern & Contemporary France, doi: 10.1080/09639489.2021.1939290 S.7
- Dancus, Adriana Margareta (2020). Reenacting Rape in Édouard Louis's History of Violence'. In: Terrorizing Images. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 101–116. doi: 10.1515/9783110693959-007.
- Deutscher Bühnenverein (hg) (2020). Werkstatistik „Wer spielte was“ 2018/2019. Königshausen u. Neumann.
- De Lagasnerie, Geoffroy und Louis, Édouard (2015). Manifeste pour une contre-offensive intellectuelle et politique. In: <https://geoffroydelagasnerie.com/2015/09/26/manifeste-pour-une-contre-offensive-intellectuelle-et-politique/>.
- Diez, Georg (2012). „Die Methode Kracht“. In: *Der Spiegel* 7/2012, 100–103. <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/83977254> Zugriff: 28.12.2021
- Eisenach, Alexander (2018). Auf der Zauberbergbühne, Romanadaptionen fürs Theater. In: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/warum-romanadaptionen-fuers-theater-ein-glueck-sind-15448936.html> (Zugriff 28.12.2021)
- Englhart, Andreas (2013). Das Theater der Gegenwart. Beck. München
- Fischer-Lichte, Erika (1988). Semiotik des Theaters: Die Aufführung als Text. Eine Einführung. Narr. Tübingen.
- Fliege, Daniel (2016). Histoire de la violence oder wie Gewalt entsteht. Romanische Studien (Regensburg), 1(4). 637–642.
- Fischer, Jan (2018). Gottgleich im Paradies In: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16100:imperium-babett-grube-inszeniert-in-braunschweig-christian-krachts-grossen-kolonialismus-und-kokosnussroman&catid=228:staats-theater-braunschweig&Itemid=40 (Zugriff: 28.12.2021)
- Foucault, Michel (1981). Archäologie des Wissens. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [zuerst frz.: L'archéologie du savoir. Gallimard. Paris. 1969]
- Foucault, M. (1985) Histoire de la folie à l'âge classique. Gallimard. Paris.
- Foucault, M. (1994) Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir. Gallimard. Paris.
- Genette, Gérard (1998). Die Erzählung. Fink. München (fr. 1972).
- Genette, Gérard (1993). Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main 1993 (fr.1982)
- Gieselmann, David (2019). Unendliche Weiten, Warum das Theater Stücke braucht – Der Dramatiker David Gieselmann antwortet auf Kolumnist Michael Wolf. In: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17300:warum-das-theater-stuecke-braucht-der-dramatiker-david-gieselmann-antwortet-auf-kolumnist-michael-wolf&catid=101&Itemid=84 (Zugriff 28.12.2021)

- Herrmann, Leonhard und Horstkotte, Silke (2016), *Gegenwartsliteratur*. J.B. Metzler, Stuttgart
- Hofmann, Jürgen (2008). Schreiben lernen, Erfahrungen mit einem Studiengang. In: *Dramatische Transformationen: Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Transcript.
- Horstkotte, Silke und Herrmann, Leonhard (2013). *Poetiken der Gegenwart: Deutschsprachige Romane nach 2000*. De Gruyter. Berlin, Boston. <https://doi.org/10.1515/9783110336542>
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge. New York.
- Ingwersen, Sören (2018). „Im Herzen der Gewalt“ – Theater als tiefe Seelenschau In: <https://szene-hamburg.com/im-herzen-der-gewalt-thalia-gaussstrasse/> und Ullmann, Katrin (2018). Kein Entrinnen aus der Gewaltspirale. In: <https://taz.de/Kein-Entrinnen-aus-der-Gewaltspirale/!5535072/> (Zugriff: 28.12.2021)
- Kahlefeldt, Nils (2015). Romanadaptionen auf deutschen Bühnen. In: <https://www.boersenblatt.net/archiv/857031.html> (Zugriff: 28.12.2021)
- Kapusta, Danijela. (2011). Epische Erzähltechniken in der deutschen Gegenwartsdramatik. Eine Untersuchung der gattungsauflösenden Schreibverfahren". *Zagreber Germanistische Beiträge* 20. S. 139–150
- Kassovitz, Mathieu (1994). *La Haine*. F 1994, 98 Min., 35 mm, s/w
- Kippenberger, Martin (1984). *Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken*, Friedrich Christian Flick Collection
- Klessinger, Hanna (2015). *Postdramatik: Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*. De Gruyter.
- Kracht, Christian (2021). *Eurotrash*. Kiepenheuer & Witsch. Köln.
- Kracht, Christian (1995). *Faserland*. Kiepenheuer & Witsch. Köln.
- Kracht, Christian und Scheck, Denis (2012). Christian Kracht im Gespräch mit Denis Scheck. In: *Druckfrisch*. ARD. 25.03.2012.
- Kohlmeier, Astrid (2010). *Vom Roman zum Theatertext. Eine vergleichende Studie am Beispiel der „Leiden des jungen Werther“ von Johann Wolfgang Goethe*. Müller. Saarbrücken. Magisterarbeit 2009 Karl-Franzens-Universität Graz und Universität für Musik und darstellende Kunst Graz.
- Komfort-Hein, Susanne und Drügh, Heinz (2019). *Christian Krachts Ästhetik*. J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH. Stuttgart. doi: 10.1007/978-3-476-04729-8.
- Lenz, Bernd (1985). Intertextualität und Gattungswechsel. Zur Transformation literarischer Gattungen. In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg) unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Niemeyer. Tübingen.
- Lenz, Markus Alexander (2019). „Parallelgesellschaft“ der Retrospektive oder Klassenbewusstsein des Außenseiters? In: Biersack, Martin, Hiergeist, Theresa & Loy, Benjamin (2019) *Parallelgesellschaften : Instrumentalisierungen und Inszenierungen in Politik, Kultur und Literatur*. München: AVM Edition. 163–177
- Leubner, Martin (2007). *Adaption*. In: Burdorf, Dieter u. a. (Hg) (2007). *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. J.B. Metzler. Stuttgart
- Lipinski, Birte (2014) *Romane auf der Bühne. Form und Funktion von Dramatisierungen im deutschsprachigen Gegenwartstheater*. Narr. Tübingen.
- Li, Qian (2018). *Performing with narrating: the theatrical adaptation of novels on the contemporary German stage*. Dissertation, LMU München: Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften

Louis, Édouard (2019) Wer hat meinen Vater umgebracht. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Louis, Édouard (2015) *Das Ende von Eddy : Roman*. Dt. Ausg.. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Malone, Paul M. (1990). Franz Kafka's „The Trial“. Four Stage Adaptions Frankfurt a. M.: Lang 2003 oder Ulrike Zimmermann: Die dramatische Bearbeitung von Kafkas „Prozeß“ durch Peter Weiss. Lang Frankfurt/ M.

Mayer, Norbert (2019). Die Gefühle toben: „Im Herzen der Gewalt“ In: <https://www.diepresse.com/5722407/die-gefuhle-toben-bdquoim-herzen-der-gewaltldquo> (Zugriff: 28.12.2021)

Mehrens, Dietmar (2014). Der umstrittene Kolonialzeit-Roman Imperium von Christian Kracht als Gegenstand im DaF-Unterricht. In: Info DaF : Informationen Deutsch als Fremdsprache, 41(4), S. 473–490. doi: 10.1515/infodaf-2014-0405.

Nünning, Ansgar und Sommer, Roy (2002). Drama und Narratologie. Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse. In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar: Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier. S. 105–128

Ohne Autor (2019). "Faserland"-Autor gibt sein Archiv nach Marbach. In: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2019-10/christian-kracht-deutsches-literaturarchiv-marbach-schriftsteller> (Zugriff 28.12.2021)

Ohne Autor (2017). Das Selbst als Kunstfigur. <https://oe1.orf.at/artikel/450847/Martin-Kippenberger-Das-Selbst-als-Kunstfigur> (Zugriff: 28.12.2021)

Ohne Autor (2014). Theater lieben Romane, Adaptionen haben Hochkultur. In: https://www.nwzonline.de/theater/theater-lieben-romane_a_22,0,2346979506.html (Zugriff: 28.12.2021)

Ohne Autor (2009). Theater der Adaptionen In: Die deutsche Bühne 6. 2009

Ohne Autor. Wörterbucheintrag „Gegenwart“. Zugriff über <https://www.duden.de/rechtschreibung/Gegenwart> (05.03.2022)

Pauker, Julie (2011). Das Theater als diebisches Medium, In: NZZ 72 2011. https://www.nzz.ch/das_theater_als_diebisches_medium-1.10029941 (Zugriff 28.12.2021)

Pavis, Patrice (2007). Die Inszenierung zeitgenössischer Theaterstücke. In: lendemains, 32(128), S.52-68.

Pfister, Manfred (2001). Das Drama : Theorie und Analyse. 11. Aufl. (erw. und bibliogr. aktualisierter Nachdr. der durchges. und erg. Aufl. 1988). Fink. München.

Proedl, Gabriel (2021). Viel Theater um Édouard Louis. In: <https://www.derstandard.de/story/2000129901758/viel-theater-um-edouard-louis> (Zugriff: 28.12.2021)

Pordzik, Ralph. (2013). Wenn die Ironie wild wird, oder: lesen lernen. Strukturen parasitärer Ironie in Christian Krachts *Imperium*. In: Zeitschrift für Germanistik NF 23/3, S.574–591

Poschmann, Gerda (1997). Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Niemeyer. Tübingen.

Rinke, Moritz (2017). Das Theater sehnt sich nach erzählenden Theaterstücken. In: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-drama-baby-1.3552600-2> (Zugriff: 28.12.2021)

Roselt, Jens (2008). Intermediale Transformationen zwischen Text und Bühne In: Dramatische Transformationen: Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Transcript-Verl.

Šagor, Kristo (o. Datum). Mehr als die Summe der Teile, Debatte: Schauspiel ohne Autor (1) In: <https://taz.de/Debatte-Schauspiel-ohne-Autor-1/!5371066/> (Zugriff: 28.12.2021)

Sanders, Julie (2016). *Adaptation and Appropriation*. Routledge & Kegan Paul. Boston

Schmidt-Henkel, Hinrich (2016). Intellektuelle Frankreichs, engagiert Euch!. In: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/manifest-der-jungen-wilden-intellektuelle-frankreichs-100.html> (Zugriff 28.12.2021)

Schmidt, Christopher (2009). Hallo, in diesen Trümmern lebt noch einer. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 11.05.2009.

Schmidt, Christopher (2008). Homo labor. Warum das Theater von Romanerfolgen profitieren möchte. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 2./3.10.2008

Schwarz, Thomas (2014). Im Denotationsverbot? Christian Krachts Roman „Imperium“ als Reise ans Ende der Ironie. *Zeitschrift Für Germanistik*, 24(1), S.123–142. <http://www.jstor.org/stable/23978892>

Siemens, Thora (2018). Boys don't cry: Author Édouard Louis' Body Politics. In: <https://www.ssense.com/en-us/editorial/culture/boys-dont-cry-author-edouard-louis-body-politics> (Zugriff 28.12.2021)

Soboczynski, Adam (2012). Seine reife Frucht In: Winkels, Hubert (Hg) (2013). *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe*

Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Suhrkamp. Berlin.

Sommer, Roy (2010). Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze. In: Nünning V., Nünning A. und Bauder-Begerow I (Hg). *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*. J.B. Metzler, Stuttgart

Sommer, Roy (2000). Funktionsgeschichten. Überlegungen zum Funktionsbegriff in der Literaturwissenschaft und Anregungen zu seiner Differenzierung. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 41, S. 319–341.

Stegemann, Bernd (2008). Nach der Postdramatik. Erstveröffentlichung in »Theater heute« Heft 10, 2008. In: <https://www.schaubuehne.de/de/uploads/Nach-der-Postdramatik.pdf> (Zugriff:28.12.2021)

Sydow, Ulrike (1973). *Dramatisierungen epischer Vorlagen dargestellt an einigen Beispielen der DDR-Literatur aus den 60er Jahren*. Mschr. Dissertation. Berlin: Humboldt-Universität.

Thomas, Aaron C (2019). Truth and Translation at the Heart of Violence. *Theater*. 1 May 2019; 49 (2): S.48–61. doi: <https://doi.org/10.1215/01610775-7480905> Hier: S.58

Tigges, Stefan (2008). Einführung. In: Tigges, Stefan (Hg). *Dramatische Transformationen: Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Transcript-Verl.

Young, Robert J. C. (hg.) (1981). *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Routledge & Kegan Paul. Boston.

Weber, Alexander (2018). *Episierung im Drama*, utb. Stuttgart.

Werner, Birte. (2007) *Dramatisierung*. In: Burdorf, Dieter u. a. (Hg) (2007). *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. J.B. Metzler. Stuttgart

Wildermann, Patrick (2018). „Die Polizei hat meine Geschichte gestohlen“. In: <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/queerspiegel/edouard-louis-roman-an-der-berliner-schaubuehne-die-polizei-hat-meine-geschichte-gestohlen/22634788.html> (Zugriff 28.12.2021)

Winkels, Hubert (Hg) (2013). *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe*. Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Suhrkamp. Berlin.

A. Appendix

Zusammenfassung

Es besteht eine signifikante Anzahl an Aufführungen auf deutschsprachigen Bühnen, die Texte der Gegenwartsliteratur als Vorlage benutzen. Dennoch wurden die Besonderheiten der Romanadaptionen bisher nur am Rande erfasst. Dies gilt im besonderem Maße für Stücke der Gegenwartsliteratur. Aus dieser Forschungslücke ergibt sich die Ausgangssituation und Frage der vorliegenden Arbeit: Wie funktionieren Adaptionen von Gegenwartsliteratur am deutschsprachigen Theater? Untersucht werden hierfür Christian Krachts *Imperium* und Édouard Louis' *Im Herzen der Gewalt* und jeweils zwei Adaptionen fürs deutschsprachige Theater in einer narratologischen Analyse. Der dramatische Text wird in der Analyse als narrativer Text verstanden und damit ein Vergleich über Gattungsgrenzen ermöglicht. Hierbei zeigt sich, dass die Adaptionen epische Erzähltechniken der Prätexte aufnehmen und produktiv umsetzen. Außerdem wird deutlich, dass es sich um spezifische mediale Transformationen handelt, die abgegrenzt werden müssen von anderen intermedialen Adaptionsvorgängen. Es sind eigenständige Produkte, die bestimmte Merkmale teilen: Eine hohe Prätextnähe, einen dem Roman entnommenen Handlungsverlauf, die auktoriale Erzählinstanz und diskursive Gegenwartsbezüge.

Abstract

There is a significant number of productions at German theaters that use texts of contemporary literature as models. However, there is little research on the special features of novel adaptations. This is especially true for theater productions of contemporary literature. This research gap leads to the research question: How do adaptations of contemporary literature function in German-language theater? Christian Kracht's *Imperium* and Édouard Louis' *Im Herzen der Gewalt* and two adaptations for German-language theater are examined in a narratological analysis. In the analysis, the dramatic text is understood as a narrative text, thus enabling a comparison across genre. This shows that the adaptations take up narrative techniques of the original texts and implement them productively. It also becomes apparent that the adaptations are specific inter-medial transformations and must be separated from other inter-medial adaptation processes. They are distinct products that share certain characteristics: A high degree of proximity to the original text, a plot taken from the novel, the authorial narrative instance, and discursive contemporary references.