

# Zur Transformation der Narrativität in aktuellen Theater- und Videoadaptionen des Romans ‚Die Wand‘ von Marlen Haushofer

Petr PYTLÍK

Masaryk University, Brno  
pytlik@ped.muni.cz

## ABSTRACT

On the transformation of narrativity in current theater and video adaptations of the novel ‚Die Wand‘ by Marlen Haushofer

This article goes into the process of adapting the novel ‚Die Wand‘ by Marlen Haushofer. An attempt is made to further explore the effects of transmediation (Elleström 2017) and intermediale Aufpfropfung (Wirth 2006) at the narrative perspective level. The key question, which is addressed based on an analysis of selected theatrical adaptations, is: What effects does transmediation and intermediale Aufpfropfung have on the perception of the literary-theatrical (filmic) text on the narrative level? And further: Which intermedial transfers come into play on the narrative level and which narrative factors of the original are suppressed during the adaptation process?

## KEYWORDS

Marlen Haushofer, Die Wand, intermediality, transmediation, narrativity

Schon bei einem flüchtigen Blick auf die Liste der Theater- und Filmadaptionen von Marlen Haushofers Roman ‚Die Wand‘, die in den letzten Jahren zu verzeichnen waren, lässt sich sagen, dass dieses bedeutende Werk der österreichischen Literatur aktuell eine neue erfolgreiche Rezeptionswelle erlebt. Dabei blieb es bei seiner Erstveröffentlichung im Jahre 1963 fast unbeachtet, wobei die Neuauflage 1968 ebenfalls kein Verkaufserfolg wurde. Der Roman wurde erst 13 Jahre nach Haushofers Tod im Jahre 1983 mit einer Auflage von 24 500 Stück wieder aufgelegt, und erst dann wurde er ein europaweiter Erfolg (Angaben nach Odendahl 2017). Es folgten in rascher Folge neue Auflagen bei unterschiedlichen Verlagen, außerdem wurde der Roman in mehreren Fassungen als Hörbuch veröffentlicht und 2012 mit Martina Gedeck in der Hauptrolle verfilmt. Sieben Jahre nach dieser erfolgreichen Verfilmung ist endlich auch die tschechi-

sche Übersetzung von Kateřina Lepic erschienen. 2020–2021 wurde der Roman in vielen deutschen, österreichischen und tschechischen Theatern in Form eines Filmtheater-, Video-, Theaterstücks oder auch einer Performance adaptiert.

Aufgrund der in den letzten Jahren entstandenen Adaptionen dieses inzwischen zumindest in Österreich kanonisierten Textes wird im vorliegenden Artikel der Prozess der medialen Transformation untersucht. Der Fokus des Artikels liegt dabei auf der Transformation der narrativen Mittel und ihrer Funktionen. Untersucht wird besonders, wie sich die Narrativität durch die „Materialisierung“ des Textes verändert, d.h. a) welche Auswirkungen die Verfahren der Form-Änderung und der Transmediation auf die Wahrnehmung des literarisch-theatralischen (filmischen) Textes auf der narrativen Ebene haben und b) welche intermedialen Transfers auf dieser Ebene zur Geltung kommen und welche narrativen Mittel des Originals durch die Transmediation ausgeblendet oder aber verstärkt werden. Als Material für die genannte Analyse dienen Adaptionen von ‚Die Wand‘ aus den Jahren 2021–2022 in deutschen und tschechischen Theatern, namentlich die Theateradaption im Theater Ulm (2021), die Videoadaption und die Theateradaption im tschechischen HaDivadlo Brno (2020, 2021) und die Theater-Videoadaption im Theater und Orchester GmbH (TOG) Neubrandenburg/Neustrelitz (2022).

## **1. Transmediation in der Literaturwissenschaft**

Bevor die einzelnen Theater- und Videoadaptionen analysiert werden, soll eine kurze Einführung in die Problematik der Adaption und der Transmediation und ihrer Konsequenzen für die narrative Ebene gegeben werden. Es ist offensichtlich, dass das vorgesehene Analyseverfahren fachübergreifend zwischen Medien-, Literatur- und Theaterwissenschaft zu verorten ist. Folglich soll bei der Analyse eine komplexe fachübergreifende Perspektive angewandt werden.

Aus dem oben genannten Grund werden für die Zwecke der Analyse im vorliegenden Beitrag zwei unterschiedliche Definitionen von literarischer Adaption und Transmediation verwendet. Der schwedische Komparatist Lars Elleström (2017:16) definiert Transmediation aus der Wahrnehmungsperspektive des Rezipienten als präsemiotisches Phänomen und versteht darunter die physische Realisierung von Entitäten (mit materiellen, sensorischen und raumzeitlichen Qualitäten und semiotischem Potenzial), die von „menschlichen Sinnesrezeptoren in einem Kommunikationskontext“ wahrgenommen werden. Eine solche Interpretation akzentuiert zwar die technischen und materiellen Aspekte (und zwar auf Kosten der ästhetischen Aspekte), ist für die Analyse der Adaption eines literarischen Textes aber trotzdem relevant, denn materielle und sensorische Aspekte spielen bei der Transformation der narrativen Mittel in den unten

beschriebenen Adaptionen eine wichtige Rolle, wie im Fortgang des Textes an einzelnen Beispielen auch gezeigt werden kann.

Da aber aufgrund der oben genannten Definition Veränderungen auf der narrativen Ebene nicht gänzlich beschrieben werden können, soll auch die kunstwissenschaftliche Definition der Transmediation von Uwe Wirth (2006), der in seinen Studien verschiedene intermediale Zusammenhänge klassifiziert und somit die jeweiligen intermedialen Bezüge zu erklären versucht, herangezogen werden. Die Veränderungen auf der narrativen Ebene, von denen hier die Rede ist, sind nach Wirth als dritte Stufe der Intermedialität, als eine konzeptionelle Aufpfropfung zu bezeichnen. Diese verzichtet auf eine mediale Modulation der Konfiguration bzw. auf die mediale Aufpfropfung verschiedener konfigurierter Zeichenverbundsysteme. Stattdessen überträgt sie das Konzept der medialen Konfiguration eines Zeichenverbundsystems auf ein anderes, das geschieht zum Beispiel bei der Übertragung theatraler Inszenierungsprinzipien in die Literatur und umgekehrt (Wirth 2006). Ein konkretes Beispiel für eine solche Übertragung ist die Verwendung von filmischen Schnitten im Theater oder in literarischen Werken. Diese Techniken sind bei der Analyse von Theater- oder Videoadaptionen besonders zu berücksichtigen. Der Definition von Wirth entsprechend wird im vorliegenden Beitrag nicht untersucht, welche Aspekte inhaltlich während des Adaptionprozesses transformiert werden, sondern nur, wie die mediale Konfiguration eines Zeichenverbundsystems (Literatur) auf ein anderes (Theater und Film) übertragen wird. Anders gesagt, es wird gefragt, ob, und wenn ja, wie in den Theater- und Videoadaptionen das Originalkonzept der narrativen Gestaltung übertragen oder aber unterdrückt wird, welche Auswirkungen die Übertragung bzw. Unterdrückung in den entsprechenden Fällen hat.

## **2. Narrative Spezifika des Romans ‚Die Wand‘**

Um analysieren zu können, welche narrativen Aspekte des Originaltextes (und wie) während der jeweiligen Adaptionprozesse übertragen werden, soll auf die narrativen Spezifika im Roman ‚Die Wand‘ eingegangen werden, die schon in der Literaturwissenschaft eingehend diskutiert wurden. Dabei wird vor allem darauf hingewiesen, dass es sich in ‚Die Wand‘ um monologisches Erzählen beim personalen Erzählverhalten handelt. Der Monolog spielt übrigens in vielen Texten von Haushofer eine geradezu entscheidende Rolle. Wie Schmidt-Dengler (2010:191 ff.) feststellt, führt das monologische Erzählen in den Texten von Marlen Haushofer genauso wie bei Thomas Bernhard bis zur Zerstörung oder auch zur Verunmöglichung eines Dialogs. In Haushofers Texten ist Kommunikation oft von Anfang an unmöglich. So ist die Heldin in ‚Der Wand‘ im größten Teil des Romans die alleinige Überlebende; in ‚Mansarde‘ ist die Heldin

von Anfang an taub usw. In ‚Der Wand‘ fühlt sich übrigens die Hauptprotagonistin zum monologischen Schreiben ohne eigentlichen Rezipienten regelrecht verurteilt, wie sich aus dem folgenden Zitat ergibt:

*Ich schreibe nicht aus Freude am Schreiben: es hat sich eben so für mich ergeben, dass ich schreiben muss, wenn ich nicht den Verstand verlieren will. Es ist ja keiner da, der für mich denken und sorgen könnte. Ich bin ganz allein, und ich muss versuchen, die langen dunklen Wintermonate zu überstehen. Ich rechne nicht damit, dass diese Aufzeichnungen jemals gefunden werden. Im Augenblick weiß ich nicht einmal, ob ich es wünsche. (Haushofer 2003:5)*

In Weiterführung dieser Beobachtungen wird in einigen Studien auf die Innenperspektive einer Schreiberin und die daraus erfolgende „doppelte Vermittlung“ aufmerksam gemacht. Genauer gesagt: Die Erzählerin erzählt ihre eigene Geschichte, indem sie sie niederschreibt. Seidel definiert diese spezifische Erzählperspektive folgendermaßen: „Das erzählende Ich ist [...] auch ein schreibendes Ich, die Erzählerin auch eine Schreiberin“ (Seidel 2005:76). An Stellen, an denen die Perspektive einer Schreiberin hervortritt, ist der Erzählrahmen festzustellen: „Heute am fünften November beginne ich mit meinem Bericht [...] Ich fürchte, dass sich in meiner Erinnerung vieles anders ausnimmt als ich es wirklich erlebte“ (Haushofer 2003:5). Die eingerahmte Geschichte stellt dann die eigentliche Erzählung dar: „Es fing damit an, daß ich erwachte und mich völlig schutzlos und preisgegeben fühlte. Ich war körperlich nicht mehr müde und dem Ansturm meiner Gedanken ausgeliefert“ (Haushofer 2003:45).

Aus der doppelten Perspektive einer Schreiberin und einer Erzählerin ergibt sich auch eine deutliche Distanz dem eigenen Ich gegenüber, das schließlich an einigen Stellen sogar in der 3. Person als „sie“ bezeichnet wird:

*Wenn ich heute an die Frau denke, die ich einmal war, die Frau mit dem kleinen Doppelkinn, die sich sehr bemühte, jünger auszusehen, als sie war, empfinde ich wenig Sympathie für sie. Ich möchte aber nicht zu hart über sie urteilen. Sie hatte ja nie eine Möglichkeit, ihr Leben bewusst zu gestalten. [...] Aber eines möchte ich ihr zugute halten: sie spürte immer ein dumpfes Unbehagen und wusste, dass dies alles viel zuwenig war. (Haushofer 2003:100)*

Außer der doppelten Erzählperspektive wird in der Literaturwissenschaft oft auf die paradoxe Situation, in der sich der Leser von ‚Die Wand‘ befindet, hingewiesen. Der Leser „hört“ beim eigenen Lesen eine „körperlose“ Stimme, die vorliest, was die Hauptprotagonistin, die das Manuskript in einer Berghütte zurückgelassen hat, aufgeschrieben hat. Wichtig ist, dass es in der von Haushofer geschaffenen Romanwelt grundsätzlich keinen Leser dieses Berichtes geben kann: Am Ende des Berichtes tötet die Hauptprotagonistin den Eindringling, den Mann, den einzigen möglichen Leser. Caviola macht schließlich auf diese paradoxe Situation aufmerksam und schlussfolgert: Wenn es einen Leser gäbe, wäre dann

die Authentizität des Berichtes und damit auch die Weltauffassung der Hauptperson bedroht (vgl. Caviola 1991:107–110). Schmidt Dengler geht noch weiter und sieht in dem strikt monologischen Prinzip der Textkonstitution eine Antwort „auf eine Welt, die sich so völlig dem Realitätsprinzip verschrieben hatte, dass sie die eigene Rede darüber [für] die einzig mögliche hielt und keine andere Stimme mehr neben sich dulden wollte“ (Schmidt-Dengler 2010:195).

Gleichzeitig, so bemerkt die Erzählerin, komme ihr das Schreiben jedoch ein wenig leichter vor, wenn sie sich einen Empfänger vorstelle. Beim Denken an einen künftigen Leser werde sie sogar hoffnungsvoll, wie auch Caviola zutreffend feststellt: „[t]he hermit-narrator and the reader simultaneously both exclude each other and depend on each other for their existence“ (Caviola 1991:107). Offen bleibt, ob in dem Augenblick, in dem der Text von uns als Leser gelesen wird, die Hauptprotagonistin und Erzählerin-Schreiberin noch lebt, oder ob, wie ich behaupten möchte, die Situation so konstruiert ist, dass es in der von diesem Text erschaffenen Welt gerade nur diesen Text gibt, einen Text ohne Erzählerin und ohne Leser.

Was am Ende diese Überlegungen zur **Erzählsituation** in ‚Die Wand‘ sicher ist: In der durch Haushofer aufgebauten Situation gibt es einen niedergeschriebenen Text, der als letztes Zeugnis von der Menschheit übriggeblieben ist. Alles andere bleibt absichtlich unklar, verhüllt oder unausgesprochen. Daraus lässt sich folgern, dass der Fokus bei einer Analyse die Transformation der narrativen Prinzipien des Textes während des Adaption- und Transmediationsprozesses vor allem auf der Übertragung der „doppelten“ Erzählperspektive einer „Erzählerin-Schreiberin“ liegen sollte, denn gerade durch dieses Prinzip wird im Roman die paradoxe Ausgangssituation konstruiert.

Ein zweiter Aspekt, der bei der narrativen Analyse eine wichtige Rolle spielt, ist der intertextuelle Vergleich des Romans von Marlen Haushofer mit ‚Robinson Crusoe‘ von Daniel Defoe. In einigen literaturwissenschaftlichen Texten wird die ‚Wand‘ als „moderne Robinsonade“ (Jablowska 1989) bezeichnet oder es wird zumindest auf die „Robinson-Motive“ hingewiesen oder der Begriff „postapokalyptische Robinsonade“ (Odendahl 2017) verwendet. Auf der anderen Seite wird diese Charakteristik hinterfragt (Roebing 1989, Arnold 2009). Wichtig für den vorliegenden Beitrag ist in einem Exkurs darzulegen, in welchen narrativen Aspekten diese zwei Texte vergleichbar sind und in welchen sie sich unterscheiden.

Odendahl ordnet aufgrund der von Reckwitz und Ullrich definierten gattungsspezifischen Merkmale einer Robinsonade<sup>1</sup> den Roman eindeutig der

---

1 Gattungskonstituierende Motive einer Robinsonade nach Reckwitz: Isolation, physisches Überleben, psychisches Überleben, Überleben als Gemeinschaft, Überlebensarrangement

Gattung der Robinsonade und dem Subgenre der Postapokalypse zu (Odendahl 2017:591), wobei er auf die unfreiwillige Isolation der Hauptprotagonistin und die daraus folgende Erzählperspektive oder, anders gesagt, auf die „Nullpunktsituation“ hinweist. Bei der Berücksichtigung der oben beschriebenen narrativen Ausgangssituation sind allerdings auch andere Gemeinsamkeiten zwischen ‚Robinson Crusoe‘ und ‚Die Wand‘ festzustellen. In beiden Fällen wird eine „Illusion des Realen“ (Novak, 1973:121) konstruiert, in beiden Fällen sind das erzählende Ich mit dem erlebenden Ich identisch, wobei es für den Interpretationsprozess wichtig ist, zwischen diesen zwei Ichs zu unterscheiden (Shigematsu 2015:51). Beide Romane können schließlich dem Genre der „spirituellen Autobiographie“ zugeordnet werden, in der die Hauptfigur von ihrer eigenen emotionalen und mentalen Welt erzählt (Brown 1971). Schaut man sich aber die zwei Texte näher an, stellt man fest, dass diese Gemeinsamkeiten viel zu verallgemeinernd sind und dass die zwei Romane sich ebenso gut als Gegenpole gegenübergestellt werden könnten und m. E. auch sollten.

Vor allem ist ‚Die Wand‘ als eine intensive innere Suche nach dem eigenen Ich (Schmidt-Dengler 2010:190) und im erweiterten Sinne als eine Reflexion der westlichen Gesellschaft zu lesen. Die These lautet nach Schmidt-Dengler: „Wir leben isoliert, im Besonderen wird es der Frau nicht ermöglicht, diese Isolation zu durchbrechen.“ Die Wand als Symbol lässt die längst vorhandene Wirklichkeit explizit wirksam werden, aber zugleich wird es in der Situation, in der sich die Hauptprotagonistin befindet, möglich, ein wirkliches, d. h. eigenständiges Leben im Einklang mit der Natur zu führen. Dabei macht Schmidt-Dengler zurecht darauf aufmerksam, dass „das Buch nicht davon handelt, wie ein weibliches Individuum zum Bewusstsein seiner (promethetischen) Individualität kommen kann, sondern vielmehr davon, wie problematisch diese Identität auch wird“ (Schmidt-Dengler 2010:191). Die Geschichte von Robinson Crusoe wird dagegen affirmativ erzählt: Es ist die Geschichte der Eroberung und Kolonialisierung einer bisher unbekanntes Insel, in der Robinson Crusoe klar den westlichen, erobernden Menschen verkörpert. In diesem Zusammenhang ist es nicht überraschend, dass James Joyce die Geschichte von Robinson Crusoe ein „true symbol of the British conquest“ (Joyce 1912 [1964]:24–25) nannte.

Daneben unterscheiden sich auch die Ausgangssituationen in den beiden Romanen: „die Ausgesetztheit in ‚Die Wand‘ ist endgültig; es ist auch keine Ausstiegsutopie, denn es gibt keine Aussicht auf Rettung; es gibt nur das reine Überleben, die bloße Existenz“ (Arnold 2009:180). Aus der narrativen Perspektive

---

und Bewahrung, Natur und Zivilisation/Die Zivilisierung der Inselwelt, innere Zivilisation, gesellschaftliche Zivilisation, Kulturmensch und Naturmensch, Zivilisationsarrangement und -bewahrung, Insel als Exil, Reise nach Innen und Dynamik.

betont Knápek, dass sich in ‚Die Wand‘ die autodiegetische Erzählerin implizit oder explizit zu existentiellen Fragen der Menschheit äußert, wenn sie die Willensfreiheit und Autonomie der Menschen zweifelnd hinterfragt (Knápek 2019); in ‚Robinson Crusoe‘ werden dagegen genau die Werte der Willensfreiheit und Autonomie der Menschen gefeiert.

Aus den oben genannten Gründen wäre ‚Die Wand‘ kaum als „moderne Robinsonade“ zu bezeichnen. Allerdings bietet es sich an, den Text mit einem anderen Roman von Daniel Defoe zu vergleichen, nämlich mit der Geschichte der ‚Moll Flanders‘. Einer Frau, die wie die Hauptprotagonistin in ‚Die Wand‘ anonym bleibt (der Name Moll Flanders sei dabei nur ein vom Verleger erfundener Name). Ähnlich wie in ‚Die Wand‘ sucht die Hauptprotagonistin durch das Erzählen/Aufschreiben der eigenen Geschichte ihre wahre Identität. Moll erklärt dies folgendermaßen: „[S]o you may give me leave to speak of myself under that name till I dare own who I have been, as well as who I am“ (Defoe 1998:7). Nicht zu vergessen ist dabei, dass Moll Flanders genauso wie die Hauptprotagonistin in ‚Die Wand‘ eine Erzählerin-Schreiberin ist. Außerdem kann man in beiden Fällen von einer Narration sprechen, die einerseits auf Individualismus, andererseits auf Angst aus Bedürftigkeit und Not basiert, was die implizite Kritik an bestimmten Gesellschaftsnormen ermöglicht. In beiden Fällen ist es unklar, wer der Leser des Textes ist/sein soll. In ‚Die Wand‘ wurde dieser Aspekt oben erklärt, aber auch in ‚Moll Flanders‘ entsteht durch diese Vagheit scheinbare oder auch „besondere Authentizität“ (Roebing 1989). Und zwar dadurch, dass der Herausgeber den von der Hauptprotagonistin niedergeschriebenen Originaltext eigentlich für untauglich erklärt und einen neuen, für die Leser verständlichen Text niederschreiben lässt. Somit ist auch in Moll Flanders der ursprüngliche Adressat des Textes undefinierbar, denn der eigentliche Leser kennt in diesem Fall den Originaltext sowie die Identität der Hauptprotagonistin, die den Namen Moll Flanders erhielt, nicht.

Schließlich ist die Erzählsituation in beiden Romanen inhaltlich vergleichbar. Moll Flanders Geschichte kann als die Nacherzählung des Lebens einer Kriminellen, die ihre Taten möglicherweise erklären möchte, gelesen werden. Aber auch ‚Die Wand‘ ist das Zugeständnis einer Mörderin, deren Geschichte unvermeidbar zur Tötung des aggressiven Eindringlings führt. In beiden Fällen werden innere Motivationen erklärt und in einen erweiterten gesellschaftlichen Kontext gesetzt, und in beiden Fällen wird durchgehend die Diskrepanz zwischen individuellen Ansprüchen und den ganzgesellschaftlichen Normen thematisiert.

Allerdings wird erst beim Vergleich von ‚Moll Flanders‘ und ‚Die Wand‘ ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Hauptfiguren sichtbar. Beide kämpfen um ihr Überleben. Doch mittels völlig unterschiedlicher Strategien:

die Protagonistin in ‚Die Wand‘ als die alleinige Überlebende nach einer Apokalypse, Moll Flanders in einer Welt voller Menschen, sie ist absolut überlebensorientiert, sie verkleidet sich, um in der Gesellschaft überleben zu können. Ihre Verkleidungen sind dabei ein integraler Bestandteil ihrer Persönlichkeit, nicht zu unterscheiden von „einem ‚Zentrum‘, das wir ihr zuschreiben könnten“ (Karl 1973:95). Der Akt des Kleiderwechsels und der Verwendung neuer „Masken“ wird zu einem der Hauptaspekte in Molls Leben, die es ihr ermöglichen, als die Person erkannt zu werden, die sie sein möchte, aber nicht, um ihre wahre Natur zu offenbaren. Ganz im Gegensatz dazu strebt die Protagonistin in ‚Die Wand‘ danach, jegliche Masken abzulegen und zum Leben im Einklang mit sich selbst und der Natur zu erlangen, was erst in der postapokalyptischen Situation möglich wird. Auch auf diesen wichtigen narrativen Aspekt soll in der folgenden Analyse eingegangen werden.

### **3. Narrativität in ausgewählten Theateradaptionen von ‚Die Wand‘**

Nachdem eine narrative Analyse des Textes von Haushofer skizziert wurde, soll gefragt werden, wie die oben genannten narrativen Aspekte in verschiedenen Theateradaptionen umgesetzt wurden. Um diese Frage beantworten zu können, werden im Folgenden ausgewählte Adaptionen vorgestellt und mit Fokus auf ihre Narrativität analysiert.

Eine multimediale Adaption des Romans ‚Die Wand‘ wurde vom Theater Ulm am 5. November 2021 in der Regie des Ensemblemitglieds Maurizio Micksch mit Marie Luisa Kerkhoff in der Hauptrolle uraufgeführt. Die Inszenierung ergänzt den gesprochenen Text durch eine Kunst-Performance; die Hauptprotagonistin ist in ihrem hautengen Outfit, das von immer mehr Farbflecken bedeckt ist, allein auf der Bühne. Sie bemalt dabei die Wand hinter sich, spielt mit einer Kiste mit der Aufschrift *Fragile* oder stellt eine blaue Box um. Nach den Aussagen des Inszenierungsteams konzentriert sich diese Inszenierung auf das innere Leben der Hauptprotagonistin, verzichtet deshalb auf eine realistische Darstellung und wird zu einer künstlerischen Performance. Ganz im Einklang mit der Interpretation des Textes als Suche nach dem eigenen Ich sollen die ZuschauerInnen zusammen mit der Hauptprotagonistin in ihr Gemüt eintauchen und sich möglicherweise auch selbst mit ihrem eigenen Ich auseinandersetzen.

Aus Sicht der Analyse der narrativen Perspektive bleibt die monologische Form des Originals erhalten, wobei die Perspektive der Erzählerin-Schreiberin auf zwei Ebenen umgesetzt wird. Die Hauptprotagonistin tritt wie im Roman als Ich-Erzählerin auf, wird manchmal aber auch zu einer Stimme aus dem Off

und zur Pantomimin. Die Doppelperspektive materialisiert sich auf der zweiten Ebene nochmals als Performance. In der zweiten Ebene entsteht nämlich während der ganzen Vorstellung an der im Hintergrund hängenden Wand ein abstraktes Bild. Dieses Bild malt die Hauptprotagonistin mit ihrem eigenen mit Farben bedeckten Körper. Dabei sieht man jede Hautfalte von ihr, jeden zitternden Muskel. Während der Vorstellung entwickelt sie sich vom Tier zum Menschen und manchmal wieder zurück, wobei sich in wildem Action-Painting mit Fingerfarben ihr aufgetauter Schmerz zu entladen scheint. Die Adaption des Originaltextes in seiner Doppelperspektive führte in diesem Fall zu einer explizit intermedialen Inszenierung, die eine künstlerische Performance mit dem Theaterauftritt und einem komponierten Soundtrack kombiniert. Der Originaltext wird folglich als ein künstlerisches Experiment inszeniert, das das Sinnbild eines Rückzugs in sich selbst zeigt und den Zuschauern die Chance zu einer Selbstbefragung und Selbstfindung ermöglicht.

Die zweite im vorliegenden Beitrag analysierte Aufführung wurde vom TOG Neubrandenburg/Neustrelitz aufgeführt. Das TOG bereitet im Februar 2022 mit ‚Die Wand‘ seine überhaupt erste rein digitale Inszenierung vor, in der sich Theater auf komplexe Art und Weise mit dem Videoformat verbindet. Im Unterschied zu allen anderen hier behandelten Inszenierungen wird in dieser Adaption der monologische Charakter des Originaltextes nicht respektiert. Der Text wird von drei Protagonistinnen, von drei Frauen verschiedenen Alters (Anika Kleinke, Karen Kanke, Lisa Scheibner) vorgetragen, wobei die Zuschauer über das Kameraglas direkt angesprochen werden. Es wird versucht dem Monolog eine möglichst logisch dialogische Struktur zu verleihen, in der das erzählende Ich mehrere Identitäten erhält, die im Stück zueinander auf Konfrontation gehen. Durch diese auf narrativer Ebene angesiedelten Transformation des Textes entsteht eine Dynamik, in der die Figuren auf verschiedene Weise Untiefen der äußeren Umstände und des inneren Seins der Hauptprotagonistin ergründen. Allerdings ist es dem Inszenierungsteam auch in diesem Fall gelungen, die doppelte Erzählperspektive des Originaltextes theatralisch umzusetzen. Denn meistens wurde das, was eine der Darstellerinnen nacherzählte, von den anderen Darstellerinnen pantomimisch umgesetzt. Außerdem wird am Ende der Inszenierung eine der Darstellerinnen mit einer Handkamera aufgenommen, womit die „scheinbare Authentizität“ (Robeling 1989) des Originaltextes als persönlicher (digitaler) Chronik noch einmal dramatisch umgesetzt wird.

In seiner Adaption reagiert das TOG Neubrandenburg/Neustrelitz auch explizit auf die Corona-Krise, die Ängste vor Isolation und Tod aber auch Anstöße zur Selbstwahrnehmung und zum Überdenken des eigenen Lebens brachte, genauso, wie sie die Hauptheldin erlebt. Der Bildschirm oder die Kamera werden

somit zu jener unsichtbaren Wand, die im Roman zwischen der zerstörten Welt und der Hauptheldin steht. Eine weitere Anspielung auf die Corona-Situation stellt der karge dunkle Bühnenraum und das direkte Ansprechen der Zuschauer über einen Bildschirm dar, in dem die Protagonistinnen in Nahaufnahme direkt in die Kamera sprechen. Außerdem wird aber durch diese Mittel der Dialog mit dem Zuschauer intensiviert, die neue Form der Theater-Video-Adaption bringt somit neue Möglichkeiten theatralischer Interaktion. Der strikt monologische Charakter des Originaltextes wird in dieser Hinsicht im Wesentlichen verletzt. Die Inszenierung ‚Die Wand‘ ist somit nicht lediglich die Video-Version eines Romantextes, ebenso wenig eine Literaturverfilmung; Es ist tatsächlich eine eindrucksvolle Transformation des Originaltextes in einer Symbiose aus theatralescher Erzählweise und filmischen narrativen Mitteln, die das Original mittels moderner Medientechnologien aktualisiert.

Das HaDivadlo-Theater in Brno (Tschechien) bietet seinen Zuschauern gleich zwei unterschiedliche Adaptionen von ‚Die Wand‘ an. Ursprünglich wurde im Januar 2021 mit den Proben für eine Theateraufführung begonnen. Im Laufe der Probearbeiten stiegen allerdings erneut die Corona-Inzidenzzahlen und die Theaterleitung entschloss sich daher dazu, auf die Situation zu reagieren, indem einzelne Video-Abschnitte im digitalen Raum des Internets zur Verfügung gestellt wurden. Diese Videos fungierten als freie Kommentare zum Roman mit Kulissen, Kostümen und anderen Mitteln, die den jeweiligen Schauspielern in ihrer Isolation zur Verfügung standen. Auf diese Weise wurde der Roman vielmehr weiter erzählt als adaptiert. In diesem Projekt verwandelte sich der in der Art von Tagebucheinträgen strukturierte Roman in eine temporäre Website, auf der die Künstler über zwei Monate hinweg in Form von multimedialen Beiträgen fast den ganzen Roman nacherzählen und kommentieren. Diese neue zeitliche Dimension des Erlebens eines Werkes, die völlig anders ist, als das sonst vom Theater Gewohnte, haben die Künstler des HaDivadlo als eine *einzigartige Möglichkeit* empfunden, die Welt des Erzählens mit ihrer aktuell erlebten Realität zu verbinden (Programm 2021). So verschwammen die Grenzen zwischen der Realität von 2021 und dem Geschehen im Roman von 1963. Dabei wurde das Thema der radikalen Lebensveränderung und auch einer Reflexion über das Verhältnis des modernen Menschen zu seiner nichtmenschlichen Umwelt intensiv behandelt. Dieses Experiment zielte nicht darauf ab, den Roman als Ganzes zu vermitteln; es wollte keine einzige „wahre“ Interpretation des Romans bieten. Vielmehr ging es darum, kollektive Assoziationen zu einzelnen Textfragmenten zu evozieren. Aus der narrativen Perspektive wurde der Originaltext im vorliegenden Fall eher variiert. Die doppelte Perspektive der Schreiberin-Erzählerin wurde nicht reflektiert und formal wurde der Text grundsätzlich völlig neu geschrieben.

Anders verhält es sich bei der Theateradaption des gleichnamigen Theaters, die unter der Leitung von Kamila Polívková am 21. 10. 2021 uraufgeführt wurde. Im Gegensatz zur oben beschriebenen experimentellen Video-Adaption werden die narrativen Mittel des Originals hier erkennbar übernommen. Allerdings machen sich auch Veränderungen bemerkbar, die durch die Transformation des Textes in ein Theaterstück bedingt sind. Obwohl es im Roman nur eine zentrale Protagonistin gibt, treten in der Theateradaption sieben SchauspielerInnen auf, die aber keinen Text sprechen, sondern spielen nur die Tiere, die die Hauptprotagonistin begleiten. Akzent wird dabei auf das Erleben der Tiere gelegt, auf „das Leben ohne Furcht und ohne Hoffnung“ (Haushofer 2003:242). Auf der narrativen Ebene wird an manchen Stellen die Stimme der Erzählerin-Schreiberin auf eine plausible Art umgesetzt – nämlich als diegetische Voice-Over-Erzählung. Allerdings wird meistens das einst Erlebte von der Hauptprotagonistin gleichzeitig erlebt und erzählt. Anders als im Roman wird dadurch das doppelte Erzählen aufgehoben. Der Zuschauer wird infolgedessen in eine schizophrene Position gestellt: Einerseits sieht er das Geschehen als eine Inszenierung „in time“, andererseits wird die Inszenierung von der Hauptprotagonistin im Vergangenheitsstempus kommentiert. Diese zwiespältige Perspektive, die den Zuschauern aufgezwungen wird, wird vom Inszenierungsteam absichtlich dadurch verstärkt, dass das Gewehr, aus dem am Ende des Stück tatsächlich geschossen wird, von Anfang an in der Mitte der Bühne an unsichtbaren Fäden hängt. Dadurch wird explizit auf die Rahmung der Geschichte hingewiesen und die Rückblende des Erzählvorgangs verdeutlicht. Folglich kann man (im Sinne von Uwe Wirth 2006) von einer inter-medialen Übertragung sprechen. Konkret werden literarische Mittel der Rahmung und der Rückblende auf der Bühne dramatisch umgesetzt und materialisiert.

Aber noch ein weiterer wichtiger Aspekt wird bei der Inszenierung des HaDivadlo-Theaters deutlich: Während die Inszenierung in Ulm auf einer klassischen Theaterbühne stattfindet und in der Theater-Video-Adaption im TOG Neubrandenburg/Neustrelitz das Kameraglas als die eigentliche Wand dient (die Zuschauer befinden sich vor ihrem Bildschirm, d. h. hinter der fiktiven Wand), wird in der Inszenierung in Brno die so genannte „vierte Wand“, die Bühne-Zuschauerraum-Trennung aufgehoben. Folglich befinden sich die Zuschauer zusammen mit der Protagonistin und den Tieren unter einer fiktiven Glaskuppel, wobei die Tiere auf einigen freien Zuschauerplätzen herumirren und so tun, als ob es die Zuschauer nicht gäbe. Der im Roman streng eingehaltene Abstand zum Erzählten wird in dieser Inszenierung tatsächlich verstärkt. Denn den Zuschauern kann bewusst werden, dass sie nur körperlose Augen von möglichen Lesern/Zuschauern sind, die es in dieser postapokalyptischen Geschichte gar nicht gibt, genauso wie die Protagonistin nichts mehr als eine

körperlose Stimme ist. Damit komme ich zurück zur narrativen Analyse des Originaltextes, der, wie ich zusammen mit Caviola (1991) behaupten möchte, gerade diese Ausgangssituation evoziert: ein Text ohne Autor und ohne Leser.

#### 4. Fazit

Im vorliegenden Beitrag wurde die narrative Umsetzung in den Adaptionen des Romans ‚Die Wand‘ im Theater Ulm, im TOG Neubrandenburg/Neustrelitz und im HaDivadlo-Theater in Brno untersucht. Bei der Analyse wurden zwei Transmediationskonzepte verwendet: das Konzept von Lars Elleström (2017), der sich insbesondere auf die physische Realisierung bestimmter Entitäten (mit materiellen, sensorischen und raumzeitlichen Qualitäten und semiotischem Potenzial) konzentriert, und das Konzept der intermedialen Aufpfropfung von Uwe Wirth (2006), in dem die mediale Konfiguration eines Zeichenverbundsystems auf ein anderes Zeichensystem übertragen wird.

Bei der Analyse hat sich gezeigt, dass sich die narrativen Konstellationen des Originals in den Theateradaptionen auf verschiedenste Weise widerspiegeln und somit diese im Wesentlichen explizit oder implizit beeinflussen. Besonders die Situation der Erzählerin-Schreiberin im Roman stellt für die jeweiligen Inszenierungsteams eine schwerwiegende Herausforderung dar.

Konkret wurde die doppelte Erzählperspektive des Originals im Theater Ulm auf zwei verschiedenen Ebenen umgesetzt: Zuerst erklang die Stimme der Protagonistin als diegetische Voice-Over-Erzählung von Band, während die Protagonistin auf der Bühne das Erzählte pantomimisch gestaltete; zweitens entstand während der ganzen Vorstellung ein abstraktes Bild an einer im Hintergrund hängenden Wand, wodurch der Aspekt der Selbstbefragung/der Selbsterkenntnis bei einer künstlerischen Performance noch verstärkt wurde. Im TOG Neubrandenburg/Neustrelitz wurde die Narrativität des Originaltextes wesentlich umgestaltet, denn der monologische Text wurde von drei verschiedenen Darstellerinnen nacherzählt, wobei die Zuschauer über das Kameraglas direkt angesprochen wurden. Allerdings konnte das Inszenierungsteam auch in diesem Fall die doppelte Erzählperspektive des Originaltexts theatralisch umsetzen, denn das, was eine der drei Protagonistinnen in der Vergangenheitsform erzählte, wurde auf der Bühne von den anderen zwei „in time“ pantomimisch gestaltet. Im tschechischen HaDivadlo in Brno wurde genauso wie im Theater Ulm der monologische Aspekt des Originals erhalten und eine diegetische Voice-Over-Erzählung verwendet. Anders als bei den zwei deutschen Adaptionen wurde hier der Rahmen des Erzählten verdeutlicht, materialisiert als hängendes Gewehr in der Mitte des Bühnenraumes, aus dem am Ende des Stückes die Protagonistin tatsächlich schießt.

Abschließend konnte am Beispiel der erwähnten Theateradaptionen gezeigt werden, dass narrative Aspekte eines Originaltextes bei einer medialen Transformation eine wesentliche Rolle spielen und durch verschiedene Theatermittel häufig verstärkt oder auch variiert werden und den Inszenierungsprozess auf der intermedialen sowie auf der materiellen Ebene beeinflussen. Obwohl bisher bei den Analysen von Theater- und Filmadaptionen häufig auf inhaltliche und weniger auf narrative Aspekte fokussiert wurde, zeigt sich, dass es wünschenswert wäre, diese in literatur- und theaterwissenschaftliche Analysen detailliert einzubeziehen.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

HAUSHOFER, Marlen (2003): *Die Wand*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG,.

### Sekundärliteratur

- ARNOLD, Heinz L. (2009): *Kindlers Literaturlexikon*. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler Verlag.
- DEFOE, Daniel (1998): *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*. Oxford: Oxford University Press.
- ELLESTRÖM, Lars (2017). Transfer of Media Characteristics among Dissimilar Media. In: *Palabra Clave*, 20 (3), S. 663–685.
- JABLKOWSKA, Joanna (1989): Moderne Robinsonade oder Absage an die Hoffnung? Gattungsgeschichtliche Überlegungen zu Arno Schmidt, Marlen Haushofer und Friedrich Dürrenmatt. In: BRAUNGART, Wolfgang (Hg.): *Über Grenzen. Polnisch-Deutsche Beiträge zur deutschen Literatur nach 1945*. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang-Verlag, S. 33–45.
- JOYCE, James (1964). *Daniel Defoe*, übersetzt aus dem italienischen Manuskript von Joseph Prescott, *Buffalo Studies* 1 (1964): 24–25.
- KARL, Frederick R. (1973): Moll's Many-Colored Coat: Veil and Disguise in the Fiction of Defoe. In: *Studies in the Novel* 5, S. 86–97.
- KNÁPEK, Pavel (2019): Marlen Haushofer: ‚Die Wand‘ unter der Perspektive der Cultural and Literary Animal Studies. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis, Studia Germanistica* Nr. 25/2019, S. 53–61.
- NOVAK, Maximillian E. (2015): *Transformations, Ideology, and the Real in Defoe's "Robinson Crusoe" and Other Narratives: Finding "The Thing Itself"*. Newark: University of Delaware Press and Lanham: Rowman & Littlefield.

- ODENDAHL, Wolfgang (2017): Robinson-Motive in Haushofers „Die Wand“. Kontrastive Analyse einer Postapokalypse. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Vol. 136, N<sup>o</sup>. 4, S. 581–614.
- ROEBLING, Irmgard (1989): Ist Die Wand von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?, In: *Diskussion Deutsch*, 20/109, 1989, S. 48–58.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (2010): *Bruchlinien - Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, St. Pölten – Salzburg: Residenz Verlag.
- SEIDEL, Sabine. (2006): *Reduziertes Leben. Untersuchungen zum erzählerischen Werk Marlen Haushofers*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Philosophischen Fakultät der Universität Passau.
- WIRTH, Uwe (2006). Aufpfropfung als Figur des Wissens in der Kultur- und Mediengeschichte. In: ENGELL LORENZ / SIEGERT, Bernhard / VOGL, Joseph (Hg.), *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*. Weimar: Universitätsverlag, S. 111–121.

### **Online-Artikel**

- BROWN, Homer (1971): The Displaced Self in the Novels of Daniel Defoe, ELH 38, S. 562–90. Zugänglich unter: [https://www.jstor.org/stable/2872266#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/2872266#metadata_info_tab_contents)
- SHIGEMATSU, Eri (2015): Distance between the Two Selves: A Stylistic Analysis of the Narrative Techniques for Representing Consciousness in Robinson Crusoe, Hiroshima University. Zugänglich unter: [https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/files/public/4/43772/20170808110801757371/HiroshimaStud-EngLangLit\\_60\\_51.pdf](https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/files/public/4/43772/20170808110801757371/HiroshimaStud-EngLangLit_60_51.pdf)