



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Michael Endes Roman *Momo* auf der Theaterbühne –
Narrative Zeitstrukturen im Kontext von
Romandramatisierungen am Beispiel einer Inszenierung für
den Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013“

Verfasser

Jonas Meyer-Wegener

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
1.1 Forschungsstand	7
1.2 Methode	9
2. Romandramatisierungen: Vom Roman zur Bühne	12
2.1 Gattungstheoretische Einordnung.....	15
2.1.1 Roman vs. Drama	15
2.1.2 Gemeinsamkeiten.....	18
2.2 Romandramatisierung als Intermedialer Prozess	19
3. Dramatisierung von Michael Endes Märchenroman <i>Momo</i>	21
3.1 Dramaturgische Arbeitsschritte	21
3.2 Recherche: Hintergrundinformationen zur Romanvorlage	22
3.2.1 Michael Endes Theaterbegriff	22
3.2.2 Entstehungsgeschichte des Märchenromans.....	28
3.2.3 Kurze Übersicht medialer Bearbeitungen.....	32
3.3 Romananalyse von <i>Momo</i>	35
3.3.1 Handlungsstruktur und Dualismusdebatte	36
3.3.2 Raumstrukturen im Roman <i>Momo</i>	44
3.3.3 Zeitstrukturen im Roman	48
3.3.3.1 Zeitstrukturen im Roman <i>Momo</i>	49
4. Gattungswechsel: Vom Erzähltext zum Haupt- und Nebentext.....	54
4.1 Vom Erzähltext zum Dialog	56
4.2 Vom Innenleben zum Dialog.....	58
4.3 Erzähltext im Dramentext.....	59
4.4 Vom Erzähltext zur Regieanweisung	61
4.5 Dramenanalyse von <i>Momo</i>	63
4.5.1 Narrative Strukturen im Theatertext	63
4.5.2 Narrative Strukturen im Theatertext von <i>Momo</i>	65
4.5.3 Räumliche Strukturen im Theatertext von <i>Momo</i>	73
4.5.4 Zeitliche Strukturen im Theatertext	77
4.5.4.1 Zeitliche Strukturen im Theatertext von <i>Momo</i>	78
5. Medienwechsel: Vom Theatertext zur Bühnenperformance.....	81
5.1 Medienwechsel	81

5.2	Inszenierungs- und Aufführungsanalyse von <i>Momo</i>	84
5.2.1	Die Aufführung als Text.....	84
5.2.2	Narrative Strukturen in der Aufführung von <i>Momo</i>	86
5.3	Zeitliche Strukturen in der Aufführung.....	94
5.3.1	Zeitliche und räumliche Strukturen in der Aufführung von <i>Momo</i>	96
5.3.2	Raum wird zur Zeit.....	98
6.	Zusammenfassung.....	101
7.	Literaturverzeichnis	105
8.	Anhang.....	112
8.1	Abkürzungsverzeichnis	112
8.2	Szenenfotos	113
8.3	Figurinen von Petra Hebeisen	119
8.4	Bühnenbild von Thomas Bruner	122
8.5	Bildnachweis	123
8.6	Abstract	124
8.7	Lebenslauf	126

1. Einleitung

„Die Tatsache, daß Zeit meßbar ist, also unterteilt werden kann in Tage, Stunden, Minuten, beweist eigentlich – mathematisch, daß sie nicht unendlich ist, denn eine halbe Unendlichkeit ist ja selbst wieder unendlich und so jeder ihrer Teile. Wäre Zeit unendlich, so müßte es auch jede Sekunde sein. Ist sie aber endlich, so ist sie im Grunde nur Schein in einer zeitlosen Wirklichkeit.“¹

Wenn man dieses Zitat von Michael Ende aus dem Nachlass wörtlich nimmt, könnte man annehmen, dass Zeit, zumindest die messbare Uhrzeit, eine Illusion ist. Ende greift damit schon einem Diskurs voraus, der auch heute noch von führenden Wissenschaftlern diskutiert wird.

Auch der Zeitforscher Professor Karlheinz Geißler vertritt die These, dass es sich bei der Uhrzeit nur um eine Illusion handle. In seinem 2012 erschienenen Buch *Alles hat seine Zeit nur ich hab keine. Wege in eine neue Zeitkultur* untersucht Geißler den aktuellen Zeitbegriff und seine Entstehung. Geißler betont darin den wesentlichen Unterschied zwischen Zeit und Uhrzeit.

Für ihn ist unser postmodernes Zeitverständnis stark von der Erfindung der Uhr geprägt. Da der Mensch keinen Sinn für das Vergehen von Zeit habe, müsse er sich auf Prothesen wie die Uhr verlassen.² Durch die Erfindung der Uhr wandelte sich das an Rhythmen aus der Natur orientierte Leben des vormodernen Menschen zu einem Leben, das sich nach dem unnatürlichen Takt der Uhr richtet. Dabei handelt es sich bei der Uhrzeit nur um ein Symbol für die Zeit.

„Die Uhr misst nicht, wie hartnäckig behauptet, die »Zeit«, sie ermittelt und berechnet Wegstrecken, die von Zeigern zurückgelegt werden und die dann – ihrer zurückgelegten Distanz entsprechend – ganze, halbe, viertel Stunden oder auch Minuten und Sekunden genannt werden. Was wir »Zeit« nennen, wenn wir auf die Uhr schauen, sind Strecken des Zeigerverlaufs.“³

Laut Geißler ist die Uhr ein Hilfsmittel, um uns ein Bild von der Zeit zu machen. Während sich jede wissenschaftliche Disziplin ihr eigenes Bild von der Zeit macht, versucht auch

¹ Michael Ende, „Zeit“. *Das große Michael Ende Lesebuch*, Hg. Andrea und Roman Hocke, München: Piper Verlag 2004, S. 43

² Vgl. Karlheinz A. Geißler, *Alles hat seine Zeit, nur ich hab keine. Wege in eine neue Zeitkultur*, München: oekom Verlag 2012, S. 18

³ Ebd. S. 16

die Kunst, die Frage nach dem Wesen der Zeit zu beantworten. Ein literarisches Werk gibt eine überraschend einfache Antwort auf diese Frage: „Zeit ist Leben. Und Leben wohnt im Herzen.“⁴ Die Rede ist von Michael Endes Märchenroman *Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte*, der 2013 den vierzigsten Jahrestag seines Erscheinens feierte. In einer Zeit, in der ein Buch eine durchschnittliche Verweildauer von sechs Wochen in den Regalen der Buchläden besitzt, ist dies eine erstaunliche Leistung.

So bezeichnet Roman Hocke, Michael Endes langjähriger Freund und Lektor, *Momo* im Rahmen des Internationalen Symposiums während der *Michael-Ende-Woche 2013* in Garmisch-Partenkirchen als Endes erfolgreichstes Buch. Als Grund für das ungebrochene Interesse nennt Hocke unter anderem die unveränderte Aktualität der Thematik. Wie der Autor selbst zum Thema Zeit stand, lässt sich aus dem von mir zu Beginn gestellten Zitat erahnen. Ende führt in diesem Beispiel das mathematische Paradox der Zeit vor. Für Ende steht die Illusion der Zeitmessung im engen Verhältnis zu einer anderen Illusion der modernen Gesellschaft, nämlich dem Geldwesen. Diese und andere Gedanken sollten später in seinen Roman *Momo* einfließen. Gerade der Aktualität der Thematik ist es auch zu verdanken, dass sich *Momo* in anderen Medien, wie dem Theater, einer großen Beliebtheit erfreut. So gehören Dramatisierungen des Romans seit seinem Erscheinungsdatum zum Repertoire vieler deutschsprachiger Theaterhäuser. Später Theaterruhm für Michael Ende, dessen Theaterwerke erst sehr spät für die Bühne entdeckt wurden. Dabei hatte der Autor Zeit seines Lebens ein enges Verhältnis zum Theater. Es stellt sich also die Frage, welche theatralen Konzeptionen in seinen Roman *Momo* eingeflossen sind und welche Bedeutung das Theater als metaphorisches Bezugssystem in seinem Märchenroman erfährt.

Wie sich der Roman in ein anderes Medium wie die Bühne übertragen lässt, soll in dieser Arbeit anhand der Dramatisierung für den Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013 untersucht werden. Da im Roman die Zeithematik im Mittelpunkt steht, ist es naheliegend, besonders die Veränderungen der zeitlichen Strukturen während einer solchen Adaption zu untersuchen.

⁴ Michael Ende, *Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte*, Stuttgart: Thienemann Verlag 2005, S. 61

1.1 Forschungsstand

In der Literaturwissenschaft findet sich eine Fülle an Literatur zum Thema Dramatisierung von epischer Literatur. So steht in den meisten Standardwerken zur Literaturtheorie und zur jeweiligen Gattungstheorie wie in Manfred Pfister *Das Drama*⁵ oder George Lukács *Die Theorie des Romans*⁶ die Abgrenzung zwischen Roman und Drama im Mittelpunkt. AutorInnen wie Sylvia Patsch in *Vom Buch zur Bühne: Dramatisierungen englischer Romane durch ihre Autoren; eine Studie zum Verhältnis zweier literarischer Gattungen*⁷ oder Manjiri Paranjape in *Dramatisierung von epischen Werken als didaktische Aufgabe im Rahmen des Germanistikstudiums in Indien*⁸ untersuchten bereits in den vergangenen Jahrzehnten die Arbeitsprozesse im Kontext von Dramatisierungen. Ein weiteres Forschungsfeld der Literaturwissenschaft besteht in der Untersuchung von Erzähltheorien in den Gattungen Roman und Drama. Als Grundlage dieser Diplomarbeit dient die Arbeit von Holger Korthals *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*⁹, in der er die Erzähltheorien Gérard Genettes auf Dramentexte anwendet. Obwohl die Romandramatisierung in der Praxis bereits zum Alltag vieler Theater gehört, ist dieses Thema in der Theaterwissenschaft noch wenig erforscht. Die Hochschulschriften, die sich mit dem Thema auseinandersetzen, wie die von Anja Kessler *Romandramatische Textverhältnisse. Untersuchung von Gattungsübertragungen am Beispiel der Romandramatisierung „Berlin Alexanderplatz“ nach Alfred Döblin von Frank Castorf*¹⁰ untersuchen das Thema von der literaturwissenschaftlichen Seite. In den meisten Standardwerken zu transmedialen Prozessen finden sich hauptsächlich Abhandlungen über Filmadaptionen von Prosawerken.

Auch zu Adaptionen von Michael Endes Werken auf der Bühne finden sich nur wenige wissenschaftliche Arbeiten. In ihrem Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Theatermuseums München *Michael Ende – Magische Welten* geben Roman Hocke und Uwe Neumahr einen ausführlichen Überblick über Michael Endes Schaffen an und fürs

⁵ Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, 8. Aufl. München: Fink 1994

⁶ George Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1981

⁷ Sylvia M. Patsch, *Vom Buch zur Bühne: Dramatisierungen englischer Romane durch ihre Autoren; eine Studie zum Verhältnis zweier literarischer Gattungen*, Innsbruck: Sundt 1980

⁸ Manjiri Paranjape, *Dramatisierung von epischen Werken als didaktische Aufgabe im Rahmen des Germanistikstudiums in Indien*, Frankfurt am Main/ Wien: Lang 1999

⁹ Holger Korthals, *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003

¹⁰ Anja Keßler, „Romandramatische Textverhältnisse. Untersuchung von Gattungsübertragungen am Beispiel der Romandramatisierung *Berlin Alexanderplatz* nach Alfred Döblin von Frank Castorf“, Dipl.-Arbeit, Universität Wien, Wien: 2010

Theater.¹¹ Neben einem Lebenslauf und einer Zusammenfassung von Endes literarischem Schaffen werden die wichtigsten Adaptionen seiner Werke durch andere Medien beschrieben. Es gibt zwar zahlreiche Analysen und Interpretationen von Endes Märchenroman *Momo*, doch nur wenige beschäftigen sich mit den erzähltheoretischen Begriffen.

Zum Thema Adaption von Werken Michael Endes auf der Bühne fand im Jahr 2010 am Institut für Germanistik der Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf ein Seminar mit dem Titel „Michael Ende Intermedial“ statt. Teil der Lehrveranstaltung war eine abschließende wissenschaftliche Tagung, in der Gäste wie der Literatur- und Medienforscher Professor Dr. Winfred Kaminski, Dr. Heidi Lexe, Leiterin der Wiener Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur (STUBE), sowie Jean-Pierre Palmier oder Oliver Bach und viele andere gemeinsam mit den Studenten der Lehr- und Forschungsgruppe „Kinder- und Jugendliteratur Intermedial“, über Adaptionen von Endes Werken diskutierten. Einen Einblick in die aktuelle Theaterpraxis gaben dazu der Künstlerische Leiter des Kultursommers Garmisch-Partenkirchen, Georg Büttel, und der Leiter des Düsseldorfer Marionetten Theaters, Anton Bachleitner.¹²

Im Rahmen der ersten Michael-Ende-Woche vom 22.8. bis zum 28.8.2013 fand anlässlich des 40jährigen Jubiläums des Romans *Momo* ein internationales Symposium zu dessen „Entstehung und Wirkung“ statt. Am ersten Tag des Symposiums stand die Entstehung und Umsetzung des Romans im Mittelpunkt des Interesses. Vortragende wie Roman Hocke, Theaterregisseur Heinz Lukas-Kindermann, Literaturprofessor Volker Wehdeking, Kulturjournalist Saverio Simonelli und der Komponist Wilfried Hiller gingen in ihren Vorträgen auf die Wirkung des Romans ein. Im Anschluss diskutierten die Vortragenden mit Künstlern, wie dem Leiter des Düsseldorfer Marionettentheaters Anton Bachleitner und dem Ende-Illustrator Friedrich Hechelmann über die Umsetzung des Romans in verschiedenen Medien. Am folgenden Tag wurde auf die Thematiken im Roman eingegangen. Nach einem einleitenden Vortrag zu „Inspirationen zu Momo“ von Roman Hocke zeigte die Gruppe um den Filmemacher Oliver Sachs ihren Dokumentarfilm *40 Jahre Momo, wenn Märchen wahr werden*, der die ökonomischen Gedanken in *Momo* thematisiert. Während der Zeitforscher Professor Karlheinz Geißler auf das Phänomen der

¹¹ Roman Hocke/Uwe Neumahr, *Michael Ende - Magische Welten*, Berlin: Henschel 2007

¹² Tobias Kurwinkel/Philipp Schmerheim, „Tagungsprogramm“, <http://www.ende.phil-fak.uni-duesseldorf.de/pdf/tagungsprogramm.pdf>, geöffnet am 04.12.2013

Zeit einging, thematisierte der Autor und Philosoph Dr. Hans Christian Meiser in seinem Vortrag das „Zuhören als Tugend“ und die Theologin und ehemalige Vizepräsidentin des deutschen Bundestages Antje Vollmer untersuchte den Utopie-Gedanken in *Momo*. Die anschließende Podiumsdiskussion „Momo & die Zeitdiebe“, moderiert von Christoph Süß, wurde von BR-alpha aufgezeichnet und am 28.9. im Rahmen des Formats „Denkzeit“ ausgestrahlt.¹³

1.2 Methode

Die vorliegende Diplomarbeit entstand aus einer Idee, die mich bereits mein gesamtes Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien begleitet: Nämlich Theorie mit Praxis zu verbinden. Als besonders geeignetes Feld erschien mir bei dieser Kombination der Tätigkeitsbereich des Dramaturgen. Durch seine textbezogene Arbeit gelingt es dem Dramaturgen, eine Brücke zwischen der Wissenschaft und der Theaterpraxis zu schlagen. Bei der Bearbeitung von Dramen muss der Dramaturg neben den Vorgaben des Autors immer auch die Gegebenheiten der Bühne berücksichtigen. Besonders gut zeigt sich diese Arbeitsweise im Kontext von Romandramatisierungen, in denen der Schritt vom Autorentext zur Bühne noch umfangreicher ist, als bei Bearbeitungen von Dramentexten für die Bühne.

Bei der Wahl des Forschungsgegenstandes kam mir die Praxis zu Hilfe. Durch meine jahrelange Arbeit als Regieassistent bei den Produktionen des Kultursommers Garmisch-Partenkirchen unter der Intendanz von Georg Büttel bekam ich die Gelegenheit, mich näher mit dem Autor Michael Ende und den Umsetzungen seiner Werke auf der Bühne zu beschäftigen. Seine Werke wie *Jim Knopf* und *Die unendliche Geschichte* waren ein fester Bestandteil meiner Kindheit und umso mehr interessierte es mich, Umsetzungen des in Garmisch-Partenkirchen geborenen Autors auch auf der Bühne zu sehen und mitzugestalten. Durch meine Mitarbeit in der *Phantastischen Gesellschaft* bekam ich die Möglichkeit, mit engen Freunden des Autors, wie dem Komponisten Wilfried Hiller und Lektor Roman Hocke persönlich zu sprechen und mit ihnen zu arbeiten. Durch Herrn Büttel erfuhr ich, dass Anlässlich des 40jährigen Erscheinungsdatums von *Momo* eine eigene *Michael-Ende-Woche* mit einem Symposium sowie eine eigene Adaption des Romans für Garmisch geplant war. Durch die Möglichkeit einer dramaturgischen Mitarbeit

¹³ „Programm 2013: Michael-Ende-Woche“, *Kultursommer GAP*. http://www.kultursommer-gapa.de/2013_michaelende.php, geöffnet am 30.9.2013

kam ich auf den Gedanken, die Erfahrungen bei der Bearbeitung eines solchen Romans für die Bühne auch von der wissenschaftlichen Seite zu beleuchten.

Im Zuge des Schreibprozesses an dieser Arbeit verschob sich mein Fokus von der allgemeinen Frage des dramaturgischen Arbeitsprozesses im Kontext einer solchen Dramatisierung hin zum Umgang mit den narrativen Elementen, besonders mit den zeitlichen. Aus der ursprünglichen Forschungsfrage „Welche dramaturgischen Prozesse finden bei einem Gattungs-/bzw. Medienwechsel vom Roman zum Bühnentext bzw. vom Bühnentext zur Aufführung statt?“ entwickelte sich die Frage nach den Veränderungen der narrativen Zeitstrukturen im Zuge des Gattungs- und Medienwechsels.

Eine Brücke versucht diese Arbeit zwischen der textorientierten Literatur- und der Theaterwissenschaft zu schlagen. Da im Mittelpunkt von Adaptionen sowohl der Text der epischen Vorlage als auch der Dramentext steht, kommen in dieser Arbeit auch literaturwissenschaftliche Theorien zur Anwendung. Allerdings erhebt diese Arbeit, die sich als theaterwissenschaftliche Arbeit versteht und sich damit auf die Aufführung als Forschungsgegenstand konzentriert, keinerlei Anspruch auf die Vollständigkeit dieser literaturwissenschaftlichen Begriffe. Im Mittelpunkt stehen die narrativen Elemente, da sie in allen Geschichten vermittelnden Medien zu finden sind. Den dritten großen Abschnitt bildet das medienwissenschaftliche Themengebiet des Medienwechsels und der Aufführung an sich.

Aufgrund der Themenverschiebung konnten im Zuge dieser Arbeit auch nicht alle Arbeitsprozesse eines Dramaturgen während einer Romandramatisierung berücksichtigt werden. So wurde auf eine Analyse der einzelnen Figuren verzichtet. Wie schon bei Michael Ende soll im Zentrum das Thema der Zeit und ihre Wandlungsfähigkeit stehen. Auf Gattungs- und Medientheorien geht diese Arbeit nur am Rande ein. Die Inszenierung von *Momo* des Kultursommers Garmisch-Partenkirchen 2013 dient als eine Art Forschungsbecken, das einzelne Punkte liefert, die untersucht werden sollen. Auch wenn in der Inszenierung von *Momo* die männlichen Antagonisten von Endes Roman, die Grauen Herren, eine gendergerechte Überarbeitung erfahren haben, ist diese Arbeit in Sachen gendergerechter Schreibweisen nicht auf dem neuesten Stand. Einige männlichen Bezeichnungen wie Spieler oder Darsteller sollen (besonders im Kapitel über die Aufführung) in dieser Arbeit auch als weibliche Form verstanden werden.

Meinen ganz persönlichen Dank möchte ich an dieser Stelle an den Künstlerischen Leiter des Kultursommers Garmisch-Partenkirchen Georg Büttel ausrichten, der mir nicht nur in seiner Funktion als Vorstand der *Phantastischen Gesellschaft* einen tiefen Einblick in das Werk Michael Endes gewährt hat, sondern der mich seit Jahren als Freund und Mentor auf meinem Weg in den Theaterbetrieb begleitet und betreut. Von ihm kam auch die Anfrage, mich an der Textfassung sowie an der Inszenierung von *Momo* zu beteiligen. Mein Dank gilt außerdem dem Veranstalter des Kultursommers Florian Zwipf-Zaharia und seiner *cultus production* für die Möglichkeit, bei dieser Produktion sowie dem Symposium im Rahmen der ersten *Michael-Ende-Woche 2013* mitzuwirken. Er gestattete mir außerdem, die entstandene Textfassung in einem wissenschaftlichen Kontext zu verwenden. Außerdem danken möchte ich Roman Hocke für sein sehr aufschlussreiches Interview, das er mir im Vorfeld zu meiner Arbeit gewährte. Vor allem möchte ich mich beim gesamten Ensemble der *Momo*-Produktion und seinen zwei Regisseuren Georg Büttel und Gaston bedanken. Ich durfte mit ihnen einen unvergesslichen Sommer genießen und Michael Endes Geschichte auf einer ganz besonderen Bühne erleben. Die illustrierenden Szenefotos, Bühnenpläne und Figuren wurden mir dankenswerter Weise von Fotograf Marc Gilsdorf, Bühnenbildner Thomas Bruner und Kostümbildnerin Petra Hebeisen zur Verfügung gestellt. Was wäre die Wissenschaft ohne die Praxis?

Im Bezug zur Entstehung dieser Diplomarbeit gilt mein besonderer Dank Frau Prof. Dr. Monika Meister, die mir gestattete, diese Arbeit bei ihr zu schreiben und die mich auf meinem Weg betreute. Danken möchte ich auch Prof. Dr. Winfred Kaminski, Dr. Heidi Lexe, Jean-Pierre Palmier und Oliver Bach, die so freundlich waren, mir ihre Vorträge der Tagung „Michael Ende Intermedial“ in Düsseldorf 2011, zukommen zu lassen. Denn was wäre die Praxis ohne die Wissenschaft? Von ganzem Herzen danke ich meinen Eltern Jens und Ruth Meyer-Wegener, die mir während der gesamten Spielzeit des Theaterstücks als auch während der gesamten Schreibphase zur Seite standen. Im besonderen Maße bin ich Frau Katja Böhm, Georg Büttel und Angela Hundsdorfer verbunden, die mir als wissenschaftliche Berater zur Seite standen.

2. Romandramatisierungen: Vom Roman zur Bühne

Obwohl die Bedeutung des Mediums Schrift im postdramatischen Theater zurückgegangen ist und sich die Sprache auf der Bühne vom vorgeschriebenen Rollentext zu befreien beginnt, erlebte die Romandramatisierung in den vergangenen 20 Jahren auf den deutschsprachigen Bühnen einen unerwarteten Aufschwung.¹⁴ Heutzutage hat fast jedes größere Haus neben den klassischen Repertoiredramen auch ein bis zwei Romandramatisierungen im Spielplan. Kanonisierte Romane wie Dostojewskis *Die Brüder Karamasow*, Tolstojis *Krieg und Frieden* oder Kafkas *Der Prozess* erfreuen sich bei Theatermachern großer Beliebtheit¹⁵. Auch die Prosawerke von Michael Ende finden sich auf vielen Spielplänen wieder. So feierte am 8. Oktober 2013 die Bühnenumfassung von „Die Unendliche Geschichte“ im Theater der Jugend in Wien Premiere.¹⁶ In diesem Kapitel soll der Begriff der Romandramatisierung und seine Bedeutung im aktuellen Theaterbetrieb untersucht werden. Als Grundlage dienen dafür u.a. die Mitschriften aus dem Proseminar „PS Medienübergänge – Romane auf der Bühne“ von Frau Andrea Koschwitz aus dem Wintersemester 2012 an der Universität Wien.

Zur Begrifflichkeit der Dramatisierung finden sich in Lexika unterschiedliche Definitionen. So fasst z.B. Monika Sandhack den Begriff folgendermaßen zusammen:

„Bearbeitung eines epischen Stoffs oder anderer literarischer Texte für das Theater, d. h. Anpassung an die Gesetze der dramatischen Gattung und der Bühne durch Erstellen einer Dialog-Fassung. [...]“¹⁷ Eine ähnliche, aber wesentlich umfangreichere Definition bietet das *Metzler Literaturlexikon*:

„Bearbeitung eines in der Regel ep. Stoffes für das Theater, d.h. Anpassung an die Gesetze der dramat. Gattung und der Bühne, etwa die Reduzierung einer meist umfangreicheren Handlung auf wenige Hauptmomente und eine entsprechende Begrenzung der Zahl der handelnden Personen; auch Episodisches (Nebenhandlungen wie Nebenpersonen) lässt sich mit der notwend. Äußeren Begrenztheit des dramat. Kunstwerks und der dramat. Funktionalität der Teile nicht vereinbaren. [...] Von der D. zu unterscheiden ist die Bühnenbearbeitung, die

¹⁴ Vgl. Birte Lipinski, „Übertragungsverluste und Reibungswärme“, *parapluie. Elektronische Zeitschrift für Kulturen, Künste, Literaturen*, <http://parapluie.de/archiv/uebertragungen/castorf/>, geöffnet am 21.11.2013

¹⁵ Vgl. Monika Sandhack, „Dramatisierung“, *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hg. Manfred Brauneck, Gérard Schneilin, Hamburg: Rowohlt 2007, S. 313

¹⁶ „Spielplan 2013/14“, *Theater Jugend Wien*, <http://www.tdj.at/spielplan/spielplan-20132014/s/die-unendliche-geschichte-teil-eins-phantasien-in-not/>, geöffnet am 21.11.2013

¹⁷ Manfred Brauneck, *Theaterlexikon 1*, Hamburg: Rowohlt 2007, S. 313

Bearbeitung einer dramat. Dichtung für eine aktuelle Aufführung.“¹⁸

In beiden Definitionen steht der Gattungswechsel zweier literarischer Gattungen im Vordergrund. Die Anpassung an die „Bühnenverhältnisse“ schließt aber auch die Berücksichtigung der medienspezifischen Merkmale mit ein. In der zweiten Definition wird vom Begriff der „Bühnenbearbeitung“ unterschieden, der die Bearbeitung einer dramatischen Dichtung für eine Aufführung definiert. Da in der gängigen Theaterpraxis an eine Dramatisierung meist eine Umsetzung auf einer Theaterbühne unmittelbar anknüpft, könnte man die Bühnenbearbeitung also zum Prozess der Dramatisierung zählen.

Das Phänomen, epische Stoffe zu dramatisieren, ist keineswegs eine Entwicklung der Neuzeit: Bereits in der Antike, in den Anfängen des Mediums Theaters, orientierten sich griechische Dramatiker wie Sophokles oder Euripides an epischen Vorlagen, wie zum Beispiel an populären Heldensagen, um daraus ihre Dramen für die Dionysien zu schreiben.

Als Beispiel für die Dramatisierung epischer Stoffe wird sehr oft die Romandramatisierung genannt. Obwohl der Roman im deutschen Sprachraum die jüngste der drei Gattungen darstellt, wurde er erst sehr spät für die Bühne entdeckt. Als Gründe für diese Entwicklung führt Andrea Koschwitz, Dramaturgin am Residenztheater München, die veränderten Rezeptionsgewohnheiten des Publikums durch Medien wie Kino und Fernsehen an. Außerdem erhoffte sich das krisengeschüttelte Theater, an die Erfolge der Gattung anzuknüpfen. In seinem Artikel „Muss man alles gleich dramatisieren?“ fasst Wolfgang Kralicek weitere Gründe für die Beliebtheit von Romanen an deutschen Bühnen zusammen. So bieten die meist sehr umfangreichen Romantexte eine ideale „Spielewiese“ für Regisseure und Dramaturgen. Während die klassischen Repertoiredramen aufgrund ihrer Bekanntheit den Theatermachern, abgesehen von der Regieanweisung, nur wenig Spielraum auf der Bühne lassen, bieten die Romane neben einem wesentlichen Umfangreicheren Personenregister einen freieren Umgang mit dem Textkorpus.¹⁹ Eine weitere Schwierigkeit des Dramas sieht Hans-Peter Bayerdörfer in der veralteten Aufteilung in Haupt- und Nebentext:

„Im 20. Jahrhundert dokumentiert sich in der doppelten Textgestalt die »Krise des Dramas«. Was vom dialogischen-handlungszentrierten Haupttext nicht mehr

¹⁸ Günther u. Irmgard Schweikle, *Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*, 2. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 1990, S. 111

¹⁹ Vgl. Wolfgang Kralicek, „Muss man alles gleich dramatisieren?“, *morgen.at* 3/09. http://www.morgen.at/htm/downloads/0309_Episches.pdf, geöffnet am 21.11.2013

geleistet werden kann, so vor allem die Darstellung der psychologischen und sozialen Voraussetzung des Geschehens, muss im Nebentext formuliert werden.“²⁰

Viele aktuelle deutschsprachige Regisseure machen sich diesen Umstand zu Nutze. Einer der bekanntesten von ihnen ist der Intendant der Berliner Volksbühne, Frank Castorf.²¹ Schon sehr früh entdeckte er Romane, wie zum Beispiele die Romane von Dostojewskij, für sich und brachte in den vergangenen Jahren regelmäßig Werke wie „Die Dämonen“, „Schuld und Sühne“ oder „Der Idiot“ auf die Bühne.

Die Herangehensweise der Theatermacher an die Gattung des Romans könnte dabei nicht unterschiedlicher sein. Während die meisten Dramaturgen versuchen, die vorgegeben Dialoge aus den Romanen herauszuarbeiten, greifen Regisseure wie Castorf ganze Erzählpassagen aus den Vorlagen heraus, um daraus Dialoge zusammen zu setzen. Aber egal in welcher Form ein solcher Gattungswechsel abläuft, am Ende werden die neu angeordneten epischen Textelemente zu einem Dramentext zusammengestellt.

Bei dem in dieser Arbeit behandelten Beispiel handelt es sich um eine eher klassische Form der Romanbearbeitung. So wurde im Vorfeld zur Dramatisierung von Michael Endes Roman *Momo* für den Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013 die von Ende angelegten Dialoge in eine dramengerechte Figurenrede gebracht und einige Teile des Erzähltextes in Nebentexte verpackt. Ende selbst gab seinen Roman zur Bearbeitung frei, um die Theatermacher zur kreativen Auseinandersetzung mit seinem Werk anzuregen.

Eine solche Herangehensweise kommt dem Theaterbetrieb zugute. So musste im Falle der Theaterfassung von *Momo* für den Kultursommer der Theatertext bereits vor der Probenphase abgeschlossen werden, da die Musik noch komponiert werden musste. Diese Methode schließt dabei aber nicht aus, dass Textpassagen erst im Probenprozess erarbeitet werden können. Im Zuge dieser Arbeit sollen die dramaturgischen Arbeitsschritte exemplarisch an der Dramatisierung von *Momo* aufgezeigt werden. Passend zu der Zeitthematik in der Vorlage soll im Mittelpunkt dieser Arbeit die Veränderung der zeitlichen Strukturen in den verschiedenen Fassungen stehen. Da die dramaturgische Herangehensweise auch einen Gattungswechsel mit einschließt, muss an dieser Stelle auf die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der zwei Gattungen Epik und Drama eingegangen werden.

²⁰ Hans-Peter Bayerdörfer, *Vom Drama zum Theatertext. Zur Situation der Dramatik in den Ländern Mitteleuropas*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2007, S. 6

²¹ Vgl. Anja Käßler, „Romandramatische Textverhältnisse. Untersuchung von Gattungsübertragungen am Beispiel der Romandramatisierung *Berlin Alexanderplatz nach Alfred Döblin* von Frank Castorf“, S. 5

2.1 Gattungstheoretische Einordnung

Egal, ob durch einen Regisseur wie Castorf oder durch den Autor selbst, der erste Schritt bei einer Romandramatisierung besteht darin, den Erzähltext der Vorlage in eine dramengerechte Form zu bringen. Brite Lipinski benennt den ersten Schritt einer Romandramatisierung als Gattungswechsel vom Roman zum Drama.²² Bei einer Analyse dieser gängigen Theaterpraxis am Beispiel einer Romandramatisierung des Märchenromans *Momo* ist es also auch in einer theaterwissenschaftlichen Arbeit von Nöten, auf die gängigen Gattungsdefinitionen einzugehen. Auch wenn in der heutigen Zeit der Gattungsbegriff Erweiterungen erfahren hat, ist es für den Dramaturgen wichtig sich die Eigenschaften der Textformen vor Augen zu führen. Ein ausführlicher Überblick über den Gattungsdiskurs muss an dieser Stelle zwar wegfallen, trotzdem soll aber in diesem Kapitel kurz auf die Unterschiede und die Gemeinsamkeiten der Gattungen Roman und Drama eingegangen werden. In ihrer Diplomarbeit zum Thema „Romandramatische Textverhältnisse“ untersucht Anja Keßler den Begriff der Romandramatisierung folgendermaßen: „Terminologisch betrachtet, beinhaltet und vereint die Romandramatisierung den Begriff des Dramas mit jenem des Romans und nimmt auf diese Weise eine Sonderstellung in der gattungshistorischen Trias ein.“²³ Obwohl der adaptierte Text durch die Anpassung an die Bühnenverhältnisse mehr an einen Theatertext erinnert, enthält er doch noch einige Strukturen der Ursprungsgattung und kann daher als Mischung angesehen werden.

2.1.1 Roman vs. Drama

Schon Aristoteles nannte in seiner Poetik die Gattungen Drama und Epos. Der Hauptunterschied der zwei Dichtungsformen bestand für Aristoteles darin, dass im Drama die Handlung durch die direkte Rede der Personen erzählt wird, während im Epos eine Mischung zwischen Personen- und Dichterrede vorherrscht.²⁴ In *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans* spricht Johann Wolfgang Goethe über die drei Naturformen der Dichtung: „Es gib nur drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik und

²² Vgl. Lipinski, „Übertragungsverluste und Reibungswärme.“ geöffnet am 21.11.2013

²³ Keßler, „Romandramatische Textverhältnisse“, S. 12

²⁴ Vgl. Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart: Reclam 1994, S. 17

Drama.“²⁵ Der Unterschied zwischen Roman und Epos wiederum besteht nach Jürgen Schramke darin, dass das Epos, meist in Versform gehalten und auf einem Mythos beruhend, versucht die ganze Welt wiederzugeben, während der Roman sich auf die „Abenteuer der Seele“ beschränkt.²⁶ Dabei sehen viele Forscher das Epos als Vorgänger des Romans an.

Das *Metzler Literaturlexikon* definiert die Gattung des Romans folgendermaßen: „Roman, m., Großform der Erzählkunst in Prosa, die sich dadurch schon äußerlich vom Epos u. vom Vers-R. ebenso unterscheidet wie durch Umfang u. Vielschichtigkeit von ep. Kleinformen, insbes. von Novelle u. Kurzgeschichte.“²⁷ Auch Josef Schneider stellt den Umfang der Gattung in den Vordergrund: „Ein Roman ist ein schriftlich fixierter, relativ umfangreicher, fiktionaler Prosatext mit einer nicht nur Gelehrten verständlichen Sprache.“²⁸

Auch wenn es sich beim Drama zumeist um eine literarische Großform handelt, unterscheidet es sich doch deutlich vom Roman: „Drama, n. [gr. = Handlung], literar. Großform, in der eine in sich abgeschlossene Handlung durch die daran unmittelbar beteiligten Personen in Rede und Gegenrede und als unmittelbar gegenwärtig auf der Bühne dargestellt wird.“²⁹

Viele Standardwerke über den modernen Roman wie *Zur Theorie des Modernen Romans* von Jürgen Schramke sehen als wesentliches Merkmal dieser Gattung die vermittelnde Instanz des Erzählers. Genau diese vermittelnde Instanz ist es, die nach Manfred Pfister den Dramen fehlt: „Dramatische Texte unterscheiden sich also von episch-narrativen dadurch, daß sie durchgehend im Modus der Darstellung stehen, daß nirgends der Dichter selbst spricht.“³⁰

Das Fehlen dieses vermittelnden Kommunikationssystems macht sich auch auf der textlichen Ebene bemerkbar. So wird die Handlung im Dramentext durch die von Roman Ingarden eingeführten Elemente Haupt- und Nebentext vermittelt.

„Überlagern sich in narrativen Texten die Rede des Erzählers und die Rede der fiktiven Figuren, die vom Erzähler zitierend eingeführt wird, so reduzieren sich die

²⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Goethe's Werke. Vollständige Ausg.*, Stuttgart, Tübingen: Cotta, S. 480

²⁶ Vgl. Jürgen Schramke, *Zur Theorie des modernen Romans*, München: Beck 1974, S. 33

²⁷ Günther u. Irmgard Schweikle, *Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*, 2. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 1990. S. 394

²⁸ Jost Schneider, *Einführung in die Roman-Analyse*, Darmstadt: WBG 2003, S. 8

²⁹ Schweikle, *Metzler Literaturlexikon*, S. 108

³⁰ Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, 8. Aufl. München: Fink 1994, S. 20

sprachlichen Äußerungen im plurimedial inszenierten dramatischen Text auf die monologischen oder dialogischen Repliken der Dramenfiguren.“³¹

Ein weiteres Merkmal des Romans nach Georg Lukács, nämlich die Beschreibung der inneren Perspektive der Figuren durch einen objektiven Erzähler, fällt im Drama dadurch weg.³²

Ein weiterer großer Unterschied der zwei Gattungen ist ihre Zeitlichkeit: „[...] Das Ausfallen des vermittelnden Kommunikationssystems in dramatischen Texten erzeugt gleichzeitig den Eindruck unmittelbarer Gegenwärtigkeit des dargestellten Geschehens, [...]“³³

Während im Dramentext die Handlung in der Gegenwart stattfindet, beschreibt der Erzähler im Roman die Geschehnisse zumeist in der Vergangenheit. Ein weiterer wesentlicher Unterschied, der direkt mit der Zeitlichkeit des Dramas zusammenhängt, ist, dass ein Dramentext meistens unmittelbar mit seiner Umsetzung zusammenhängt. Denn nach Ulrike Stephan ist das Ziel des Dramentextes das Theater.³⁴ „Der dramatische Text als ein ‚aufgeführter‘ Text bedient sich, im Gegensatz zu rein literarischen Texten, nicht nur sprachlicher, sondern auch außersprachlich-akustischer und optischer Codes; [...]“³⁵ Wie zu Beginn dieser Arbeit thematisiert wurde, basiert das moderne Theater aber nicht zwingend auf einem vorgegebenen Dramentext. Viele Forscher wie Gerda Poschmann und Christopher Balme schlagen daher den allgemeineren Begriff des „Theatertextes“ vor.³⁶ Im weiteren Verlauf der Arbeit wird daher häufiger vom Theatertext die Rede sein, wenn es um die verschriftlichte Form der Romanadaption geht.

Schon Pfister beschreibt dramatische Texte als plurimediale Texte, die „[...] in ihrer Struktur wesentlich durch die räumlichen und technischen Möglichkeiten der Bühne, auf der sie realisiert werden sollen, mitbedingt [...]“ werden.³⁷

In diesem Zusammenhang ändert sich auch die Haltung des Rezipienten. So wendet sich die Umsetzung eines Theatertextes, die Aufführung, nicht an einen Leser sondern, an einen oder mehrere Zuschauer.³⁸

³¹ Ebd. S. 23

³² Vgl. Schramke, *Zur Theorie des modernen Romans*, S. 53

³³ Ebd. S. 23

³⁴ Ulrike Stephan, *Text und Szene. Probleme und Methoden aufführungsbezogener Dramenanalyse*, München: Kitzinger 1982, S. 70

³⁵ Pfister, *Das Drama*, S. 24-25

³⁶ Vgl. Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 3. durchgesehene Auflage, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003, S. 78

³⁷ Pfister, *Das Drama*, S. 41

³⁸ Vgl. Holger Korthals, *Zwischen Drama und Erzählung*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003, S. 53

2.1.2 Gemeinsamkeiten

Nach dieser kurzen Übersicht über die im Laufe der Gattungsforschung vereinbarten Unterschiede zwischen den zwei Textsorten, sollen nun auch die Gemeinsamkeiten angesprochen werden. Holger Korthals analysiert in seiner Arbeit *Zwischen Drama und Erzählung* auf der Basis von den Erzähltheorien von Gérard Genette die Erzählstrukturen in Romanen und Theatertexten.³⁹

Korthals sieht in den beiden Formen zwei eng verwandte Gattungen, „[...] die einander nicht nur hinsichtlich ihrer von Ereignissen, Akteuren und Schauplätzen gebildeten Tiefenstruktur gleichen, sondern auch an der Textoberfläche in viel höherem Maße strukturelle Ähnlichkeiten aufweisen, [...]“⁴⁰. Besonders während der Epoche des Naturalismus kam es zu einer Annäherung der Gattungen. So wurden im Roman die Dialogstrukturen immer wichtiger (z.B. Arno Holz/Johannes Schlaf: *Papa Hamlet*), während im Drama die narrativen Nebentexte in Form von umfangreichen Regieanweisungen immer wichtiger wurden (z.B. Gerhart Hauptmann: *Die Weber*). Der einzige Unterschied in den Dialogenpassagen beider Gattungen bestand nur noch in den Anführungszeichen.⁴¹

Bei allen Versuchen, die Gattungen voneinander abzugrenzen, verbindet die zwei Gattungen Roman und Drama mehr als bisher angenommen. Die wichtigste Gemeinsamkeit der zwei Textarten sieht Korthals in der „Geschehensdarstellung“.⁴² Während das Drama die „Geschehensdarstellung“ durch die Figurenrede und dem Nebentext erreichen muss, geschieht dies im Roman durch einen Erzähler. Es ist also nicht verwunderlich, dass Korthals Gérard Genettes Erzähltheorien auf den Dramentext anwendet. Welche Kategorien Genette zur Analyse einer Erzählung verwendet und welcher Unterschied zwischen Begriffen wie „Handlung“ und „Geschehen“ bestehen, wird in den jeweiligen Kapiteln näher erläutert.

Drei Einheiten, die allen geschehensdarstellenden Texten zu Grunde liegen, sind Zeit, Handlung und Schauplatz. Diese drei Elemente dienen bei der folgenden Analyse der Romandramatisierung von *Momo* als Vorlage.

Besonders gute Vergleichsmöglichkeiten ergeben sich nach Korthals bei einer Hervorhebung des Theatertextes: „Durch die Absetzung von der Theateraufführung ergibt

³⁹ Vgl. ebd. S. 12

⁴⁰ Ebd. S. 12

⁴¹ Vgl. ebd. S. 17-26

⁴² Vgl. ebd. S. 83

sich für den literarischen Text des Dramas eine nicht mehr nur scheinbare, sondern wirkliche Vergleichbarkeit gegenüber anderen geschehensdarstellenden Textsorten wie dem Roman oder der Novelle [...]“⁴³. Es bietet sich bei einer Romandramatisierung an, den Text unabhängig von der Aufführung zu analysieren. Da eine Aufführung weitaus mehr Zeichen als nur die Schrift in sich vereint, muss dieser Fragenkomplex eigens analysiert werden.

2.2 Romandramatisierung als Intermedialer Prozess

In vielen literaturwissenschaftlichen Arbeiten zum Thema Romandramatisierung wird nur auf den Gattungswechsel eingegangen. Da es sich bei dieser Arbeit um eine theaterwissenschaftliche Herangehensweise handelt, soll an dieser Stelle auch der intermediale Diskurs angesprochen werden. Der erste Schritt einer Dramatisierung, der Gattungswechsel, lässt sich nicht direkt als intermedialer Prozess bezeichnen, da es sich in beiden Fällen um das Medium Schrift handelt. Zumindest ließe er sich als „Intertextueller Vorgang“ bezeichnen, da bestimmte textliche Elemente der Vorlage in der neuen Gattung wieder auftauchen. Doch welcher Prozess findet im Falle des Überganges des Theatertextes zur Aufführung statt?

Chiel Kattenbelt sieht im Theater den idealen Ort, um andere Medien, wie die Literatur aufzunehmen, da sein Wesen unterschiedlichsten Künsten die Möglichkeit bietet, sich zu präsentieren: „Wie so oft in der Vergangenheit finden Künstler aus verschiedenen Disziplinen einander vor allem im Theater, das nicht nur figürlich, sondern auch buchstäblich einen Raum, eine Bühne bietet, auf der die verschiedenen Künste einander treffen können.“⁴⁴ In seinem Essays „Über Bühnenkompositionen“ und „Über die abstrakte Bühnensynthese“ pries Wassily Kandinsky diese Multimedialität des Theaters: „Das Theater ist [nämlich] das einzige Medium, das alle anderen Medien in sich aufnehmen kann, ohne die Spezifität der in sich aufgenommenen Medien durch seine eigene zu beeinträchtigen.“⁴⁵

Kattenbelt geht sogar so weit, das Theater als „Hypermedium“ zu bezeichnen. Anders als z.B. Irina Rajewsky in ihrer Arbeit *Intermedialität* bezeichnet er den Übergang von einem

⁴³ Ebd. S. 60

⁴⁴ Chiel Kattenbelt, „Multi-, Trans und Intermedialität“, *Theater und Medien, Grundlagen- Analysen- Perspektiven, eine Bestandaufnahme*, Hg. Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann, Jens Ruchatz, Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 125

⁴⁵ Ebd. S. 127

Medium in ein anderes als „transmedialen Prozess“:

„Die Übersetzung oder der Transfer, von dem hier die Rede ist, kann sich auf den Inhalt (auf das Repräsentierte, auf die Geschichte) und auf die Form (auf die Konstruktionsprinzipien, stilistischen Verfahren und ästhetischen Konventionen) beziehen. Auf der Ebene des Inhalts verweist das Konzept >Transmedialität< vor allem auf die Medienwechsel, für welche gilt, dass im Prozess der Übersetzung die spezifischen Merkmale des Ursprungsmediums völlig verloren gehen.“⁴⁶

Da im Falle einer Romandramatisierung so gut wie alle Merkmale des Ausgangsmediums verloren gehen, handelt es sich also um einen Medienwechsel. Auch wenn vom Original nicht viel übrig bleibt, kann im Rahmen dieser Arbeit trotzdem die erhaltenen inhaltlichen Strukturen, wie z.B. die Erzählung, untersucht werden. Aber auch diese Strukturen erfahren beim Übergang in ein anderes Medium Veränderungen. So ist die Erzählung nach Mahne abhängig vom Erzählmedium: „Medien übernehmen nicht die Funktion neutraler Transportbehältnisse für beliebig austauschbare Inhalte. Im Gegenteil prägen ihre Struktureigenschaften die Ausdrucksform und damit auch den Ausdrucksinhalt des Erzählten.“⁴⁷ In seinem Vortrag „Zur intermedialen Adaptierbarkeit von Jugendliteratur am Beispiel von Michael Ende“ im Zuge der wissenschaftlichen Tagung „Michael Ende Intermedial“ an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2011 hebt Jean-Pierre Palmier eine transmediale Eigenschaft besonders hervor:

„Visualität ist eine transmediale Eigenschaft von Geschichten, insofern sie Handlungsbilder umfasst. Sie wird wiederum medienspezifisch, das heißt mit den je eigenen Mitteln eines Mediums ausgestaltet. Die medienspezifische Vermittlung von Visualität im Ausgangsmedium stellt nicht notwendig ein Hindernis für eine intermediale Adaption dar [...]“⁴⁸

Geschichten mit einer handlungsorientierten Visualität lassen sich also gut in andere Medien übertragen. Beim Übergang vom einen ins andere Medium bietet sich den Theatern die Gelegenheit die Vorlage nach ihren Vorstellungen zu gestalten:

„Medienwechsel und Wechselwirkungen zwischen Medien haben zu neuen Formen der Repräsentation, zu neuen dramaturgischen Strategien, zu neuen Strukturierungs- und Inszenierungsprinzipien von Wort, Bild und Ton geführt, wie auch zu neuen Möglichkeiten, Körper in Raum und Zeit zu positionieren, raumzeitliche

⁴⁶ Ebd. S. 128

⁴⁷ Nicole Mahne, *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht UTB 2007, S. 22

⁴⁸ Jean-Pierre Palmier, „Zur intermedialen Adaptierbarkeit von Jugendliteratur am Beispiel von Michael Ende“. Vortrag gehalten am 22.01. 2011 im Zuge der Tagung „Michael Ende Intermedial“ der Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf S. 6

Beziehungen zu kreieren, Arten der Wahrnehmung zu entwickeln und kulturelle, soziale und psychologische Bedeutungen zu generieren.“⁴⁹

In den kommenden Kapiteln soll es vor allem um die Neupositionierung von Zeitstrukturen in den einzelnen Stadien der Romandramatisierung von *Momo* gehen.

3. Dramatisierung von Michael Endes Märchenroman *Momo*

3.1 Dramaturgische Arbeitsschritte

Nach der Übersicht über die grundlegenden Gattungsmerkmale von Roman und Drama soll in diesem Kapitel der Übergang vom Roman zum Bühnentext anhand der Dramatisierung von Endes Märchenroman *Momo* für den Kultursommer mit der Bühnenmusik von Wilfried Hiller analysiert werden. Auf der Basis des Romans wurde eigens für den Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013 ein Damentext angefertigt, der am 22.8.2013 seine Uraufführung feierte. Doch wie lässt sich ein solcher Prozess, der im Kontext einer Romandramatisierung abläuft in einer wissenschaftlichen Arbeit beschreiben?

Eine allgemein gültige Anleitung für Dramaturgen, wie man einen Roman für eine Bühne adaptieren kann, gibt es nicht. Wie im einführenden Kapitel bereits thematisiert, hat jeder Theatermacher seine eigene Methode, an einen Text heranzugehen. Seit seinem Erscheinen hat auch Michael Endes Roman *Momo* unzählige Bearbeitungen erfahren. Dabei haben viele Theatermacher ihre eigenen Methoden entwickelt, um mit der Textvorlage umzugehen. So brachte im Dezember 2012 das Tanzstudio *ortner4DANCE* ihre Version von *Momo* als Tanzmärchen unter dem Titel *Mom[ent]o* auf die Bühne.⁵⁰

Im Falle des Kultursommers Garmisch-Partenkirchen ging der Adaption des Romans eine lange Beschäftigung mit dem Autor und eine eingehenden Recherche der Thematiken des Romans voraus. Mit dem Anliegen, das Andenken an den Autor in seinem Geburtsort in Garmisch-Partenkirchen zu bewahren, wurde am 12.11.2003 die „Phantastische Gesellschaft e.V.“ gegründet.⁵¹ Unterstützung fand der gemeinnützige Verein durch Vertraute und Freunde Endes, wie den Komponisten Wilfried Hiller und den Lektor Roman Hocke. In den letzten Jahren wurden verschiedene Aktivitäten in Angriff

⁴⁹ Kattenbelt, „Multi-, Trans und Intermedialität“, S. 126

⁵⁰ „Mom[ent]o – Zeitkritisches Tanzmärchen“, *ortner4DANCE*, <http://www.ortner4dance.com/index.php?MOMentO-Tanzmaerchen-1>, geöffnet am 4.12.2013

⁵¹ *Phantastische Gesellschaft*, <http://www.phantastische-gesellschaft.de/index.php>, geöffnet am 30.8.2013

genommen, um den Autor in der Gemeinde wieder in Erinnerung zu rufen. So wurde im Jahr 2004 ein Platz im Zentrum nach dem Autor benannt und im Kurhaus eine Dauerausstellung über Michael Ende und sein Schaffen eingerichtet. Weitere Initiativen wie die künstlerische Ausgestaltung des Michael-Ende-Kurparks, zu dessen Projekten auch ein von Momo inspiriertes Amphitheater gehörte, folgten. Zusätzlich kam es im Rahmen des Kultursommers Garmisch-Partenkirchen in den vergangenen Jahren immer wieder zu Theateraufführungen von Endes Werken, wie z.B. „Die Unendliche Geschichte“ im Jahr 2009. Diese jahrelange Beschäftigung mit dem Autor konnte der erste Vorsitzende der *Phantastischen Gesellschaft* und Regisseur Georg Büttel gemeinsam mit seinem Regiekollegen Gaston in die Inszenierung von *Momo* 2013 einfließen lassen. Auch in dieser Arbeit sollen in den kommenden Kapiteln Autor und Ausgangswerk vorgestellt werden.

3.2 Recherche: Hintergrundinformationen zur Romanvorlage

3.2.1 Michael Endes Theaterbegriff

Seit 1970 lebte Michael Ende mit seiner ersten Frau Ingeborg Hoffmann in Genzano di Roma, einem kleinen italienischen Städtchen, südlich von Rom. Im Jahr 1982 fand im Hause von Familie Ende ein Gespräch zwischen dem SPD-Politiker Erhard Eppler, der Theatermacherin Hanne Trächl und Michael Ende statt. Später wurde es unter dem Titel *Phantasie/Kultur/Politik. Protokoll eines Gesprächs* veröffentlicht. Während des mehrtägigen Gesprächs kamen Hanne Trächl und Michael Ende eines Morgens auf das Theater zu sprechen. Michael Ende drückt darin seine Abneigung gegenüber dem pädagogischen und politischen Theater seiner Zeit aus. So bezeichnet er sich selbst als Gegner: „[...] all diese Tendenzen im heutigen Theater, die Grenze zwischen Spiel und der Realität zu verwischen, [...], etwa indem man den Zuschauer direkt miteinbezieht, um ihn stärker zu packen und so weiter.“⁵² In einem weiteren Gespräch mit dem österreichischen Journalisten Franz Kreuzer rückt Ende die Illusion in den Mittelpunkt der Kunstform Theater:

„Auch das Theater beruht auf Verabredung. Darum behaupte ich immer: Theater ist seinem Wesen nach eine naive Kunst. Vielleicht ist jede wirkliche Kunst eine naive

⁵² Erhard Eppler, *Phantasie/Kultur/Politik: Protokoll eines Gesprächs/Erhard Eppler; Michael Ende; Hanne Trächl*. Stuttgart: Weitbrecht 1982, S. 99

Kunst. Aber einfach die Tatsache, dass einer herauskommt, der sich eine Krone aufgesetzt und einen Bart angeklebt hat und sagt: ‚Ich bin König Lear‘ – und ich sitze unten und sage: ‚Ja, du bist König Lear‘, ist eine Verabredung. Wenn ich die nicht einhalte, brauche ich erst gar nicht Theater zu spielen. Deshalb finde ich die ganze Theater-Desillusion so kindisch. Was soll Desillusion, wo die Illusion das Entscheidende ist?“⁵³

Der Autor Michael Ende war Zeit seines Lebens dem Theater sehr verbunden. In ihrem Buch *Michael Ende – Magische Welten* geben Hocke und Neumahr einen Überblick über Michael Endes Schaffen am und fürs Theater. In ihrem Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Theatrumuseum München 2007-08 bezeichnen sie „[...] seine Beziehung zum Theater selbst [als] ein »Drama«, eine Geschichte mit Verletzungen, Triumphen und Deus-ex-Machina-Effekten.“⁵⁴

Der Sohn des surrealistischen Malers Edgar und seiner Frau Luise Ende kam sehr früh mit der Kunst in Berührung. Nach seiner Geburt am 12. November 1929 in Garmisch-Partenkirchen verbrachte er seine frühe Kindheit im Münchner Atelier seines Vaters, der ihm die phantastische Malerei näherbrachte.⁵⁵

Während des Krieges sollte er noch einmal im Zuge der „Kinderlandverschickung“ in seinen Geburtsort zurückkehren. Hier, im Kramerhof, machte er zum ersten Mal Bekanntschaft mit den „Brettern, die die Welt bedeuten“: „Bestand der Stundenplan der Schüler tagsüber aus Unterricht und »vormilitärischer Ausbildung«, [...] wurden abends unter Michael Endes Regie bunte Abende veranstaltet, wobei Sketche, Theaterstücke, Gedichte und Parodien zur Aufführung kamen.“⁵⁶ Nach dem Krieg gründete er während seines Aufenthaltes in Stuttgart mit ein paar Freunden in der „American Libery“ eine eigene kleine Theatertruppe. Nach Hocke und Neumahr hatte das Theater zu dieser Zeit einen sehr hohen Stellenwert in der Gesellschaft:

„Die Bühne genoss eine enorme Wertschätzung. Dabei ging es nicht darum, das Leid und die Trümmer auf den Straßen für eine oder zwei Stunden zu vergessen. Nicht die Flucht in die künstliche heile Welt des Nachkriegskinos suchte man im Theater. Was die Bühne leisten konnte, war etwas anderes: die Möglichkeit, der Welt, so wie sie war, einen Sinn zu geben und einem neuen Lebensgefühl Ausdruck zu verleihen.“⁵⁷

Diese Gedanken lassen sich auch in den späteren Werken von Ende wiederfinden. Es ist

⁵³ Franz Kreuzer, *Zeit-Zauber. Unser Jahrhundert denkt über das Geheimnis der Uhren nach*, Wien: Deuticke 1984, S. 13

⁵⁴ Hocke/Neumahr, *Michael Ende - Magische Welten*, S. 9

⁵⁵ Vgl. ebd. S. 11-21

⁵⁶ Ebd. S. 24

⁵⁷ Ebd. S. 8

daher auch nicht verwunderlich, dass er schließlich beschloss, Dramatiker zu werden. So entstand in seiner Zeit in Stuttgart sein unveröffentlichtes Debütwerk *Denn die Stunde drängt*.

Mit dem Ziel, praktische Theatererfahrung für seine Schriftstellerkarriere zu sammeln, absolvierte er 1948 die Aufnahmeprüfungen der Otto-Falckenberg-Schule in München. Doch die Ausbildung zum Bühnendarsteller sollte ihn irritieren:

„Die Schauspielschule [...] hat mein Leben tiefer beeinflusst als vieles andere. Ich habe gearbeitet bis zur Erschöpfung, bis zur Verzweiflung. Dann wurde mir klar: Ich hatte mich auf eine erbarmungslose Sache eingelassen, auf ein lebensgefährliches Spiel. Nichts war mehr normal. Ich hatte die Unschuld am Leben verloren.“⁵⁸

Auch das nach Abschluss der Ausbildung 1951 angetretene Engagement an der Schleswig-Holsteinischen Landesbühne Rendsburg enttäuschte ihn und so kehrte er bereits nach einem Jahr nach München zurück.⁵⁹

Während des Studiums setzte er sich auch mit den Schriften Bertolt Brechts auseinander. Nach anfänglicher Begeisterung begann er sich aber immer mehr davon zu distanzieren, besonders als er 1950 als Komparse zu den Proben von *Mutter Courage und ihre Kinder* an den Münchner Kammerspielen Brecht selbst auf der Bühne inszenieren sah. Vor allem missfiel ihm dessen Umgang mit den Bühnendarstellern. Der Misserfolg seiner ersten eigenen Theaterstücke wie dem *Hud-schnadsch ibn Jahja*, wie auch das Ringen mit Brechts Theorien führten schließlich zu einer existenziellen Krise:

„Die Beschäftigung mit Brecht brachte mich zu der Überzeugung, dass man nur so und nicht anders modernes Theater machen könnte. Allerdings setzte die Brecht'sche Theaterkonzeption voraus, dass das Theater vor allem eine kritisch-didaktische Aufgabe habe. Genau diese Einstellung ließ aber bei mir alle Einfälle einfrieren. Deshalb wollte ich den Beruf aufgeben.“⁶⁰

Dennoch sollte er weiterhin als Autor sein Geld verdienen. So verschaffte ihm 1954 seine spätere Frau, die Schauspielerin Ingeborg Hoffmann, die er ein Jahr zuvor auf einer Silvesterparty in München kennengelernt hatte, einen Job als Filmkritiker beim Bayerischen Rundfunk.

Der Durchbruch als Romanautor sollte ihm unverhofft 1960 mit seinem Kinderroman „Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer“ gelingen, für den er unter anderem den Deutschen

⁵⁸ Peter Boccarius, *Michael Ende. Der Anfang der der Geschichte*, Frankfurt a. M.: 1995, S. 214

⁵⁹ Vgl. Hocke/Neumahr, *Michael Ende - Magische Welten*, S. 41-43

⁶⁰ Michael Ende, „Brief an eine Leserin vom 24.02.1982“, Nachlass des Autors.

Jugendbuchpreis erhielt. Angespornt durch diesen Erfolg unternahm er noch einmal den Versuch, sich als Dramenautor zu etablieren und veröffentlichte *Die Spielverderber*⁶¹. Bei der Uraufführung an den Städtischen Bühnen Frankfurt löste das Stück einen Skandal aus und wurde nach wenigen Aufführungen wieder abgesetzt. Doch auch der Erfolg mit seinen Kinderbüchern hatte seine Schattenseiten: Die Phantasie seiner Bücher sollte ihm in Deutschland den Ruf eines „Märchenonkels“ und den Vorwurf, zum „Eskapismus“ zu neigen, einbringen. Auf der Suche nach toleranteren Gefilden zog er mit seiner Frau schließlich nach Italien.

In der romantischen Umgebung von Genzano di Roma in den Albaner Bergen entstanden schließlich seine Werke *Momo* und *Die Unendliche Geschichte*, die ihn weltberühmt machen sollten.

Bei der Verfilmung von *Die Unendliche Geschichte* durch Regisseur Wolfgang Petersen kam es 1983 zu einem Rechtsstreit zwischen der Produktionsfirma von Bernd Eichinger und dem Autor, da Ende die Aussage seiner Vorlage verfälscht sah.⁶²

Nach diesen negativen Erfahrungen mit dem Medium Film wandte sich Michael Ende wieder dem Theater zu. Bereits 1978 hatte er den jungen Komponisten und Carl-Orff-Schüler Wilfried Hiller kennen gelernt. Dieser vertonte in den folgenden Jahren vier Tierparabeln⁶³, die später auch vom Düsseldorfer Marionetten-Theater auf die Bühne gebracht wurden.⁶⁴ Aus der fruchtbaren Zusammenarbeit entstanden Musiktheaterwerke wie die bayrische Oper *Der Goggolori* oder das Singspiel für Kinder *Das Traumfresserchen* – bis in die Gegenwart die meistgespielten deutschsprachigen Opern der Nachkriegszeit.⁶⁵

Nach dem Tod von Ingeborg Hoffmann im Jahre 1985 verließ er Italien und kehrte nach München zurück. Auf der Internationalen Jugendbuchmesse in Bologna 1976 hatte er seine zweite Frau Mariko Sato, Übersetzerin seiner Werke ins Japanische, kennengelernt, die ihm die japanische Kultur näherbrachte⁶⁶. Besonders war Ende von der stilisierten Theaterform des japanischen Nô-Theaters fasziniert: „Die leise Andeutung, das Grundelement dieser Theaterform, setzt beim Zuschauer Intelligenz, Sensibilität und

⁶¹ Vgl. Hocke/Neumahr, *Michael Ende - Magische Welten*, S. 68

⁶² Vgl. Ulli Pfau, *Phantasien in Halle 4/5. Michael Endes »Unendliche Geschichte« und ihre Verfilmung*. München 1984

⁶³ Vier Tierparabeln: *Der Lindwurm und der Schmetterling*, Norbert Nackendick, *Tranquilla Trampeltreu die beharrliche Schildkröte*, Filemon Faltenreich. Siehe: Hocke/Neumahr, *Michael Ende - Magische Welten*, S. 137

⁶⁴ Vgl. ebd. S. 137-143

⁶⁵ Vgl. ebd. S. 157

⁶⁶ Vgl. ebd. S. 102

eigene schöpferische Imaginationskraft als selbstverständlich voraus. Sie erweist ihm damit die höchste Ehre.“⁶⁷

Gemeinsam mit Wilfried Hiller entwickelte Ende auch den Begriff des „Magischen Theaters“: „Beiden Künstlern ging es darum ein Theater zu erschaffen, das nicht belehrt oder verfremdet, sondern buchstäblich »verzaubert« und den Rezipienten – einer rituellen Handlung gemäß – in eine andere Welt entrückt.“⁶⁸ In seinem Vorwort zur 1988 erschienenen Buchausgabe der *Spielverderber* beschreibt Ende seinen Theaterbegriff wie folgt:

„[...] Heute glaube ich, dass das Theater – wie übrigens alle Künste – ganz und gar nicht die Aufgabe hat, aufzuklären oder zu belehren, ja dass es zu diesem Zwecke geradezu das aller ungeeignetste Mittel ist. Das Theater ist weder Schule, noch Kirche, und es verliert seine Lebenssubstanz, wenn es versucht, eines von beidem zu sein. Theater ist Freiraum der Imagination, und wer meint, dass das wenig oder zu wenig sei, der sollte sich besser anderen Möglichkeiten öffentlicher Äußerung zuwenden. Theater ist für die Gesellschaft, was der Traum für das einzelne Individuum ist: jener unerlässliche Spiel-Raum des schönen oder auch schrecklichen Wahnsinns, der notwendig ist, um die wache Vernunft gesund zu erhalten. Wir wissen es inzwischen: Wer längere Zeit am Träumen gehindert wird, verliert buchstäblich den Verstand. Könnte es nicht sein, dass unsere Gesellschaft eben an dieser Krankheit leidet? Heute bin ich der Überzeugung, dass jeder Zuschauer ein durchaus legitimes Anrecht darauf hat, sich mit der Hauptfigur auf der Bühne gefühlsmäßig zu identifizieren und in ihrer stellvertretenden Gestalt den schönen oder schrecklichen Traum zu träumen.“⁶⁹

Michael Ende ging von einem Theaterkonzept aus, das dem Bildungstheater seiner Zeit widersprach. Im Mittelpunkt seines Schaffens stand immer die Phantasie. Aber nicht als Flucht vor der Wirklichkeit, sondern als Mittel, um den Problemen der Außenwelt zu begegnen⁷⁰. Dieser Gedanke spielt auch in seinem Theaterbild eine entscheidende Rolle. So rückt Ende im Theater die Freiheit der Imagination in den Mittelpunkt. Unter Einbezug der Konsequenzverminderung⁷¹ auf der Bühne sei der Zuschauer frei von moralischen Entscheidungen, wie auch im Traum. In seinem Gespräch mit Trächl führt Ende dies am Beispiel von Othello aus:

„Wenn Du auf der Straße siehst, daß auf dem gegenüberliegenden Trottoir eine Frau von einem Kerl überfallen wird und um Hilfe schreit, dann stehst du, ob du willst oder nicht, im gleichen Augenblick in irgendeiner moralischen Entscheidungssituation; [...] Wenn du aber auf der Bühne siehst, wie Othello die

⁶⁷ Michael Ende zitiert aus: Roman Hocke/T. Kraft, *Michael Ende und seine phantastische Welt*. Stuttgart 1997, S. 51

⁶⁸ Hocke/Neumahr, *Michael Ende - Magische Welten*, S. 149

⁶⁹ Michael Ende, *Theaterstücke*, Stuttgart 1999, S. 299-305

⁷⁰ Hocke/Neumahr, *Michael Ende - Magische Welten*, S.77

⁷¹ Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2005, S. 41

Desdemona erwürgt, dann stehst du in keiner moralischen Entscheidung. Du weißt, daß es ein imaginärer, ein nur gespielter Vorgang auf der Bühne ist, dennoch ist dir der Vorgang ja nicht gleichgültig [...]“.⁷²

Mittels der Identifizierung mit der Hauptfigur erlebt der Zuschauer den Vorgang zwar hautnah mit, ohne dabei aber die moralischen Vorstellungen seiner Gesellschaft bedenken zu müssen. Endes Konzept erinnert dabei an die aristotelische Katharsis, nach der der Zuschauer durch das katharsische Ereignis eine Heilung erfährt.⁷³ Durch die Katharsis nimmt der Zuschauer also einen Teil der Phantasie in die Realität mit. Ende geht in seinem Theaterbild sogar noch einen Schritt weiter und rückt die Phantasie des Zuschauers in den Mittelpunkt. Ohne diese könne das Theater gar nicht auskommen:

In seiner Kurzgeschichte mit dem Titel „Unter einem schwarzen Himmel liegt ein unbewohntes Land“ in seinem Erzählband *Der Spiegel im Spiegel* bittet der Pagat⁷⁴ das Publikum, sich an der Vorstellung zu beteiligen, denn nur mit Hilfe der Zuschauer könne sich die Gestalt auf der Bühne manifestieren und endgültige Gestalt annehmen:

„Was wir ihnen zeigen, Damen und Herren, wird Sie weder klüger noch tugendhafter machen, denn unser Theater ist weder Schule noch Kirche. Das Unglück der Welt wird durch unsere Darbietung nicht vermindert – allerdings auch nicht vermehrt, das ist allerdings schon viel! Wir haben keinerlei Absicht, nicht einmal die, sie zu betrügen. Wir argumentieren nicht. Wir wollen nichts beweisen, nichts anklagen, nicht aufzeigen. Ja, wir wollen sie noch nicht einmal von der Wirklichkeit unserer Vorstellung überzeugen, falls sie es vorziehen, sie für Phantasie zu halten. Es könnte scheinen, als brauchten wir sie überhaupt nicht, Damen und Herren, doch dem ist nicht so. [...] Wir sind auf Ihre Mitwirkung angewiesen, Damen und Herren. Wenn Sie also so freundlich sein wollen, uns zu helfen, so sagen wir Ihnen im Namen der Direktion herzlichen Dank. Geben Sie acht! Ihre Aufgabe besteht darin, mit ganzer Kraft an einen Seiltänzer zu denken. [...]“⁷⁵

Hocke und Neumahr bezeichnen das Theater bei Ende sogar als Geburtshelfer der Imagination des Zuschauers: „Das Theater war für ihn der magische Raum schlechthin: ein Ort, den man nie so verlässt, wie man ihn betreten hat.“⁷⁶

Ein weitere Theatermetapher Endes ist besonders im Zusammenhang mit seinem Roman *Momo* interessant: „Für mich schaut die Welt so aus, dass der gesamte Kosmos wie ein

⁷² Eppler, *Phantasie/Kultur/Politik: Protokoll eines Gesprächs*, S. 97

⁷³ Theo Girshausen, „Katharsis“. *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 163-170

⁷⁴ Endes Pagat ist eine Fantasiegestalt, die er aus der Jokerfigur aus dem Tarotspiel entwickelte. Im Kartenspiel wird der Joker zumeist als Magier und Gaukler dargestellt. Nach Michael Ende Kunstbegriff verbindet der Pagat das spielerische mit schöpferischen Prinzip. Siehe: Hocke/Neumahr, *Michael Ende - Magische Welten*, S. 95-98

⁷⁵ Michael Ende, „Unter einem schwarzen Himmel liegt ein unbewohntes Land“, *Der Spiegel im Spiegel. Ein Labyrinth*, Stuttgart: Weibrecht 1984, S. 224-226

⁷⁶ Hocke/Neumahr, *Michael Ende - Magische Welten*, S. 10

riesiges Amphitheater von Göttern und Dämonen erfüllt ist, die mit atemloser Spannung zuschauen, was wir hier machen.“⁷⁷ Eben dieses Motiv des Amphitheaters findet sich auch in seinem Märchenroman *Momo* wieder. In seinen theatertheoretischen Überlegungen schreibt Ende diesem Ort eine magische Bedeutung zu. Neben seinen traditionellen Eigenschaften als Versammlungsort und Darbietungsort von Geschichten erinnere schon die Form des Theaters an eine gigantische Ohrmuschel, die dem Universum lauscht.

Ein weiteres Kernthema in Endes Roman, das eng mit dem Theater zusammenhängt, ist das Zuhören. Momo ist diese Eigenschaft gegeben, die auch ein ideales Publikum in eine Theatervorstellung mitbringen sollte.

Auch wenn sich in Endes Märchenroman *Momo* nach Hocke kaum Verweise auf Endes Theatertheorie finden lassen, soll im Verlauf dieser Arbeit auf die augenscheinlich vorhandenen Theatermotive im Roman eingegangen werden.

3.2.2 Entstehungsgeschichte des Märchenromans

„»Aber darf ich ihnen erzählen, was die Sterne gesagt haben?«

»Du darfst es. Aber du wirst es nicht können.«

»Warum nicht?«

»Dazu müssten die Worte dafür in dir erst wachsen.«⁷⁸

Nachdem die Titelheldin Momo von Meister Hora in das Geheimnis der Zeit eingeführt wurde, ist sie vom Wunsch erfüllt, ihren Freunden davon zu berichten. Doch der weise Meister Hora weiß, dass eine Geschichte, wie die von Momo erlebte, Zeit braucht, um in Worte gefasst zu werden. Auch der Autor Michael Ende musste diese Erfahrung während der Entstehung seines Märchenromans *Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte* mehrmals durchleben. Als erste Stufe lässt sich das Romanfragment „Der Niemandsgarten“ aus dem Nachlass des Autors beschreiben, das nach dem Tod des Autors von Roman Hocke 1998 veröffentlicht wurde. Neben Motiven, die später auch in *Die Unendliche Geschichte* einfließen sollten, findet sich auch eine Beschreibung einer Stadt, die an die Welt der Grauen Herren erinnert:

„Die Stadt, in der Sophiechen lebte, hieß Norm und war sehr groß. [...] alle Straßen und Häuser in Norm glichen einander wie ein Ei dem anderen. Es waren riesengroße

⁷⁷ Hocke/Kraft, *Michael Ende und seine phantastische Welt*, S. 49

⁷⁸ Ende, *Momo*, S. 183-184

viereckige Wohnblocks, die immer in einer Reihe nebeneinander lagen. Und jede dieser Reihen reichte von einem Horizont bis zum anderen. Zwischen den Häusern lagen schnurgerade Straßen, die sich mit anderen Straßen kreuzten. [...] Das einzige, wodurch die Häuser sich voneinander unterschieden, waren Zahlen und Buchstaben, die über den Eingangstüren standen. Diese Nummern waren so lang wie bei uns die Autokennzeichen. Sie hießen zum Beispiel W-HL 478/IV c oder N-JPX 9546/XXII b. [...]"⁷⁹

In einem schriftlich Interview im Dezember 1994 beschreibt der Autor Michael Ende, wie die Idee zu seinem Märchenroman *Momo* entstand:

„Ein Fernsehsender hatte bei mir angefragt, ob ich die Bilderbuchgeschichte eines Kollegen als einstündiges Fernsehspiel bearbeiten wolle. Obwohl ich das Honorar mehr als notwendig hätte brauchen können, schrieb ich zurück, dass ich nicht einsähe, weshalb ich nicht einen eigenen Stoff nehmen sollte.“⁸⁰

Doch obwohl der angesprochene Fernsehsender (WDR) einwilligte, wollte dem 1960 mit *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* berühmt gewordenen Autor Michael Ende erst nichts einfallen. Auf der Suche nach dem „eigenen“ Stoff kam ihm der Zufall zur Hilfe:

„Eines Tages besuchte ich meine Mutter, die bei einer Bekannten auf dem Land ihre Ferien verbrachte. Ich erzählte natürlich von meinen Sorgen. Die Bekannte verschwand für einen Augenblick aus dem Zimmer und kehrte nach kurzem mit einer alten, silbernen Taschenuhr ohne Zeiger zurück [...]“.⁸¹

Diese Uhr bezeichnete Ende später als Initialzündung, an der sich die Ideen, wie „Zucker an einem Bindfaden“⁸² kristallisierten. So entwickelte sich aus der kaputten Taschenuhr das Kernthema seines Märchenromans:

„Es gibt ein großes und doch ganz alltägliches Geheimnis. Alle Menschen haben daran teil, jeder kennt es, aber die wenigstens denken je darüber nach. Die meisten Leute nehmen es einfach so hin und wundern sich kein bisschen darüber. Dieses Geheimnis ist die Zeit.“⁸³

Neben der Frage nach der subjektiven und objektiven Wahrnehmung wird die Zeit in Endes Roman als Allegorie für das Leben selbst verwendet: „Zeit ist Leben. Und das

⁷⁹ Michael Ende, *Der Niemandsgarten*. München: Piper Verlag 2009, S. 172

⁸⁰ Michael Ende, „Wie »Momo« und »Die Unendliche Geschichte« entstanden“. *Der Niemandsgarten*. München: Piper Verlag 2009, S. 299

⁸¹ Ebd. S. 299

⁸² Ebd. S. 299

⁸³ Ende, *Momo*, S. 61

Leben wohnt im Herzen.“⁸⁴ So lässt Ende seine Figuren in surrealistischen Bildern verschiedene Dimensionen der Zeit durchwandern.

Ein Motiv, das dabei immer wieder auftaucht, ist die Musik: Als Meister Hora Momo in das Geheimnis der Zeit einweiht, erlebt sie diese als eine Art Sternenmusik, die in ihrem Herzen erklingt. Als Symbol für das Werden und Vergehen des einzelnen Augenblicks wählt Ende die Stundenblume.

Bereits in der ersten Arbeitsphase entstanden die Hauptkapitel, die Ende noch als „Szenen“ bezeichnet. Diese erste Rohfassung schickte der Autor an den Fernsehsender, der das Exposé aber als „zu zeitkritisch“ ablehnte. Erst später, als Ende nach Italien umgezogen war, begann er sich in der „[...] toleranteren und die Phantasie stimulierenden Umgebung Italiens“⁸⁵ wieder mit dem Stoff zu beschäftigen. Doch obwohl er fast alle Szenen fertig hatte, kämpfte Ende mit einer Frage: „Wenn die Zeitdiebe, die Grauen Herren, allen Menschen ihre Zeit stehlen können, warum können sie sie der Momo nicht stehlen?“⁸⁶ Die Lösung kam Ende mit der Idee der Zeit-Spar-Kasse und der damit verbundenen Ökonomisierung der Zeit:

„Zeit stehlen kann man nur demjenigen, der Zeit spart, denn jemand, durch den die Zeit sozusagen immer hindurchfließt, der seine Zeit nicht festzuhalten versucht, der hat ja gar keine, die man ihm stehlen kann, da ist nichts zu stehlen.“⁸⁷

Ein weiteres Kernthema neben der Zeit ist für Ende das „zweckhaft-rationale Denken“⁸⁸. Als Repräsentanten der modernen, profitorientierten Konsumgesellschaft wählte Ende die Grauen Herren, die Sätze wie „Zeit ist Geld – darum spare!“⁸⁹ wörtlich nehmen und die menschliche Zeit wie Geld behandeln.

In ihrer Dokumentation *40 Jahre Momo* von 2013 rückt die Gruppe um die Filmemacher Oliver Sachs und Hanni Welter diesen ökonomischen Gedanken in den Mittelpunkt. So analysierte bereits 1986 der Ökonom Werner Onken in seinem Aufsatz über *Die ökonomische Botschaft von Michael Endes „Momo“* Endes Beschreibung des Geldsystems. Für Michael Ende lag das Hauptproblem der Wirtschaft in dem ständigen Wachstumszwang. So setzte sich der Autor während der Entstehungszeit des Romans mit Theorien wie der des „Alternden Geldes“ auseinander. In dieser auf den Ökonom Silvio

⁸⁴ Ebd. S. 57

⁸⁵ Hocke/Neumahr, *Michael Ende - Magische Welten*, S. 78

⁸⁶ Ebd. S. 81

⁸⁷ Michael Ende, „Interview für Moe“, S. 14

⁸⁸ Hocke/Neumahr, *Michael Ende - Magische Welten*, S. 79

⁸⁹ Ende, *Momo*, S. 77

Gesell zurückgehenden Theorie wird das auf Wachstum basierende Prinzip der Zinsen durch eine Währung ersetzt, die mit der Zeit an Wert verliert.⁹⁰ So könnte man auch das Symbol der Stundenblumen verstehen, die mit ihrem Aufblühen und Verwelken für das Werden und die Vergänglichkeit stehen. Die Grauen Herren versuchen dies zu verhindern, indem sie den Augenblick buchstäblich einfrieren. Neben dem Phänomen der Zeit spricht Ende aber auch Themen wie Freundschaft, Phantasie und den Zauber des Zuhörens an. Nach fünf Jahren Arbeit konnte der Autor den Roman 1973 abschließen. Doch damit waren die Schwierigkeiten noch nicht überstanden, wie Roman Hocke auf der Internetseite der Phantastischen Gesellschaft zu berichten weiß:

„Das Manuskript schickt der Autor an den K. Thienemanns Verlag. Der damalige Verleger Richard Weitbrecht verlangt aber einige Änderungen, mit denen Michael Ende nicht einverstanden ist. So fordert er sein Manuskript zurück und einigt sich erst mit Hansjörg Weitbrecht, der gerade am Anfang seiner verlegerischen Karriere steht.“⁹¹

1973 wurde der Roman schließlich unter dem Titel *Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte* veröffentlicht. Nachdem der Künstler Maurice Sendak ablehnte, den Roman zu illustrieren, steuerte der Autor auch die Illustrationen selbst bei. In dem von Roman Hocke herausgegeben Buch *Der Niemandsgarten* ist ein Brief des Autors abgedruckt, in dem Ende die Entstehungsgeschichte der Illustrationen beschreibt: Um die Phantasie des Lesers nicht zu sehr einzuschränken, habe er auf eine Darstellung der Hauptfiguren verzichtet und habe sich auf die Handlungsräume beschränkt: „Was die Illustrationen betrifft, bin ich nach einigen schlaflosen Nächten zu dem Ergebnis gekommen, dass viele Szenen des Buches durch bildliche Darstellung nicht nur nicht gewinnen, sondern sogar beeinträchtigt werden.“⁹² Nach der Meinung des Autors lässt sich zum Beispiel Meister Hora nicht abbilden, da er dauernd sein Alter ändere und die Grauen Herren dürfe man nicht zeigen, da das Unheimliche an ihnen wäre, dass man sie immer vergisst.⁹³ So entschied er, sich auf die „Bühnenbilder“, wie er sie bezeichnete, zu beschränken: „Das Ganze soll nur als eine Anregung für den Leser dienen, sich diese ‚Bühnenbilder‘ selbst zu

⁹⁰ Silvio Gesell, „Die Natürliche Wirtschaftsordnung durch Freiland und Freiland“, in: *Gesammelte Werke Band 11*, Lütjenburg 1991.

⁹¹ Roman Hocke, „Das literarische Werk“, *Phantastische Gesellschaft*, <http://www.phantastische-gesellschaft.de/werk.php#momo>, geöffnet 21.05.2013

⁹² Michael Ende, „Wie die Illustrationen zu »Momo« entstanden“, *Der Niemandsgarten*, München: Piper Verlag 2009, S. 40

⁹³ Ebd. S. 41

bevölkern und zu beleben.“⁹⁴ Die Fragen, die sich der Autor bei der Illustration seines Romans stellte, sind Fragen, die auch im Zuge einer Adaption für die Bühne von Interesse sind.

Doch mit der Veröffentlichung durch den Thienemanns Verlag war die Beschäftigung mit „Momo“ für Michael Ende noch lange nicht beendet. 1974 erhielt er den Deutschen Jugendbuchpreis. Darauf folgten unzählige mediale Bearbeitungen, bei denen der Autor teilweise seine eigenen Werke bearbeitete. Ein Beispiel dafür ist sein Drama *Das Gauklermärchen* von 1983. Jahre nach dem Erscheinen des Romans griff Ende die Geschichte, die er im Roman in Form von Gigis „Märchen vom Zauberspiegel“ verarbeitet, wieder auf, um daraus ein eigenes Theaterstück zu machen.

Ende setzt es in einen neuen Zusammenhang mit neuen Protagonisten: Eine Chemiefabrik bietet einer arbeitslosen Gauklertruppe an, für sie Werbung zu machen, unter der Bedingung, dass sie sich von dem geistig behinderten Mädchen Eli trennen müssen.

In der Theaterversion wird das „Märchen vom Zauberspiegel“ zum metaphorischen Zwischenspiel des Dramas, mit dem der Clown Jojo seine Kollegen zum Umdenken anregt.⁹⁵ Auch in dieser Version des Märchens steht weiterhin die Position gegen die Kommerzialisierung der Phantasie im Mittelpunkt.

3.2.3 Kurze Übersicht medialer Bearbeitungen

Die Liste der medialen Bearbeitungen des Romans *Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte* erscheint endlos. So sollen in diesem Zusammenhang nur die wichtigsten Adaptionen erwähnt werden:

Kurz nach der Veröffentlichung des Romans wurde der Komponist Mark Lothar, der unter anderem für seine Bühnenmusik für Theatermacher wie Gustaf Gründgens bekannt geworden war, auf den Stoff aufmerksam. In einem Brief schlug er dem Autor vor, den Stoff als Oper umzusetzen, und Ende willigte ein, das Libretto zu *Momo und die Zeitdiebe* zu schreiben. In dieser Zusammenarbeit entstand die erste Adaption für die Bühne durch den Autor selbst. Doch noch während der Arbeit am Libretto für *Momo und die Zeitdiebe* begann Ende zu zweifeln, ob der Stoff sich für eine Opernfassung eigne. Er glaubte, „[...]

⁹⁴ Ebd. S. 41

⁹⁵ Vgl. Hocke/Neumahr, *Michael Ende - Magische Welten*, S. 90

dass der Momo-Stoff nicht in das Gewand einer Oper im üblichen Sinne passe⁹⁶. Für Michael Ende war es unbegreiflich, „[...] dass Momo, deren Aufgabe im Zuhören bestehe, auf der Bühne singen – und somit sprechen – müsse, nur um den Erfordernissen nach Arien zu entsprechen.“⁹⁷ Seiner Meinung nach könne nur das asiatische Theater den Stoff adaptieren. Weitere Probleme waren für Ende und Lothar die Symbolhaftigkeit und die Innerlichkeit des Stoffs. So war die Uraufführung der Oper am 19. November 1978 am Landestheater in Coburg kein großer Erfolg und die Oper wurde nie wieder gespielt.

Auch spätere Adaptionen durch andere Medien wie das Hörspiel hatten mit dem Umstand zu kämpfen, dass die Protagonistin mit ungewöhnlich passiven Eigenschaften ausgestattet ist. Eine Protagonistin, die kaum zu hören ist, weil sie zuhört, lässt sich nur schwer in audiovisuellen Medien verwirklichen. So wird zum Beispiel in der Hörspielfassung des WDR aus dem Jahr 1997 von Klaus-Dieter Pitrich Gigi während seines Märchens immer wieder von einer kindlich fragenden Momo unterbrochen, wohl damit der Zuhörer sie nicht vergisst. 1986 kam die Verfilmung von Johannes Schaaf in die Kinos. Auch in diesem Medium sollte die Passivität der Heldin eine Herausforderung darstellen.

Nach dem Rechtsstreit, der der Verfilmung von *Die Unendliche Geschichte* folgte, war es kaum zu erwarten, dass der enttäuschte Autor seine Romane weiterhin für das Kino freigab. Dennoch gab er den Stoff fürs Kino frei. Noch während der Dreharbeiten für die *Die Unendliche Geschichte* erarbeitete er gemeinsam mit dem Regisseur Johannes Schaaf und der Schauspielerin Rosemarie Fendel ein Drehbuch zu *Momo*. Im Film übernahm er sogar eine kleine Rolle als Zugpassagier. Im Gegensatz zur Verfilmung von *Die Unendliche Geschichte* verzichtete Schaaf dabei auf aufwändige Effekte und gab den Schauspielern Raum, um sich zu entfalten.⁹⁸ Die Musik steuerte der italienische Liedermacher Angelo Branduardi bei. In dem 1986 erschienen „Filmbuch“ beschreibt Margarete von Schwarzkopf, wie aus Endes Roman ein Film wurde:

„Es begann alles August 1984 – da bat der Produzent Horst Wendlandt Johannes Schaaf, der ein berühmter Theater- und Opernregisseur ist und auch schon früher für Kino und Fernsehen Filme gedreht hat, Regie bei der Verfilmung von Michael Endes Roman *Momo* zu übernehmen.“⁹⁹

⁹⁶ Vgl. ebd. S. 86

⁹⁷ Ebd. S. 88

⁹⁸ Vgl. ebd. S. 160

⁹⁹ Margarete von Schwarzkopf, *Das Filmbuch Momo*, Stuttgart: Thienemann 1986, S. 51

Zusammen mit der Schauspielerin Rosemarie Fendel gelang es Schaaf, ein Drehbuch zu schreiben, das dem Autor zusagte. Eine Schwierigkeit für Schaaf bestand darin,

„[...] daß der Roman auf drei Ebenen spielt. Da ist einmal die Welt ohne Momo, dann die Welt mit Momo und schließlich die Welt der Grauen Herren. Wie sollte man diese drei Welten miteinander verbinden? Wie überhaupt sollte ein Film nach Endes Buch aussehen? Wie ein phantastisches Märchen oder wie eine Geschichte, die durchaus wirklichkeitsbezogen erscheint, also auf allzu viele Ausschmückungen verzichtet?“¹⁰⁰

Schaaf entschloss sich für die zweite Möglichkeit. So wollten die Filmemacher erreichen, „dass die Phantasie einerseits angeregt wird, dass diese Geschichte andererseits aber auch nicht zu phantastisch wirkt, als dass man sie nicht mehr verstehen oder nachempfinden könnte.“¹⁰¹

Eine weitere Schwierigkeit, mit der die Filmemacher im Vorfeld zu den Dreharbeiten zu kämpfen hatten, war die Suche nach den passenden Darstellern. Für Momo wurde schließlich die 9-jährige Schülerin Radost Bokel gecastet. Auch wenn die Filmemacher versuchten, die Phantasie des Zuschauers anzuregen, führte Bokels Darstellung unweigerlich zu einer Ikonisierung der Figur Momo. Einen völlig anderen Akzent setzte der Filmemacher Enzo d'Alò in seiner Zeichentrickverfilmung im Jahr 2001. Auf seinen an asiatischen Mangacomics¹⁰² erinnernden Animationsfilm folgte 2002 eine ganze Zeichentrickserie von Colum Burke.

Erwähnenswert ist, neben einer weiteren Opernfassung von Alkis Baltas, die Puppentheateradaption des Puppentheaters Düsseldorf aus dem Jahr 2002. Michael Ende interessierte sich Zeit seines Lebens für das Puppentheater. In enger Zusammenarbeit mit dem Autor brachte das Düsseldorfer Marionetten-Theater unter der Leitung von Anton Bachleitner 1982 *Die Ballade von Norbert Nackendick* auf die Bühne. In den darauf folgenden Jahren adaptierte Bachleitner in Abstimmung mit dem Autor Werke wie *Der Wunschpunsch* oder *Das Gauklermärchen* für die Puppenbühne.¹⁰³ Die Musik zur Puppentheaterversion von *Momo* steuerte der Komponist und langjährige Freund Endes Wilfried Hiller bei.

¹⁰⁰ Ebd. S. 51f

¹⁰¹ Ebd. S. 54

¹⁰² Marc Hairapetian, „Momo. Moderne Jesuskind-Figur als Manga Comic.“ *Spiegel.de*.
<http://www.spiegel.de/kultur/kino/momo-moderne-jesuskind-figur-als-manga-comic-a-174728.html>, geöffnet am 21.5.2013

¹⁰³ Vgl. Hocke/Neumahr, *Michael Ende - Magische Welten*, S. 145

Auch 40 Jahre nach seinem Erscheinen sind Theatermacher von Endes Märchenroman fasziniert. So zeigte zum Beispiel der *Dschungel Wien* 2012 eine eigene Schauspielversion mit der Musik von Hannes Dufek. Im Geburtsort des Autors brachte der Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013 unter der Regie von Georg Büttel und Gaston eine eigene Version mit der Musik von Wilfried Hiller auf die Bühne. Diese Inszenierung soll im weiteren Verlauf der Arbeit als Beispiel für Bühnenadaptionen von Endes Prosawerken dienen.

3.3 Romananalyse von *Momo*

Da eine komplette Romananalyse den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, soll an dieser Stelle in erster Linie auf die narrativen Grundstrukturen eingegangen werden. Bei der Analyse wird neben klassischen Analysemethoden auch das Prinzip des Dualismus und das Modell des „Sujet“ nach Jurij Lotmann untersucht.¹⁰⁴ Da Lotmanns „Sujetbegriff“ nicht mehr dem neusten Forschungsstand entspricht, werden außerdem aktuellere erzähltheoretische Ansätze angewandt. Zwei häufig in der transmedialen Erzählforschung verwendete Begriffe sind z.B. „Handlung“ und „Geschehen“¹⁰⁵. Einen weiteren Ansatz bieten die Erzähltheorien von Gérard Genette. In seinem Werk *Die Erzählung* von 1972 bietet Genette Analysemethoden, mit denen sich narrative Strukturen in epischen Texten, aber auch in dramatischen Texten untersuchen lassen. Darin teilt er die Erzählsituation in die drei Kategorien „Zeit“, „Modus“ und „Stimme“.¹⁰⁶ Während der Aspekt der „Zeit“ in einem eigenen Kapitel dieser Arbeit untersucht werden soll, werden Genettes Modusbegriff, mit dem er die Art und Weise der Repräsentation des Geschehens zu bestimmen versucht, und die Kategorie „Stimme“ im folgenden Kapitel kurz angesprochen.¹⁰⁷

In ihrer Arbeit *„Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ – Zur narrativen Konstruktion von Zeit in der erzählenden Literatur des 20. Jahrhunderts* hat Ulrike Hammer die Volksmächenelemente in *Momo* untersucht und ist zu dem Ergebnis gekommen, dass es sich, abgesehen von ein paar Ausnahmen, um ein Kunstmärchen handelt. Da in der vorliegenden Arbeit eine genauere Analyse der Mächenelemente in *Momo* entfallen muss,

¹⁰⁴ Jurij Lotmann. *Die Struktur literarischer Texte*. München: Wilhelm Fink Verlag UTB 1993, S. 336-347

¹⁰⁵ Mahne, *Transmediale Erzähltheorie*, S. 19

¹⁰⁶ Gérard Genette, *Die Erzählung*, München: Fink 1994, S.19

¹⁰⁷ Uni-Kiel.Literaturwissenschaft-online, *Erzählsituationen. Kurzüberblick über die Terminologie von Genette*. http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/e-learning/erzaehlsituationen/Einfuehrung_start.htm, geöffnet am 31.10.2013

soll in diesem Zusammenhang aus Ulrike Hammers Arbeit zitiert werden. In diesem Sinne werden im Laufe der Analyse auch Theorien aus der Volksmärchenforschung, von Folkloristen Vladimir Propp, einfließen. Die hier verwendeten Begriffe aus der Volksmärchenforschung, wie z.B. Elemente des Volksmärchens, stammen aus den Mitschriften der Vorlesung „Volksmärchen 1“ von Sven Hakon Rossel an der Universität Wien im Wintersemester 2012. Was die Zusammenfassung des Inhalts angeht, orientiert sich diese Arbeit an der Romanvorlage sowie an einer Inhaltszusammenfassung von Werner Onken. Außerdem soll in diesem Kapitel neben der Handlungsstruktur auf die Verwendung von Raum und Zeit im Roman eingegangen werden. Der Roman besteht aus drei Teilen. Alle drei Teile setzen sich wiederum aus insgesamt 21 Kapiteln zusammen. Das Prinzip des Dualismus lässt sich bereits in den Titeln einiger Kapitel finden: So werden in Titeln wie „Eine große Stadt und ein kleines Mädchen“¹⁰⁸ oder „Die Rechnung ist falsch und geht doch auf“¹⁰⁹ neben einer kurzen Beschreibung des Inhalts, Gegensätze wie groß und klein oder richtig und falsch angesprochen.

3.3.1 Handlungsstruktur und Dualismusdebatte

In seinem Werk *Die Struktur literarischer Texte* geht Jurij Lotmann auf das Prinzip des „Sujets“ in narrativen Texten ein. Dabei teilt er alle narrativen Texte in „sujetlose“ und „sujethaltige“ Texte ein. Im Mittelpunkt sujetloser Texte, zu denen unter anderem auch das Telefonbuch zählt, steht für ihn zum einen eine unumstößliche Ordnung, und zum anderen das Prinzip des Dualismus von entgegengesetzten Parteien: „Eine andere wichtige Eigenschaft sujetloser Texte ist die Bestätigung einer bestimmten Ordnung der inneren Organisation, ihrer Welt.“¹¹⁰ Die Ordnung teilt die vorhandenen Figuren in oppositionelle Gruppen ein. Zusätzlich sind die Welten in sujetlosen Texten in verschiedene Räume aufgeteilt, die durch Grenzen voneinander getrennt sind: „Die klassifikatorische Grenze zwischen den kontrastierten Welten bekommt die Merkmale einer Linie im Raum [...]“¹¹¹

Auf den ersten Blick scheint auch in Michael Endes Kunstmärchen *Momo* eine vorgegebene Ordnung zu bestehen, in der sich zwei Gruppen gegenüber stehen: Auf der einen Seite Momo und ihre Freunde und auf der anderen Seite die Grauen Herren als

¹⁰⁸ Ende, *Momo*, S. 5

¹⁰⁹ Ebd. S. 61

¹¹⁰ Lotmann, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 337

¹¹¹ Ebd. S. 337

Antagonisten. Diese erste Aufteilung findet sich bereits in den Titeln der drei Romanteile: Während der erste Teil die Überschrift „Momo und ihre Freunde“¹¹² trägt, wird der zweite Teil mit „Die Grauen Herren“¹¹³ eingeleitet. Ab dem zweiten Teil wechselt die Erzählung, in einer Art Parallelmontage zwischen diesen beiden Welten hin und her.

Bei genauerer Betrachtung lassen sich allerdings weitaus mehr Unterteilungen feststellen. Im Stile des romantischen Kunstmärchens etabliert Ende im Verlauf des Romans eine reale und eine phantastische Welt, die sich gegenseitig beeinflussen.¹¹⁴ Mit Lotmann lassen sich alle Figuren in zwei Übergruppen aufteilen: Auf der einen Seite die Bewohner der an die Realität erinnernden Welt der Menschen und auf der anderen Seite magische Wesen, wie die Grauen Herren oder Meister Hora. Innerhalb der Gruppe der „magischen Wesen“ kann noch einmal zwischen zwei Gruppen unterschieden werden. So sind die Grauen Herren zu der Gruppe magischer Gestalten zu zählen, die zur Welt innerhalb der Zeit gehören, während die Schildkröte Kassiopeia und Meister Hora als Wesen außerhalb der Zeit einzuordnen sind.

Anders als bei Lotmann ist die Welt der Menschen und die der Grauen Herren nicht durch eine Grenze getrennt. So können die Grauen Herren in die Welt der Menschen eindringen, wenn diese sie einlassen. Weder die Menschen noch die Grauen Herren können allerdings ohne Hilfe die Grenze zwischen ihrer Welt und der Welt außerhalb der Zeit überwinden. Doch Lotmann geht in seinem Text noch einen Schritt weiter. Neben dem sujetlosen Text gibt es auch noch den sujethaltigen Text: „Der sujethaltige Text behält dieses Verbot [die vorgebenden Grenzen zu überschreiten] für alle Figuren bei, führt aber eine Figur (oder eine Gruppe) ein, die ihm nicht unterliegt: [...]“¹¹⁵ Bei Michael Ende besitzt die Titelheldin, neben ihrer Fähigkeit zuhören zu können, vor allem die Fähigkeit Grenzen sowohl zwischen Gesellschaftsschichten als auch zwischen Welten zu überschreiten. Mit der Überwindung einer dieser Grenzen, löst der Handlungsträger nach Lotmann ein „Ereignis“ aus und bringt damit das Sujet in Gang.

Gleich zu Beginn des Romans setzt Momo im ersten Kapitel des ersten Teils, nach einer

¹¹² Ende, *Momo*, S. 3

¹¹³ Ebd. S. 59

¹¹⁴ Ulrike Hammer, „*Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*“ - Zur narrativen Konstruktion von Zeit in der erzählenden Literatur des 20. Jahrhunderts.
http://books.google.at/books?id=FJ1JBRZTOSIC&pg=PA72&lpg=PA72&dq=narrative+strukturen+in+momo&source=bl&ots=wSeQUTQIuk&sig=mjJkmwos_VzinJl4wQJ69nQzq-I&hl=de&sa=X&ei=88G-UdTXDYjOswa_1YBw&ved=0CC8Q6AEwAA#v=onepage&q=narrative%20strukturen%20in%20momo&f=false, geöffnet am 10.06.2013, S. 72

¹¹⁵ Lotmann. *Die Struktur literarischer Texte*, S. 338

kurzen Einführung des Erzählers über die Geschichte der antiken Amphitheater, mit einem Grenzübertritt das Sujet des Textes in Gang: „Aber eines Tages sprach es sich bei den Leuten herum, dass neuerdings jemand in der Ruine wohne. Es sei ein Kind, ein kleines Mädchen vermutlich.“¹¹⁶

In einem ersten Dialog mit den Dorfbewohnern wird deutlich, dass Momo kein gewöhnliches Mädchen ist. Während sie nach Lotmann zu den „beweglichen“ Figuren zu zählen ist, gehören die Dorfbewohner zur Gruppe der „unbeweglichen“ Figuren, die „[...] der Struktur des allgemeinen sujetlosen Typs unterworfen [sind].“¹¹⁷ Momos plötzliches Erscheinen löst in der kleinen Gemeinde eine Ereigniskette aus und macht sie damit zum Handlungsträger.

„Aber auch für die Leute stellte sich schon bald heraus, dass sie nicht weniger Glück gehabt hatten. Sie brauchten Momo und sie wunderten sich, wie sie früher ohne sie ausgekommen waren. Und je länger das kleine Mädchen bei ihnen war, desto unentbehrlicher wurde es ihnen, so unentbehrlich, dass sie nur noch fürchteten, es könnte eines Tages wieder auf und davon gehen. So kam es, dass Momo sehr viel Besuch hatte. Man sah fast immer jemand bei ihr sitzen, der angelegentlich mit ihr redete. Und wer sie brauchte und nicht kommen konnte, schickte nach ihr, um sie zu holen. Und wer noch nicht gemerkt hatte, dass er sie brauchte, zu dem sagten die andern: »Geh doch zu Momo!«“¹¹⁸

Auf den ersten Blick erscheint die Fähigkeit, die sie von ihrem Umfeld abhebt, eher als passive Eigenschaft: Momo kann besonders gut zuhören. Aber auch bei Lotmann müssen die Protagonisten nicht notwendigerweise aktiv sein.¹¹⁹

Ihre Gabe führt dazu, dass die eigentlich „unbeweglichen“ Bewohner in ihrer Gegenwart eine Veränderung erleben und so z.B. zu sich selbst finden:

„Momo konnte so zuhören, dass dummen Leuten plötzlich sehr gescheite Gedanken kamen. Nicht etwa, weil sie etwas sagte oder fragte, was den anderen auf solche Gedanken brachte, nein, sie saß nur da und hörte einfach zu, mit aller Aufmerksamkeit und Anteilnahme. Dabei schaute sie den anderen mit ihren großen, dunklen Augen an und der Betreffende fühlte, wie in ihm auf einmal Gedanken auftauchten, von denen er nie geahnt hatte, dass sie in ihm steckten.“¹²⁰

So werden im zweiten und dritten Kapitel einige beispielhafte Situationen beschrieben, in denen Momos Eigenschaft Veränderungen in den Menschen hervorruft. So schlichtet sie

¹¹⁶ Ende, *Momo*, S. 7

¹¹⁷ Lotmann, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 338

¹¹⁸ Ende, *Momo*, S. 13

¹¹⁹ Vgl. Lotmann, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 342

¹²⁰ Ende, *Momo*, S. 14-15

im zweiten Kapitel einen Streit um ein Heiligenbildchen einzig und allein durch ihre Anwesenheit, während ihr Auftauchen in einer Gruppe Kinder im dritten Kapitel einen Gewittersturm vergessen macht. Ganz in der Tradition der Märchenelemente nach Propp tauchen in Endes Kunstmärchen auch helfende Figuren auf. So werden bereits im vierten Kapitel zwei Helferfiguren vorgestellt. Dabei handelt es sich um die besten Freunde der Protagonistin, die von ihrem Wesen nicht unterschiedlicher sein können. Auch hier fasst der Titel die Gegensätze der zwei Figuren zusammen: „Ein schweigsamer Alter und ein zungenfertiger Junger“¹²¹. Auf der einen Seite der schweigsame Straßenkehrer Beppo und auf der anderen der übereifrige Phantast Gigi. Auch in diesem Beispiel zeigt sich Momos Fähigkeit, Grenzen zu überbrücken und bringt diese zwei gegensätzlichen Figuren zusammen. Im fünften Kapitel wird Gigis Redekunst anhand von drei Märchen gezeigt. Alle drei Märchen könnte man als „Märchen im Märchen“ bezeichnen. In dem „Märchen vom Zauberspiegel“ wird seine besondere Beziehung zur Titelheldin deutlich.

Zu Beginn des zweiten Teils werden die Spielregeln oder die von Lotmann bezeichnete semantische Grundstruktur vorgestellt. Diese Struktur, die für alle Figuren die Spielregeln festlegt, ist die Welt der Zeit. Außerdem werden in diesem Kapitel die Antagonisten eingeführt. Auch die Grauen Herren lassen sich nach Lotmann als „bewegliche“ Figuren bezeichnen. So können sie, wenn die Menschen es zulassen, in die Welt der Menschen eindringen und sie verändern. Allerdings gibt es auch Welten, in die sie nicht eindringen können. Aber dazu später. Die Szene zwischen Herrn Fusi und XYQ/384/b im sechsten Kapitel lässt sich als Vorstellung der Welt der Grauen Herren interpretieren. Nach Lotmann ziehen die Grauen Herren mit ihrem Erscheinen eine neue Grenze zwischen den Menschen und teilen sie in zwei Gruppen ein: Auf der einen Seite stehen die Zeitsparer, die sich den modernen Umständen anpassen, und auf der anderen Seite Menschen wie Momo, die ihre Zeit verschenken:

„Wie Herrn Fusi, so ging es schon vielen Menschen in der großen Stadt. Und täglich wurden es mehr, die damit anfangen, das zu tun, was sie »Zeit sparen« nannten. Und je mehr es wurden, desto mehr folgten nach, denn auch denen, die eigentlich nicht wollten, blieb gar nichts anderes übrig, als mitzumachen.“¹²²

Dieser Umstand wird für Momo spürbar, da sie vergeblich auf den Besuch ihrer früheren Freunde wartet. Nur die Kinder besuchen sie noch, da ihre Eltern keine Zeit mehr für sie

¹²¹ Ebd. S. 36

¹²² Ebd. S. 76

haben. Doch auch bei einigen Kindern wird der Einfluss der Grauen Herren sichtbar:

„Eigentlich hätte Momo sich gern darüber gefreut. Aber die meisten von diesen Kindern konnten einfach nicht spielen. Sie saßen nur verdrossen und gelangweilt herum und guckten Momo und ihren Freunden zu. Manchmal störten sie auch absichtlich und verdarben alles.“¹²³ Nur dank der besonderen Fähigkeit der Protagonistin beginnen auch diese Kinder wieder eigene Spiele zu entwickeln.

So macht sich Momo ihrerseits auf, um ihre Freunde zu besuchen. Auch hier wird der Gegensatz der zwei Welten noch einmal verdeutlicht. Was Momo nicht weiß, ist, dass sie damit den Plänen der Grauen Herren in die Quere kommt und ihre neugesteckten Grenzen überschreitet. Dies führt wiederum dazu, dass die Grauen Herren auf Momo aufmerksam werden und versuchen sie mit Geschenken zu erpressen.

Wie im Kapitel über die Entstehung bereits angesprochen, gelingt es den Antagonisten aber nicht, auch Momo ihre Zeit zu stehlen. Mit ihrer Gabe, zuhören zu können, gehört sie zu der Gruppe Menschen, die Zeit verschenken, anstatt sie zu sparen. Außerdem führt ihre passive Eigenschaft dazu, dass einer der Antagonisten seine Pläne verrät. Die letzten Vertreter von Momos Welt beschließen, mit diesen Informationen die Machenschaften der Grauen Herren aufzudecken. Sie veranstalten eine Kinderdemo, mit der sie alle Erwachsenen ins Amphitheater einladen und dort die Pläne der Antagonisten offenlegen wollen. Doch bereits im neunten Kapitel wird der wachsende Einfluss der Grauen Herren auf die Welt der Menschen deutlich und das Vorhaben von Momo, Gigi und Beppo, die Menschen über die Existenz der Grauen Herren aufzuklären, scheitert. Gleichzeitig führt der Schritt der Freunde dazu, dass die Grauen Herren nun auf die Gefahr aufmerksam werden. In einer Art Gerichtsverhandlung auf der Müllkippe wird der Verräter aus den eigenen Reihen bestraft.

An diesem ersten Höhepunkt der Handlung wird eine neue magische Helferin eingeführt. Während ihre menschlichen Helfer Beppo und Gigi gegen das Graue Heer machtlos sind, führt die Schildkröte Kassiopeia Momo in eine phantastische Welt außerhalb der Zeit: In die Niemalsgasse. Mit Lotmanns Worten gelingt es der Protagonistin dank dieser magischen Helferin, eine Grenzen in eine wunderbare Welt zu überschreiten.¹²⁴

Wie bereits zu Beginn dieses Kapitels angesprochen, lassen sich die Figuren in Endes Kunstmärchen in „Menschen“ und „Nichtmenschen“ aufteilen.¹²⁵ Nach Lotmann gibt es in manchen Erzählungen übernatürliche Mächte, die zum Grenzüberschritt anregen. Als eine

¹²³ Ebd. S. 81

¹²⁴ Vgl. Lotmann. *Die Struktur literarischer Texte*, S. 342

¹²⁵ Vgl. ebd. S. 339

solche göttliche Gestalt könnte man auch Meister Hora verstehen, der Momo vor den Grauen Herren in Sicherheit bringt. Außerhalb der Zeit, im Nirgend-Haus, wird die Titelheldin in das Geheimnis der Zeit eingeweiht. Auch in dieser phantastischen Welt wird eine Grenze überschritten: So betritt die Protagonistin mit Hilfe von Meister Hora den Ort, „wo die Zeit herkommt“¹²⁶. Dieser mit surrealistischen Motiven beschriebene Ort ist ihr eigenes Herz.

Der dritte Teil des Romans beginnt mit einem Zeitsprung. Momo ist zurück in der Menschenwelt, doch diese hat sich verändert. In ihrer Abwesenheit haben die Grauen Herren die Welt nach ihren Regeln umgestalten können und sie in eine „Gegenwelt“ verwandelt. Diese Welt stellt den kompletten Gegenentwurf zur ursprünglichen Welt dar. Selbst Momos ehemalige Helfer sind nun Teil des Systems. In Rückblicken werden die Geschichten von Beppo und Gigi erzählt. Während Gigis Träume in Erfüllung gehen und er ein gefeierter Geschichtenerzähler wird, sperren die Grauen Herren den alten Beppo in ein Krankenhaus für Nervenleiden und fordern von ihm seine Lebenszeit im Austausch für Momo. Indem sie ihre Freunde von ihr abziehen wollen, die Grauen Herren Momo erpressen, um von ihr den Weg zu Meister Hora zu erfahren. Zusätzlich stehen die Veränderungen der alten Welt der Aufgabe der Protagonistin, den Menschen von der Sternenmusik zu berichten, im weiteren Verlauf im Wege. Hoffnung geben ihr nur ihre magische Helferin Kassiopeia und ein Brief von Gigi, den sie nach ihrer Rückkehr in ihrer Kammer findet. Ninos Restaurant im 14. Kapitel lässt sich als Beispiel verstehen, in welche Richtung sich die Welt der Menschen verändert hat. Aus dem kleinen Lokal ist ein Schnellrestaurant geworden. Auch im 15. Kapitel wird ein neuer Bereich der Menschenwelt etabliert. Im Kontrast zu den armen Vorstadtgebieten kommt Momo in die Welt der Reichen. In dieser unbekannten Umgebung findet sie zwar ihren Freund Gigi wieder, verliert dafür aber ihre magische Helferin Kassiopeia. Gigi wiederum ist ein Sklave des Systems aus Erfolg und Zeitplanern geworden ist.

In den nächsten zwei Kapiteln zeigt sich außerdem, wie in der neuen Umgebung die Gabe der Handlungsträgerin zum Fluch wird. In einer Welt ohne Freunde kann sie ihre Zeit niemandem mehr schenken und ohne ihre magische Helferin kann sie den Weg zurück in Meister Horas Welt nicht mehr finden. Nach Lotmann hat die Titelheldin mit den Hindernissen, die ihr die „Widersacher“ in den Weg legen, zu kämpfen.¹²⁷ Auf diese

¹²⁶ Ende, *Momo*, S. 178

¹²⁷ Vgl. Lotmann, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 342

Machtlosigkeit haben die Grauen Herren gewartet und versuchen Momo zu erpressen. Doch die Heldin bleibt standhaft.

Als alles ausweglos erscheint, kommt Momo die magische Helferin wieder zu Hilfe und sie flieht mit ihr abermals über die Grenze ins Reich außerhalb der Zeit. Doch dieses Mal können die Antagonisten ihnen folgen und drohen das Gleichgewicht durcheinander zu bringen. In einer Art Belagerung bedrängen sie nun selbst die göttliche Gestalt des Meister Hora. Um sich aus dieser Umklammerung zu befreien, braucht Hora die Hilfe von Momo: Um den Widersachern den Zugang zu weiterer Menschenzeit zu versperren, hält er in beiden Welten die Zeit an. Doch auch der Herr über die Zeit kann ohne die Hilfe der Protagonistin nicht mehr erwachen und damit wäre die Handlung im wahrsten Sinne des Wortes zum Stillstand gekommen. Ausgerüstet mit einem magischen Gegenstand, einer Stundenblume, verfolgt die Handlungsträgerin die Antagonisten durch beide stillstehenden Welten, während die Grauen Herren in der neuen Umgebung ums Überleben kämpfen. Momo verfolgt die Grauen Herren bis in die Zentrale der Zeit-Spar-Kasse und dort gelingt es ihr, mithilfe ihrer magischen Helferin und dem magischen Gegenstand die Gegner zu besiegen und die sinnbildlich gefangene Zeit freizulassen. Mit der Befreiung der Zeit werden beide Welten befreit. Momo ist nun endlich in der Lage, in der Menschwelt von der Welt in ihrem eigenen Herzen zu berichten und geht damit in der neuen Welt auf. Das Sujet kommt zum Erliegen. Der gesamte dritte Teil erinnert an Lotmanns Beispiel eines Zaubermärchens:

„[...] er [der Held] wird verfolgt, ist nicht anerkannt und hat sich seinem wahren Wesen noch nicht offenbart. Dann überwindet er die Grenze, die ‚diese‘ Welt von jener trennt. Und gerade an dieser Grenze lauern die größten Gefahren. Da der Held aber auch in ‚jener‘ Welt nicht eins wird mit seiner Umgebung kommt das Sujet noch nicht zum Stillstand: der Held kehrt zurück und wird, nun in verwandelter Seinsform, zum Herren ‚dieser‘ Welt, [...]“¹²⁸

Neben der klassischen, märchenhaften Gegenüberstellung von Gut und Böse ist *Momo* von weiteren Dualismen geprägt. So findet sich z.B. auf der räumlichen Ebene der unterschiedlichen Welten der Gegensatz zwischen Stadt und Land wieder. Während die landnahe Bevölkerung ihre Zeit bewusst lebt, hetzen die Stadtmenschen durch den Alltag. Auf einer abstrakteren Ebene lassen sich die Denkstrukturen der gegensätzlichen Parteien auch mit den Begriffen des „Kapitalismus“ und des „Sozialismus“ vergleichen. Während die Gruppe um Momo ihre Zeit im kommunistischen Prinzip untereinander aufteilt

¹²⁸ Lotmann. *Die Struktur literarischer Texte*, S. 343

konsumieren die Grauen Herren die Zeit als kapitalistische Ware.

Im Kapitel „Modus“ seines erzähltheoretischen Werkes *Die Erzählung* versucht Gérard Genette Begriffe für die Analyse der „Distanz“ und des „Blickwinkels“ einer Erzählung zu finden. Den Blickwinkel und die damit verbunden Frage „Wer sieht?“ fasst Genette unter der „Perspektive“ oder der „Fokalisierung“ zusammen.¹²⁹ Wie Stenzel unterscheidet Genette zwischen Erzählern, die in der Handlung als Figur vorkommen, wie der klassische Ich-Erzähler, und allwissenden Erzählern, die nicht selbst in der Geschichte aufscheinen. Diesen auktorialen Erzähler nach Stenzel¹³⁰ bezeichnet Genette als „Nullfokalisierung“.¹³¹ Bei *Momo* handelt es sich z.B. um einen allwissenden Erzähler, der außerhalb der Handlung steht und Gefühle und Gedanken der Figuren kennt. Nach Genette handelt es sich bei *Momo* also um eine Nullfokalisierung. In seinem Vortrag „Zur intermedialen Adaptierbarkeit von Jugendliteratur am Beispiel von Michael Ende“ geht Palmier auf die verschiedenen Perspektiven in Michael Endes Erzählungen ein:

„[...] Oft wird die auktoriale Erzählerrede ausgesetzt, um Dialoge im unmittelbaren dramatischen Modus zu präsentieren. Das narrative Hauptmerkmal der Erzähltexte ist nicht die Bündelung aller Darstellungsstrategien in der Absicht und Tätigkeit eines Erzählers, sondern die funktionale Organisation des Erzählten, das heißt das wirkungsvolle Neben- und Ineinanderlegen von Perspektiven, das Changieren zwischen kommentierter und unmittelbarer Darstellung usw.“¹³²

In Kapitel „Stimme“ behandelt Genette die Frage „Wer spricht?“. Auch in diesem Fall steht die Anwesenheit bzw. Abwesenheit der Erzählinstanz in der fiktiven Welt im Mittelpunkt. Die zwei Seinszustände, die ein Erzähler zu der erzählten Welt einnehmen kann, sind entweder die „homodiegetische“ oder eine „heterodiegetische“.¹³³ Im Falle des Romans von *Momo* handelt es sich um einen heterodiegetischen Erzähler. Nach Palmier bietet diese Erzählsituation ein wesentliches Merkmal zu Adaptierbarkeit:

„Die impersonale Erzählstruktur literarischer Texte wirkt sich erheblich auf ihre Adaptierbarkeit aus. Je heterogener die Erzählstruktur im literarischen Ausgangsmedium ist, desto geeigneter erscheint die mehrkanalige Ausdrucksform anderer Medien, wie des Films, um die Vorlage möglichst verlustfrei in die

¹²⁹ http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/e-learning/erzaehlsituationen/Einfuehrung_start.htm, geöffnet am 31.10.2013

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Genette, *Die Erzählung*, S. 132

¹³² Jean-Pierre Palmier: „Zur intermedialen Adaptierbarkeit von Jugendliteratur am Beispiel von Michael Ende“. Vortrag gehalten am 22.01. 2011 im Zuge der Tagung „Michael Ende Intermedial“ der Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf S. 8

¹³³ Mahne, *Transmediale Erzähltheorie*, S. 25

Darstellung des Zielmediums zu transformieren.“¹³⁴

Die Erzählstruktur von *Momo* könnte man also als einen weiteren Grund ansehen, warum Endes Märchen so beliebt in anderen Medien ist. Natürlich könnte man mit den Begriffen Genettes noch viele weitere narrative Erzählmethoden in *Momo* untersuchen, doch dies würde nicht nur den Rahmen dieser Arbeit sprengen, sondern auch von Kernthema wegführen. Im weiteren Verlauf werden Genettes Theorien auch bei anderen Gattungen Verwendung finden.

3.3.2 Raumstrukturen im Roman *Momo*

„In alten, alten Zeiten, als die Menschen noch in ganz anderen Sprachen redeten, gab es in den warmen Ländern schon große und prächtige Städte. Da erhoben sich die Paläste der Könige und Kaiser, da gab es breite Straßen, enge Gassen und winkelige Gässchen, da standen herrliche Tempel mit goldenen und marmornen Götterstatuen, da gab es bunte Märkte, wo Waren aus aller Herren Länder feilgeboten wurden, und weite schöne Plätze, wo die Leute sich versammelten, um Neuigkeiten zu besprechen und reden zu halten oder anzuhören. Und vor allem gab es dort große Theater.“¹³⁵

Im direkten Zusammenhang mit Lotmanns Definition eines „sujetaltigen Textes“ spielt neben der Handlung auch der Raum eine entscheidende Rolle. Der wichtigste Schauplatz von Endes Roman *Momo* ist die Ruine eines Amphitheaters am südlichen Rand einer Stadt, die wiederum in einem „warmen“ Land liegt.

Auch wenn keine Ortsnamen genannt werden, erinnert die beschriebene Stadt an reale Plätze im heutigen Italien. Auch die Ruine des Amphitheaters erinnert an die antiken Theater, in denen Dionysien stattfanden. Während seines Aufenthaltes in Italien hat Ende viele Anregungen für seinen Roman in der italienischen Architektur gefunden. Vor dem Hintergrund von Endes Weltbild ist die Wahl des Schauplatzes nicht verwunderlich. „Für mich schaut die Welt so aus, dass der gesamte Kosmos wie ein riesiges Amphitheater von Göttern und Dämonen erfüllt ist, die mit atemloser Spannung zuschauen, was wir hier machen. Ich halte uns für den Mittelpunkt des Universums.“¹³⁶ Es scheint also naheliegend eine Figur, die die Kunst des Zuhörens beherrscht, in einem Amphitheater auftauchen zu lassen.

Fast der gesamte erste Teil des Romans spielt sich im Umfeld bzw. auf der Bühne des

¹³⁴ Palmier, „Zur intermedialen Adaptierbarkeit von Jugendliteratur am Beispiel von Michael Ende“, S. 9

¹³⁵ Ende, *Momo*, S. 5

¹³⁶ Hocke/ Kraft, *Michael Ende und seine phantastische Welt*, S. 49

Amphitheaters ab. Dabei wird der Ort immer wieder umfunktioniert: Zum Beispiel verwandelt er es sich im Spiel der Kinder in einen riesigen Ozean.

Hilfreich könnte in diesem Zusammenhang der Begriff der „Heterotopie“ von Michel Foucaults sein. So lässt sich das steinerne Rund des Theaters als Heterotopie bezeichnen:

„Dann gibt es in unserer Zivilisation wie wohl in jeder Kultur auch reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen. Da diese Orte völlig anders sind als all die Orte, die sie spiegeln und von denen sie sprechen, werden sie im Gegensatz zu den Utopien als Heterotopien bezeichnet.“¹³⁷

Eine Eigenschaft einer Heterotopie ist, dass sie mehrere Räume an einem Ort aufnehmen kann.¹³⁸ Auch wenn sich Ende an realen Orten orientierte, lassen sich auf der erzähltheoretischen Ebene alle Orte als fiktionale Räume beschreiben. Einige davon erinnern an unbestimmte reale Schauplätze aus dem Alltagsleben. Es werden im zweiten Teil verschiedene Räume der südländischen Stadt vorgestellt, die an moderne Großstädte erinnern. Gleichzeitig kommt ab hier das dualistische Weltbild das den Kontrast zwischen Land- und Stadtleben zum Tragen. Die zu Beginn des zweiten Teils beschriebenen Orte sind die Heimat der armen Leute am Stadtrand. Neben Herrn Fisis Friseurgeschäft werden Ninos Restaurant oder Nicolas Haus und die dazu gehörige Treppe vorgestellt. Je mehr die Stadt selbst in den Fokus der Erzählung rückt, desto mehr zeigen sich die Nachteile der modernen Großstadt:

„[...] Zur nämlichen Stunde wanderte die kleine Momo, von der Schildkröte geführt, langsam durch die große Stadt, die jetzt niemals mehr schlief, selbst zu dieser späten Nachtzeit nicht. [...] Momo, die alles das noch nie gesehen hatte, ging wie im Traum und mit großen Augen immer hinter der Schildkröte her. Sie überquerten weite Plätze und hell erleuchtete Straßen, die Autos rasten hinter ihnen und vor ihnen vorüber, Passanten umdrängten sie, aber niemand beachtete das Kind mit der Schildkröte.“¹³⁹

Ein Ort, der das Wachstum der Stadt zusätzlich unterstreicht, ist die Müllhalde, auf der Beppo das Tribunal der Grauen Herren belauscht, sowie die Werkstatt, in der Gigi als Nachtwächter arbeitet. Außerdem ist das Hauptquartier der Antagonisten, die Zentrale der

¹³⁷ Michel Foucault: „Von anderen Räumen“, in: Jörg Dünne / Günzel, Stephan (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 320

¹³⁸ Ebd. S. 324

¹³⁹ Ende, *Momo*, S. 135

Zeit-Spar-Kasse, in der Stadt verortet. Doch wo, wird an dieser Stelle noch nicht deutlich. Wie bereits im Kapitel über die „Handlungsstrukturen“ angesprochen, stehen sich im Roman zwei Welten gegenüber: Neben der realitätsnahen Welt der Menschen und der Grauen Herren gibt es auch noch die Welt außerhalb der Zeit. Mit dem Auftauchen der magischen Helferin Kassiopeia betritt Momo einen weißen Stadtteil, der völlig unbewohnt erscheint:

„[...] auch die Häuser waren anders als alle, die Momo je gesehen hatte. Sie waren von einem fast blendenden Weiß. Hinter den Fenstern lagen schwarze Schatten, sodass man nicht sehen konnte, ob dort überhaupt jemand wohnte. [...] Diese Straßen waren vollkommen leer, nicht nur von Menschen, sondern auch von Hunden, Vögeln und Autos. Alles schien reglos und wie in Glas eingeschlossen. Nicht der kleinste Windhauch regte sich.“¹⁴⁰

In diesem surrealistischen Stadtteil befindet sich neben einem monumentalen Denkmal, auf dem ein weißes Ei steht, auch die Niemals-Gasse. Diese geheimnisvolle Gasse, in der die Zeit rückwärts läuft, führt ins Nirgend-Haus und bildet damit den Übergang zur magischen Welt außerhalb der Zeit. Der Name dieses magischen Ortes ist auf einem Türschild zu lesen.

„Momo stand in dem größten Saal, den sie je gesehen hatte. Er war größer als die riesigste Kirche und die geräumigste Bahnhofshalle. Gewaltige Säulen trugen eine Decke, die man hoch droben im Halbdunkel mehr ahnte als sah. [...] Das tausendfältige Schnurren und Ticken und Klingen und Schnarren, welches Momo bei ihrem Eintritt vernommen hatte, kam von unzähligen Uhren jeder Gestalt und Größe. Sie standen und lagen auf langen Tischen, in Glasvitrinen, auf goldenen Wandkonsolen und in endlosen Regalen.“¹⁴¹

Mit diesen fiktionalen Räumen entwirft Michael Ende eine Art surrealistische Märchenwelt, die der realen Welt der Menschen gegenübersteht. In dieser fantastischen Welt ist es sogar möglich, in sein eigenes Herz zu blicken. So betritt Momo unter Meister Horas Anleitung den Tempel der Zeit, und damit ihr eigenes Herz:

„Nach und nach erkannte Momo, dass sie unter einer gewaltigen, vollkommen runden Kuppel stand, die ihr so groß schien wie das ganze Himmelsgewölbe. Und diese riesige Kuppel war aus reinstem Gold. Hoch oben in der Mitte war eine kreisrunde Öffnung, durch die eine Säule von Licht senkrecht herniederfiel auf einen ebenso kreisrunden Teich, dessen schwarzes Wasser glatt und reglos lag wie ein dunkler Spiegel.

¹⁴⁰ Ebd. S. 143

¹⁴¹ Ebd. S. 159

Dicht über dem Wasser funkelte etwas in der Lichtsäule wie ein heller Stern. Es bewegte sich mit majestätischer Langsamkeit dahin und Momo erkannte ein ungeheures Pendel, welches über dem schwarzen Spiegel hin- und zurückschwang. Aber es war nirgends aufgehängt. Es schwebte und schien ohne Schwere zu sein. Als das Sternenpendel sich nun langsam immer mehr dem Rande des Teiches näherte, tauchte dort aus dem dunklen Wasser eine große Blütenknospe auf.“¹⁴²

Endes Bild wörtlich genommen, wird an dieser Stelle der Mensch selbst zum Raum. Nach Foucault könnte man auch die Titelheldin selbst als Heterotopie bezeichnen. Mit dem Prozess der Selbstfindung betritt sie sprichwörtlich sich selbst und wird damit zum Raum. Nach diesem Ausflug ins Ich kehrt Momo in die vermeintliche Realität zurück. Doch die alte Welt hat sich inzwischen unter dem Einfluss der Zeitdiebe zu einer Gegenwelt entwickelt, die mit ihrem Slogans wie „Zeit ist Geld“¹⁴³ sehr an heutige Industrienationen erinnert. Räume wie Ninos Schnellrestaurant, der Grüne Hügel als Ort der reichen Gesellschaftsschichten oder das Kinderhort machen dies deutlich. Unterstrichen wird der hektische Aspekt der Großstadt durch mobile Räume wie einem fahrenden Auto und einem Lieferwagen.

Über die symbolische Aufteilung der Welten in Momo gibt es viele unterschiedliche Deutungsansätze. In ihrer Arbeit *Momo als Geniusgestalt. Untersuchungen zu Michael Endes Märchenroman* versteht Hanna Seinsuche die drei Welten als Symbol für die Zeit an sich. Während das Amphitheater und die Welt von Momos Freunden am Rande der Stadt für die „Vergangenheit“ stehen, symbolisiert die Stadt mit ihrem hektischen Betrieb die „Gegenwart“ und die des Nirgend-Haus die „Zukunft“¹⁴⁴. Wenn man aber das Nirgend-Haus als Ort außerhalb der Zeit definiert, würde es eigentlich für die Gegenwart oder besser für den Augenblick stehen, während die Stadt, besonders im dritten Teil, als Dystopie einer möglichen Zukunft stehen könnte. Auch Werner Onken teilt in seinem Aufsatz Momos Welt in drei Welten: „Sie spielt in der Gegenwart des ‚Heute-Landes‘. Ihre Wurzeln reichen zurück in die Vergangenheit des ‚Gestern-Landes‘. Und sie richtet unsere Blicke auf ein zukünftiges ‚Morgen-Land‘.“¹⁴⁵ Onken bezieht sich dabei auf das „Morgen-Land“, das Gigi in seinem Märchen vom Zauberspiegel anspricht. In diesem Falle spielt Momos Geschichte im ab dem zweiten Teil von den Grauen Herren infiltrierten

¹⁴² Ebd. S. 178-179

¹⁴³ Vgl. ebd. S. 77

¹⁴⁴ Hanna Seinsuche, *Momo als Geniusgestalt. Untersuchungen zu Michael Endes Märchenroman*. http://www.mythos-magazin.de/mythosforschung/hs_momo.pdf geöffnet am 04.12.2013

¹⁴⁵ Werner Onken, *Die ökonomische Botschaft von Michael Endes „Momo“*, http://www.sozialoekonomie.info/Weiterfuehrende_Informationen/Momo_UnendlicheGeschichte/momo_unendlichegeschichte.HTM geöffnet am 24.2.2013

„Heute-Land“. Während die Vergangenheit durch Räume wie das Amphitheater repräsentiert wird, erscheint die Zukunft wieder als Utopie.

Neben der Wandlung in eine Gegenwelt erfährt der Raum der Stadt in Endes Roman noch einen weiteren Seins Zustand. Während dem Stillstand der Zeit wird aus der zuvor hektischen Stadt eine Geisterstadt aus unbeweglichen Skulpturen.

„Aber wie sonderbar sah diese Stadt nun aus! Auf den Fahrbahnen standen die Autos Reihe neben Reihe, hinter den Steuerrädern saßen bewegungslos die Fahrer, die Hände an der Schaltung oder auf der Hupe (einer tippte sich gerade mit dem Finger an die Stirn und starrte wütend zu seinem Nachbarn hinüber), Radfahrer, die den Arm ausgestreckt hielten, um zu zeigen, dass sie abbiegen wollten, und auf den Gehsteigen all die Fußgänger, Männer, Frauen, Kinder, Hunde und Katzen vollkommen reglos und starr, sogar der Rauch aus den Auspuffrohren.“¹⁴⁶

Durch Momos Rettungsaktion gelingt es am Ende die Dystopie zu verhindern.

3.3.3 Zeitstrukturen im Roman

„»Sag mal«, fragte sie [Momo] schließlich, »was ist denn die Zeit eigentlich?« [...] »Es wäre schön«, sagte Meister Hora, »wenn du auch das selbst beantworten könntest.« Momo überlegte lange. »Sie ist da«, murmelte sie gedankenverloren, »das ist jedenfalls sicher. Aber anfassen kann man sie nicht. Und festhalten auch nicht. [...] Oder nein! Jetzt weiß ich's! Vielleicht ist sie eine Art Musik, die man bloß nicht hört, weil sie immer da ist. Obwohl, ich glaub, ich hab sie schon manchmal gehört, ganz leise.«“¹⁴⁷

Ein wesentliches Element, das im Rahmen einer Romandramatisierung beachtet werden muss, ist die Veränderung der Zeitstrukturen. Jede Gattung und jedes Medium haben ihre spezifischen zeitlichen Strukturen. In diesem Kapitel sollen die formalen und inhaltlichen zeitlichen Strukturen des Ausgangswerkes analysiert werden. Im weiteren Verlauf wird bei den dramaturgischen Schritten der Bearbeitung auf die Zeitstrukturen der anderen Medien eingegangen.

Wie Momo in Endes Roman versucht, die Zeit als eine Art Musik zu beschreiben, verweist auch Jürgen Schramke in seinem Buch *Zur Theorie des modernen Romans* auf die Analogie des modernen Romans zur Musik: „[...] die Zeitverhältnisse des modernen Romans werden daher häufig in Analogie zur Musik behandelt, denn ein wichtiges Motiv

¹⁴⁶ Ende, *Momo*, S. 280

¹⁴⁷ Ebd. S. 175

ist hier die Überwindung der Zeit.“¹⁴⁸

Schramke bezieht sich bei seiner Untersuchung zum modernen Roman auf die Theorien von Lukács. Während nach Lukács Drama und Epos nur eine äußere Beziehung zur Zeit haben, kann die Zeit allein im Roman inhaltliche und qualitative Wirksamkeit erlangen.¹⁴⁹ In seinem Werk „Die Theorie des Romans“ geht Lukács sogar soweit, dem Drama jede Form von Vergangenheit abzuschreiben: „Im Drama existiert das Vergangene nicht oder es ist vollkommen gegenwärtig. Da diese Formen den Zeitablauf nicht kennen, gibt es in ihnen keinen Qualitätsunterschied des Erlebens zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem; die Zeit besitzt keine wandelschaffende Macht, nichts wird von ihr in seiner Bedeutung verstärkt oder abgeschwächt.“¹⁵⁰ Ob diese sehr begrenzte Kategorisierung des Dramas zutrifft, soll im kommenden Kapitel über die Zeit im Drama näher untersucht werden. „Demgegenüber gewinnt die Zeit in der problematischen Welt des Romans eine entscheidende inhaltliche Bedeutung.“¹⁵¹ Auf kaum einen anderen Roman passt Lukács Behauptung, die ganze innere Handlung des Romans sei nichts als ein Kampf gegen die Macht der Zeit¹⁵², so gut wie auf den zu analysierenden Roman *Momo*. So soll in diesem Kapitel die Rolle der Zeit in Endes Roman auf inhaltlicher und formaler Ebene untersucht werden.

3.3.3.1 Zeitstrukturen im Roman *Momo*

Da im Rahmen einer Romandramatisierung auch literaturwissenschaftliche Theorien beachtet werden, bedarf es bei der Analyse des Romans *Momo* noch einiger Grundbegriffe, zum Thema narrativer Zeitstrukturen im Roman. Zwei Grundbegriffe die bei einer Analyse beachtet werden müssen, sind die „Erzählte Zeit“ und die „Erzählzeit“. Auch bei diesem Begriffspaar verweist Schramke auf den musikalischen Bezug:

„Ähnlich verhält es sich mit dem Paar Erzählzeit und erzählte Zeit: als erzählte umgreift die Zeit des Romans offensichtlich jene Dualität von objektiver und subjektiver Zeit; aber auch die Erzählzeit korrespondiert mit beiden: in ihrem unmittelbaren Ablauf, als bloßes Prinzip der Sukzession, entspricht sie der objektiven Zeit, und als kompositorisches Verfahren zur Herstellung einer

¹⁴⁸ Jürgen Schramke, *Zur Theorie des modernen Romans*. München: Beck 1974, S. 99

¹⁴⁹ Ebd. S. 99

¹⁵⁰ Ebd. S. 100 (Schramke zitiert George Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*).

¹⁵¹ Schramke, *Zur Theorie des modernen Romans*, S. 100

¹⁵² Ebd. S. 101

„musikalischen“ Simultanität entspricht sie der subjektiven Zeit.“¹⁵³

In seiner Arbeit *Die Erzählung* führt Genette mehrere Kategorien ein, mit denen die Zeit in einem narrativen Text analysiert werden kann. In diesem Zusammenhang etabliert er die Untersuchungsgebiete „Ordnung“, „Dauer“ und „Frequenz“. ¹⁵⁴ Unter „Ordnung“ versteht er die zeitliche Abfolge von Ereignissen innerhalb einer Erzählung. Eine chronologische Basiserzählung kann aber von verschiedenen Arten der Abweichung unterbrochen werden. Dazu gehören unter anderem die „Prolepse“ (Vorschau) oder die „Analepse“ (Rückblick). Der Begriff der „Dauer“ wiederum „[...] dient der Beschreibung des Verhältnisses von zeitlichen Segmenten der Geschichte zur Länge ihrer Repräsentation in der Erzählung“¹⁵⁵ und analysiert damit das bereits angesprochenen Verhältnis zwischen „Erzählzeit“ und der „erzählten Zeit“. Mit dem Begriff der „Frequenz“ bezeichnet Genette wiederum die Wiederholung von ähnlichen Ereignissen. ¹⁵⁶

In ihrer Magisterarbeit *„Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ – zur narrativen Konstruktion von Zeit in der erzählenden Literatur des 20. Jahrhunderts* analysiert Ulrike Hammer die Wechselbeziehung zwischen „Erzählter Zeit“ und „Erzählzeit“ in *Momo* nach den Erzähltheorien von Genette. Dabei untersucht sie Endes Märchenroman auf formaler und auf inhaltlicher Ebene. In ihrer reinen Beschränkung auf zeitliche Strukturen in Werken wie Michael Endes Roman *Momo* und Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* erwies sich Hammers Ansatz für diese Arbeit als hilfreich. Nachdem im Kapitel „Entstehungsgeschichte des Märchenromans“ bereits auf die inhaltliche Thematisierung des Themas Zeit im Roman eingegangen wurde, soll in diesem Kapitel nur formalen Elemente im Mittelpunkt stehen. Doch bereits bei der formalen Analyse stößt Hammer auf Schwierigkeiten:

Auch wenn sich die „Erzählzeit“, die von Genette wiederum als „Pseudo-Zeit“ bezeichnet wurde, von *Momo* auf 272 Seiten festlegen lässt, ist es schwierig, eine konkrete Lesedauer des Romans festzulegen. Es bleibt jedem Leser selbst überlassen, wie schnell er den Roman liest. Auch die Bestimmung der „erzählten Zeit“ erweist sich als schwierig: So finden sich nach Hammer im Roman keine genauen Angaben über Dauer der Erzählung oder Episoden. So wie *Momo* nach ihrem Erscheinen nicht sagen kann, wie alt sie ist,

¹⁵³ Ebd. S. 108

¹⁵⁴ Vgl. Korthals, *Zwischen Drama und Erzählung*, S. 190

¹⁵⁵ Ebd. S. 220

¹⁵⁶ Vgl. ebd. S. 239

finden sich auch in der Geschichte kaum Hinweise auf das Zeitspektrum: „Es gibt lediglich kleinere Andeutungen über die Dauer einzelner narrativer Blöcke. Eine dieser Andeutungen findet sich bei Momos Rückkehr aus dem Bereich außerhalb der Zeit bei Meister Hora [...]“¹⁵⁷. Nachdem Momo aus ihrem langen Schlaf erwacht, offenbart ihr Kassiopeia, dass sie „Jahr und Tag“ abwesend war.

Innerhalb der Geschichte finden sich wiederum einige Verweise zur Zeit. Wenn man sich an die Analysemethoden von Genette hält, beginnt man die Kategorie der „Ordnung“ in Endes Roman zu untersuchen. Im Ersten Teil, ab dem erscheinen Momos, dauert es etwas, bis die Basiserzählung in Gang kommt. So lässt sich der erste Teil als Aufreihung von Einzelgeschichten interpretieren, deren Reihenfolge sich beliebig variieren lässt und die keine genaue zeitliche Struktur aufweisen. So wird der Streit zwischen dem Restaurantbesitzer Nino und dem Maurer Nicola mit der märchenhaften Formel „Eines Tages kamen zwei Männer zu ihr ins Amphitheater [...]“¹⁵⁸ eingeleitet und Momos Spiel mit den Kindern beginnt mit den Worten „Einmal, an einem schwülen, drückenden Tag, [...]“¹⁵⁹. Neben diesen vagen Zeitangaben führt Hammer Zeitsprünge als Grund für die Unterbrechung der Basiserzählung an. Nach Genette ist eine Möglichkeit des Zeitsprungs die sogenannte „Analepse“: „In Momo lässt sich eine solche externe Analepse gleich zu Beginn der Erzählung erkennen. Diese beginnt mit der Schilderung von frühen Zeiten und dem Aussehen der großen Städte zu dieser Zeit.“¹⁶⁰ Aber auch ihr Gegenstück, die sogenannte „Prolepse“ lässt sich im ersten Teil des Romans finden. Nach Genette handelt es sich bei Prolepsen um erzählerische Verweise auf die Zukunft bis hin zu Prophezeiungen. Nach der Beschreibung von Momos Freunden Beppo und Gigi greift der Erzähler auf zukünftige Ereignisse voraus: „Keiner von den dreien ahnte, dass schon bald ein Schatten über ihre Freundschaft fallen würde. Und nicht nur über ihre Freundschaft, sondern über die ganze Gegend – ein Schatten, der wuchs und wuchs und sich schon jetzt, dunkel und kalt, über die große Stadt ausbreitete.“¹⁶¹ Neben solchen düsteren Verweisen wird die Basishandlung im ersten Teil immer wieder durch die „Märchen im Märchen“ von Gigi und den Kindern angehalten.

Erst ab dem zweiten Teil beginnt die Basishandlung Fahrt aufzunehmen. Doch auch hier

¹⁵⁷ Ulrike Hammer, „*Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*“ - Zur narrativen Konstruktion von Zeit in der erzählenden Literatur des 20. Jahrhunderts. S. 73

¹⁵⁸ Ende, *Momo*, S. 15

¹⁵⁹ Ebd. S. 23

¹⁶⁰ Hammer, „*Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*“, S. 75

¹⁶¹ Ende, *Momo*, S. 43

finden sich nur wenige Angaben zur Dauer der erzählten Zeit. So werden die Veränderungen der Nebenfiguren nach dem Besuch der Grauen Herren in „Summarys“ beschrieben. Nach dem Besuch des Grauen Herren bei Herrn Fusi stellt Momo eines Tages fest, dass sie viele ihrer Freunde schon lange nicht mehr gesehen hat. Nachdem sie über mehrere Tage ihre Freunde besuchen geht, findet sie „[...] an einem besonders heißen Mittag [...]“¹⁶² die Puppe Bibigirl. Am Nachmittag des darauf folgenden Tages beschließen die Kinder, eine große Kinderdemonstration zu veranstalten und alle Erwachsenen am nächsten Sonntag über die Grauen Herren aufzuklären. Doch der vorgesehene Sonntag vergeht, ohne dass ein Erwachsener ins Amphitheater kommt. Selbst die zwei engsten Freunde Momos müssen an diesem eigentlichen freien Tag einer Beschäftigung nachgehen. Bei seiner Arbeit auf der Müllhalde wird Beppo Zeuge des Tribunals der Grauen Herren. An dieser Stelle findet sich eine Zeitangabe, die auf eine Gleichzeitigkeit hinweist: „Etwa zur gleichen Stunde – die Turmuhr in der Ferne hatte Mitternacht geschlagen – saß die kleine Momo immer noch auf den Steinstufen der Ruine.“¹⁶³ Außerdem wird hier zum ersten Mal auf die Uhrzeit verwiesen: Mit dem Verweis auf die Mitternacht wird neben der Angabe der Uhrzeit die Besonderheit dieser in so vielen Geschichten verwendeten „Geisterstunde“ angesprochen. Genau zu dieser Stunde erscheint die magische Helferin Kassiopeia bei Momo. Auch die Eigenschaft der magischen Helferin ließe sich mit den Worten Genettes beschreiben: Da Kassiopeia eine halbe Stunde in die Zukunft sehen kann, können einige ihrer Kommentare als Prolepsen verstanden werden. Ab diesem Punkt beginnt eine an filmische Mittel erinnernde Parallelmontage, in der Momo und ihre Verfolger abwechselnd gezeigt werden. Während der Parallelhandlung entsteht beim Leser durch die schnellen räumlichen Wechsel ein Gefühl von Gleichzeitigkeit. Während Momo das Nirgend-Haus von Meister Hora betritt, findet in der Zentrale der Zeit-Spar-Kasse eine Krisensitzung statt. Wie lange Momo im Nirgend-Haus von Meister Hora verweilt, wird erst im nächsten Kapitel deutlich.

Der dritte Teil des Romans beginnt mit einem Zeitsprung. Nach den bereits angesprochenen Zeitangabe „Jahr und Tag“ erwacht Momo im Amphitheater. Doch die Welt hat sich rapide verändert. Dies zeigt sich in einer Prolepse auf Seite 190: „Sie konnte nicht wissen, dass sie für lange Zeit keine anderen Zuhörer mehr finden würde. Sie konnte nicht wissen, dass sie ganz vergeblich auf ihre Freunde wartete, dass sie sehr lang fort

¹⁶² Ebd. S. 95

¹⁶³ Ebd. S. 131

gewesen war und dass die Welt sich inzwischen verändert hatte.“¹⁶⁴

Zwei dieser Veränderungen werden in Rückblenden gezeigt, die Genettes Analepsen erfüllen. In der ersten Analepse wird das Schicksal von Gigi Fremdenführer für den Leser beschrieben: „Es hatte damit begonnen, dass etwa vor einem Jahr, kurz nach dem Tag, an dem Momo plötzlich spurlos verschwunden war [...]“¹⁶⁵ In Form eines „Summary“ wird anschließend von dem beruflichen Aufstieg Gigis berichtet. Eine zweite Analepse fasst die Suche Beppos nach Momo und seinen Aufenthalt in einem Krankenhaus für Nervenleiden zusammen. Auch das Schicksal der Kinder wird in einem weiteren Rückblick beschrieben. Die Tatsache, dass aufgrund dieser Vorgeschichte, von der die Protagonistin nichts weiß, in dieser neuen Welt niemand mehr Momo besuchen kommt, fasst Kassiopeia mit ihrer prophetischen Gabe zusammen:

„»NIEMAND MEHR DA«, stand auf dem Panzer. »Wie kann denn das sein?« Momos Lippen zitterten. »Es kann doch nicht einfach alles weg sein – alles was war ...« Und langsam erschien auf Kassiopeias Rücken das Wort: »VERGANGEN.«“¹⁶⁶

Erst durch Gigis Brief und den Besuch in Ninos Schnellrestaurant erfährt Momo, was aus ihren Freunden geworden ist. Ab hier läuft die Basishandlung wieder chronologisch weiter. Nach ihrem Treffen mit Gigi versucht sie eine Woche lang Beppo Straßenkehrer zu finden. In einem Summary wird Momos einsame Suche nach ihren Freunden beschrieben: „Es waren nur einige Monate, die so vergingen – und doch war es die längste Zeit, die Momo je durchlebte. Denn die wirkliche Zeit ist eben nicht nach der Uhr und dem Kalender zu messen.“¹⁶⁷

Nach dem vergeblichen Versuch, die Kinder ins Kinderdepot zu begleiten, vereinbart Momo mit den Grauen Herren ein Treffen um Mitternacht. Obwohl sie nicht ins Amphitheater zurückfindet, trifft sie um Mitternacht auf die Grauen Herren:

„Momo überquerte den Platz. Als sie eben dessen Mitte erreicht hatte, begann ziemlich in der Nähe eine Turmuhr zu schlagen. Sie schlug viele Male, also war es nun vielleicht schon Mitternacht.“ Nach einer weiteren Zeitangabe, kehrt die magische Helferin zurück und die Protagonistin macht sich erneut auf den Weg zu Meister Hora. Um die Belagerung der Antagonisten zu brechen, bekommt Momo in einer Art Prolepse von Meister Hora ihre neue Aufgabe geschildert. „Sobald die grauen Herren merken, dass die Zeit aufgehört hat [...], werden sie die Belagerung abbrechen und zu ihren Zeitvorräten streben. Und dorthin

¹⁶⁴ Ebd. S. 190

¹⁶⁵ Ebd. S. 190

¹⁶⁶ Ebd. S. 209

¹⁶⁷ Ebd. S. 238

musst du ihnen folgen, Momo.“¹⁶⁸ Genau dies geschieht auch. Unterstützt wird die Protagonistin dabei von ihrer Magischen Helferin, die mit ihren prophetischen Prolepsen die Handlungen Momos vorherbestimmt. Nach der Befreiung der Zeit werden in einem „Summary“ die Veränderungen beschrieben. Das letzte Kapitel beschreibt Hammer wieder als Analepse, die zusammen mit dem Beginn die Haupthandlung einrahmt.

„Trotz der Untersuchung der einzelnen Bestimmungen lässt sich für Momo dennoch keine genaue Angaben über die Beziehung zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit angeben. Die Erzählzeit umfasst, wie schon erwähnt, 272 Seiten mit einem Geschwindigkeitsspektrum von wenigen Stunden auf zehn bis zwanzig Seiten und einigen Monaten auf drei Seiten. Die genaue Dauer der erzählten Zeit der Geschichte lässt sich jedoch trotzdem nicht eindeutig feststellen. [...]“¹⁶⁹

4. Gattungswechsel: Vom Erzähltext zum Haupt- und Nebentext

Nach dieser Analyse der Handlungsstrukturen und der zeitlichen und räumlichen Strukturen im Roman, soll in diesem Kapitel auf den nächsten Arbeitsschritt bei einer Romandramatisierung eingegangen werden. Von der literaturwissenschaftlichen Seite betrachtet handelt es sich bei der Übertragung des Inhalts eines Romans zum Theatertext um einen Gattungswechsel. Aus diesem Grund stützt sich dieses Kapitel auf literaturwissenschaftliche Theorien, um die dramaturgischen Arbeitsschritte am Text zu beschreiben. Bei einer Umsetzung einer Textfassung auf der Bühne handelt es sich um einen dynamischen Prozess, der auch mit der Premiere nicht abgeschlossen ist. So werden z.B. im Laufe des Probenprozesses immer wieder Änderungen an der schriftlichen Dramenfassung vorgenommen. Die Aufgabe des Dramaturgen kann darin bestehen, den Text an die Bühnenverhältnisse anzupassen. Bei der Bühnenfassung von *Momo* für den Kultursommer Garmisch-Partenkirchen hieß dies zum Beispiel, das umfangreiche Personenregister des Romans auf ein zwölfköpfiges Ensemble anzupassen. Kapitel, in denen ganze Menschenmassen in Form von Passanten einer Stadt oder die unübersehbaren Scharen der Grauen Herren auftauchen, mussten auf Theaterverhältnisse übertragen werden. Im Falle der Garmischer Bearbeitung war der Spielort für *Momo* schon sehr früh klar. Im Zuge der Umgestaltung des Garmischer Michael-Ende-Kurparkes wurde unter anderem eine Ruine eines Amphitheaters im Park errichtet. Der Bühnenbildner und

¹⁶⁸ Ebd. S. 271

¹⁶⁹ Hammer, „*Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*“, S. 82

Architekten Thomas Bruner ließ sich bei seinen Entwürfen vom Amphitheater, das Ende in seinem Roman *Momo* beschreibt, inspirieren. Die Bühne dieser künstlichen Ruine sollte von vornherein die Spielfläche des Stückes bilden, so wie die Sitze als Plätze für die Zuschauer dienen sollten.

Eine weitere Vorgabe, die ein Dramaturg bei einer Adaption berücksichtigen muss, ist die vorgegebene Spielzeit. Da die Inszenierung für den Kultursommer als Freilichtaufführung gedacht war, die sich auch für jüngeres Publikum eignet, sollte eine Spielzeit von zwei Stunden nicht wesentlich überschritten werden. Als Grundlage für die folgende Dramenanalyse soll der Theatertext von *Momo* in der Premierenfassung vom 22.8.2013 dienen. Für den Theatertext wurde der Titel des Romans übernommen, um den Bezug zur Vorlage zu verdeutlichen und beim Publikum einen Wiedererkennungseffekt zu erzeugen.

Da nach Pfister das Hauptmerkmal des Dramas im Haupt- bzw. Nebentext besteht, bedeutet dies für die Adaption eines epischen Werkes die Übertragung des Erzähltextes in Figurenrede und Regieanweisungen. Im Falle von *Momo* wurde zunächst der Text der Vorlage auf direkte Rede der Figuren untersucht. Bei *Momo* zeigte sich in diesem Zusammenhang, dass etliche Kapitel des Romans bereits viel direkte Figurenrede enthielten. Dies bedeutete eine einfache Übertragbarkeit in eine dramengerechte Form. Abschnitte in indirekter Rede sowie alle Erzähltexte wurden vorerst übernommen, um keine Details zu vergessen. Eine genaue Verteilung der unterschiedlichen Texte soll im nächsten Kapitel untersucht werden.

Anhand der entstandenen Dialoge konnte ein dramentypisches Personenregister erstellt werden. Auf der zweiten Seite der Theaterfassung von *Momo* findet sich eine Übersicht über die handelnden Charaktere. Mit Hilfe dieser Liste konnte nach geeigneten Darstellern und Figurenkombinationen gesucht werden.

Als nächster Schritt wurde der Textkorpus in Szenen aufgeteilt. Dabei wurden die Strukturelemente, mit denen Ende seinen Roman in Teile und Kapitel gliedert, in Akte und Szenen aufgeteilt. Bereits aus dieser vorläufigen Aufteilung ergab sich eine durchaus brauchbare Strukturierung. Nicht umsonst benannte der Autor die Kapitel in einer Urfassung als Szenen. In der Endfassung für die Premiere am 22.8.2013 orientierten sich die Theatermacher besonders an der Notwendigkeit von Ortswechseln und Auf- und Abgängen von Figuren. So besteht der Theatertext von *Momo* im Unterschied zur Romanversion aus vier Akten. In einer älteren Fassung setzte sich der Theatertext aus drei Akten zusammen und orientierte sich damit an der Einteilung des Romans in drei Teile.

Doch aufgrund einer Abgrenzung der letzten Mission der Titelheldin wurde ein eigener Abschnitt aufgemacht. Zusätzlich enthält die Premierenfassung einen Prolog.

Im Aufgabenfeld des Dramaturgen bedeutet eine solche Einteilung zusätzlich eine klarere Übersicht über den Einsatz der Figuren und damit der Schauspieler. Für die spätere Probenplanung ist es hilfreich, Szenen nach Personenwechsel oder Ortswechsel einzuteilen: Handlungsabschnitte können in chronologischer oder nicht chronologischer Reihenfolge geprobt werden.

Nach dieser Einführung von Strukturelementen folgte im Theatertext von *Momo* der Einbau und die textliche Festschreibung von Musikstücken: In enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten Wilfried Hiller wurde nach geeignete Stellen gesucht, in denen Musik zum Einsatz kommen sollte. Neben der Charakterisierung von Figuren durch wiedererkennbare Motive sollte die Musik besonders der Erzeugung von Atmosphäre dienen. Ein Beispiel wäre z.B. die als „Grau-Sound“¹⁷⁰ titulierte Erkennungsmusik der Grauen. Zusätzlich orientiert sich die Musik an Szenenübergängen, um z.B. die Umbauten auf der Bühne flüssig zu gestalten.

Die stehengelassenen Erzähltexte wurden in einem weiteren Schritt auf ihre Nützlichkeit für choreographische Abläufe untersucht. Während eines Workshop am 25. und 26. Mai 2013 wurden einige der narrativen Nebentexte in bühnenwirksame Handlungsabläufe übersetzt.

4.1 Vom Erzähltext zum Dialog

Wenn man sich an die allgemeine Definition von Romandramatisierung hält, steht im Mittelpunkt des Gattungswechsels die Anpassung des epischen Textes „an die Gesetze der dramatischen Gattung und der Bühne durch Erstellen einer Dialog-Fassung. [...]“¹⁷¹ Eines der wichtigsten Gesetze der Bühne ist, wie bereits erwähnt, die Vermittlung der Handlung durch die Dialoge der Figuren. Da in beiden Gattungen die Form des Dialogs vorhanden ist, ist eine mögliche Form der Romandramatisierung, dieses Grundelement des Dramas aus der Vorlage eins zu eins zu übernehmen. Im Falle von *Momo* war es den Dramaturgen wichtig, so nah wie möglich an der Vorlage zu bleiben. Und so wurden in einem ersten

¹⁷⁰ Georg Büttel/Gaston/Jonas Meyer-Wegener, *Momo. Theaterfassung für den KULTurSOMMER Garmisch-Partenkirchen 2013. Nach dem Roman von Michael Ende*, Textfassung und Inszenierung: Georg Büttel & Gaston, Stand: 22.08.2013, S. 9

¹⁷¹ Manfred Brauneck, *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hamburg: Rowohlt 1986, S. 313

Arbeitsschritt die vorhandenen Dialoge aus der Vorlage übernommen. Die im epischen Text durch Anführungszeichen hervorgehobenen Dialoge lassen sich zum Beispiel aus dem Erzähltext herauslösen und den Figuren zuschreiben. Dabei wurden das erzähltexttypische Strukturelement des Anführungszeichens entfernt und die Figurennamen vorweggestellt. Über die erzählerische Ebene lässt sich sagen, dass aus der Erzählstimme ohne körperliche Präsenz ein szenischer Dialog zwischen zwei Figuren wird. Ein Beispiel für eine solche direkte Übertragung findet sich gleich in der ersten Szene der Garmischer Textfassung. In der ersten Begegnung Momos mit den Dorfbewohnern befragen die erstaunten Nebenfiguren Momo nach ihrer Herkunft. Während im Roman die einzelnen Erwachsenen nicht mit Namen versehen sind, wurden im Theatertext die Dialoge auf die namentlich erwähnten Dorfbewohner wie Liliana, Nino oder Herrn Fusi verteilt:

„LILIANA: Wo kommst du denn her, Kind?

Momo macht mit der Hand eine unbestimmte Bewegung, die irgendwohin in die Ferne deutet.

NINO: Wer sind denn deine Eltern?

MOMO: *Schaut ihn und die anderen Leute ratlos an und hebt ein wenig die Schultern.*

FUSI: Wie heißt Du denn?

MOMO: Momo.¹⁷²

An diesem kurzen Beispiel zeigt sich gleichzeitig auch die Anpassung an die Bühnenverhältnisse. Während die Titelheldin im Roman bereits durch eine Personenbeschreibung eingeführt wurde, wurde Momo in Theaterfassung dem Publikum noch nicht vorgestellt. Momo stellt sich auf der Bühne aber nicht nur dem Leser oder den Dorfbewohnern selbst vor, sondern ihr Name ist auch das erste Wort, das die Figur Momo im Text ausspricht.

Im weiteren Verlauf der Szene hält sich der Theatertext wieder an die Vorlage. An dem genannten Beispiel lässt sich außerdem noch der Umgang mit Erzähltexten erkennen. So wurden an dieser Stelle die Beschreibungen von Momos Reaktionen auf die Fragen der Leute in Regieanweisungen und damit in den Nebentext übertragen. Abgesehen von einer Veränderung des Tempus vom Präteritum ins Präsens wurden keine Änderungen vorgenommen.

Das Verfahren, direkte Rede in dramatische Dialoge zu übertragen, wurde auf den gesamten Roman angewendet. Dabei ergab sich, dass aufgrund von wenig indirekter Rede viele Dialoge direkt übernommen werden konnten.

¹⁷² THF, *Momo*, S. 3

4.2 Vom Innenleben zum Dialog

Eine weitere Eigenschaft des Romans ist, die Innenwelten der Figuren mit Hilfe des Erzählers darzustellen. Nach Pfister sind die Möglichkeiten, im Theatertext das Innenleben einer Figur darzustellen, eher begrenzt: „Durch die Abwesenheit eines Erzählers, eines vermittelnden Kommunikationssystems, werden die Möglichkeiten, eine Figur in ihrer biographisch-genetischen Dimension und im Innenraum ihres Bewusstseins darzustellen, reduziert.“¹⁷³

Eine Möglichkeit, die in beiden Gattungen besteht, ist es, die Figuren im Dialog mit anderen ihre Gedanken und Gefühle aussprechen zu lassen. In *Momo* findet sich zum Beispiel die Stelle, in der Beppo Momo seine Weltsicht erklärt:

„BEPPO: Siehst du, Momo, es ist so: Manchmal hat man eine sehr lange Straße vor sich. Man denkt, die ist so schrecklich lang; das kann man niemals schaffen, denkt man. [...] Man darf nie an die ganze Straße auf einmal denken, verstehst du? Man muss nur an den nächsten Schritt denken, an den nächsten Atemzug, an den nächsten Besenstrich. Und immer wieder nur an den nächsten.“¹⁷⁴

Oder als der Graue Herr BLW/553/c Momo das Geheimnis der Zeit-Spar-Kasse offenbart:

„AGENT BLW/553/c: [...] Wir müssen unerkannt bleiben! Wir sorgen dafür, dass kein Mensch uns im Gedächtnis behalten kann ... denn alle Zeit, die die Menschen einsparen, ist für sie verloren ... Wir reißen sie an uns... wir speichern sie auf... wir brauchen sie ... Ah, ihr wisst es nicht, was das ist, eure Zeit! ... Aber wir, wir wissen es und saugen euch aus bis auf die Knochen ... Und wir brauchen mehr ... immer mehr ... denn auch wir werden mehr ... immer mehr ... immer mehr...“¹⁷⁵

Im Drama den Seelenzustand einer Figur darzustellen, ist neben einem Dialog mit einer anderen Figur, in Form eines Monologes möglich: So erfährt der Leser zum Beispiel im Roman von den inneren Gedanken des Friseurs Fusi, bevor der Graue Herr bei ihm auftaucht:

„Eines Tages stand Herr Fusi in der Tür seines Ladens und wartete auf Kundschaft. [...] Er sah zu, wie der Regen auf die Straße platschte, es war ein grauer Tag und

¹⁷³ Pfister: *Das Drama*, S. 222

¹⁷⁴ THF, *Momo*, S. 6

¹⁷⁵ Ebd. S. 19

auch in Herrn Fusis Seele war trübes Wetter. Mein Leben geht so dahin, dachte er, mit Scherengeklapper und Geschwätz und Seifenschaum.“¹⁷⁶

Im Fall der Theaterfassung von *Momo* wurden die Gedanken von Herrn Fusi stark verkürzt: „HERR FUSI: Ach ja, nichts als Scherengeklapper, Geschwätz und Seifenschaum [...]“¹⁷⁷ Eine weitere Möglichkeit, das Innenleben der Figuren im Dramentext darzustellen, ist durch sogenannte „Asides“ im Nebentext vor den jeweiligen Dialogpassagen möglich.

4.3 Erzähltext im Dramentext

Im Gegensatz zur Übernahme von direkter Rede von Figuren erweist sich die Übersetzung von Erzähltexten im Drama als wesentlich schwieriger. Weil ein vermittelndes Kommunikationssystem in Form eines Erzählers im Dramentext fehlt, fallen viele Beschreibungen im Theatertext weg. Es gibt allerdings Möglichkeiten, Erzähltexte auch im Theatertext einzubauen. So werden in vielen Adaptionen Erzählerfiguren eingeführt, die die nicht in Dialogform verfassten Passagen vortragen und damit alle zusätzlichen Informationen, die nicht in Dialogform vorkommen, vermitteln sollen. In diesem Fall übernimmt die Bühnenfigur nach Genette die Rolle eines heterodiegetischen Erzählers.

Als Beispiel könnte man die Szene I / 5 in der Theaterfassung von *Momo* sehen, in der ein Erzähltext aus dem Roman von Horas Stimme aus dem Off gelesen wird:

„HORAS STIMME: Momo hörte allen zu, den Hunden und Katzen, den Grillen und Kröten, ja, sogar dem Regen und dem Wind in den Bäumen. Und alles sprach zu ihr. An manchen Abenden, saß sie noch lange allein in dem großen steinernen Rund des alten Theaters, über dem sich der sternenfunkelnde Himmel wölbte, und lauschte einfach auf die große Stille. Dann kam es ihr so vor, als säße sie mitten in einer großen Ohrmuschel, die in die Sternenwelt hinaushorchte. In solchen Nächten hatte sie immer besonders schöne Träume. Und wenn der neue Tag begann, bekam Momo wieder Besuch von ihren Freunden. Besonders oft von Gigi Fremdenführer und Beppo Straßenkehrer.“¹⁷⁸

Meister Hora dient in diesem Beispiel als Erzählfigur, die in der Tradition von auktorialen Erzählern, die Fähigkeit von Momo beschreibt. Diese Art bietet die Möglichkeit, den Dichter selbst zu Wort kommen zu lassen.

¹⁷⁶ Ende, *Momo*, S. 62

¹⁷⁷ THF, *Momo*, S. 9

¹⁷⁸ Ebd. S. 6

Eine andere Möglichkeit ist es, die Erzähltexte auf unterschiedliche Figuren zu verteilen. Auch in diesem Fall übernehmen die Bühnenfiguren die Rolle eines heterodiegetischen Erzählers und erzählen z.B. in Monolog- oder Dialogform. So wurde in der finalen Garmischer Fassung der Erzähltext zweier Szenen auf mehrere Figuren verteilt, die ihn in epischer Form sprechen. Nachdem in Szene I / 1 Momo über ihre Herkunft befragt wurde, wird in den folgenden Szenen I / 2,3,4 Momos Wirkung auf die Dorfgesellschaft von verschiedenen Figuren beschrieben:

„NINO: Die Leute berieten lange hin und her und zuletzt waren sie einverstanden.
LILIANA: Und sorgen wollten sie alle gemeinsam für Momo, weil es für alle zusammen einfacher wäre als für einen allein.
MAX: Sie fingen gleich an, indem sie die halb eingestürzte steinerne Kammer, in der Momo hauste, aufräumten und instand setzten.
NICOLA: So gut es ging!
LILIANA: Und am Abend feierten sie ein richtiges kleines Fest zu Ehren von Momos Einzug.
NINO: Es war ein so vergnügtes Fest, wie nur arme Leute es zu feiern verstehen.
Dorfbewohner feiern mit Momo.“¹⁷⁹

Indem die Figuren eine heterodiegetische Erzählhaltung einnehmen, sprechen sie von sich selbst in der dritten Person und damit in einer objektiven Form. Dies eröffnet den Darstellern später die Möglichkeit, in epischer Form aus den Figuren auszusteigen und dadurch einen Verfremdungseffekt nach Brecht zu bewirken. Auf der inhaltlichen Ebene gibt diese Erzählhaltung den Theatern die Möglichkeit, eine größere Zeitspanne zusammenzufassen. In kurzen Ausschnitten kann Momos ungewöhnliche Eigenschaft, zuhören zu können, anhand von Beispielen beschrieben werden. Im Roman besteht der gesamte erste Teil aus der Beschreibung solcher Beispiele. Neben der Raffung von längeren Zeitabschnitten in einer Art „Summary“ lässt sich in der Theaterfassung durch diese selbstreflektierende Haltung der Figuren der Selbstfindungsprozess, den Momo verursacht, darstellen. Am Ende des vorliegenden Theatertextes wird diese Methode noch einmal aufgegriffen.

„*Alle Dorfbewohner kommen ins Amphitheater.*
NINO: Es gibt wohl keine Worte, die das Glück des Wiedersehens beschreiben können!
MARIA: Arm in Arm wanderten Momo und Beppo heimwärts.

¹⁷⁹ Ebd. S. 4-5

MAX: Und in der großen Stadt sah man, was man seit langem nicht mehr gesehen hatte.

NICOLA: Jeder konnte sich zu allem so viel Zeit nehmen, wie er brauchte.

STEFANIE: Denn von nun an war ja wieder genug davon da.¹⁸⁰

Nachdem die Welt von den Grauen befreit worden ist, haben die Dorfbewohner wieder die Zeit zu reflektieren. Die hier zitierte Passage kann außerdem als Beispiel dienen, wie mit den Namen der Figuren umgegangen wurde. So wurden für manche Rollen die Eigennamen der Spielerinnen verwendet.

4.4 Vom Erzähltext zur Regieanweisung

Erzählerische Elemente, die der konkreten Bühnensituation dienen, sind beim Drama in den Regieanweisungen, dem Nebentext zu finden. Während im frühen Theater der Nebentext noch eine untergeordnete Rolle spielte, wurde er in späteren Theaterformen, z.B. im naturalistischen Theater von Gerhart Hauptmann immer wichtiger.¹⁸¹

Neben Angaben zu Figuren, Bühnenbildern und Requisiten kann der Nebentext auf der Handlungsebene aber auch zur Vermittlung des Geschehens dienen.¹⁸²

Wie bereits angesprochen, kann er außerdem in Form von kurzen „Asides“¹⁸³ dazu dienen, in Dialogen die Gefühlszustände von Figuren zu verdeutlichen. Für eine spätere Aufführung dient er dazu, den Subtext für den Darsteller festzulegen. In manchen Fällen sagt diese emotionale Regieanweisung etwas ganz anderes aus als die eigentliche Rede der Figur. Mit Hilfe dieser Regieanweisungen kann der Widerspruch zwischen Rede und Handlung deutlich gemacht werden.

Neben den klassischen Beschreibungen von Bühnenbildern und Handlungsabläufen gehören aber auch textliche Strukturelemente wie Szenenüberschriften zum Nebentext. Im Theatertext zu *Momo* wird jede Szene durch eine Überschrift gekennzeichnet: Diese Szenenüberschrift enthält neben der Szenennummer auch den Spielort und die auftretenden Figuren.

Nachdem in einer ersten Fassung alle Erzähltexte des Romans stehen gelassen wurden, wurden sie in einem zweiten Arbeitsschritt stark verkürzt und nur handlungsrelevante

¹⁸⁰ Ebd. S. 46

¹⁸¹ Korthals, *Zwischen Drama und Erzählung*, S. 17

¹⁸² Ebd. S. 57

¹⁸³ Ebd. S. 61

Angaben weiterverwendet. Insbesondere wurden Passagen übernommen, die entweder über eine bestimmte Handlung einer Figur Auskunft geben, oder die den Gefühlszustand oder die Atmosphäre einer Szene unterstützen. In älteren Probenfassungen wurden z.B. ganze Kapitel stengelassen, um die Atmosphäre, die später auf der Bühne vermittelt werden sollte, zu verdeutlichen.

In einem weiteren Arbeitsschritt wurden die erhaltenen Erzähltexte ins Präsens übertragen und im Text kursiv gekennzeichnet, um sie von den Dialogpassagen abzuheben.

Ein Beispiel für eine solche Übernahme einer Handlungsanweisung aus der Vorlage wäre z.B. die bereits genannten Szene I / 1. Auch in der Szene, in der Momo zum ersten Mal der magischen Helferin Kassiopeia begegnet, wird eine Handlungsangabe aus dem Roman übernommen. Außerdem wird in der Regieanweisung eine akustische Anweisung eingebaut. In Bezug auf spätere Szenen beschreibt die abschließende Anweisung ein Grundprinzip für die spätere Aufführung. Alle Aussagen, die im Theater text der Figur der Kassiopeia zugeschrieben wurden, sollen später in der Aufführung von der Momodarstellerin gesprochen werden. Dabei versuchten die Theatermacher ein Prinzip des Romans auf die Bühne zu übertragen.

„Die Turmuhr in der Ferne hat Mitternacht geschlagen. Momo bemerkt Kassiopeia und beugt sich vollends zu ihr hinunter und krabbelt sie mit dem Finger unter dem Kinn.

MOMO: Ja, wer bist du denn? Nett von dir, dass wenigstens du mich besuchen kommst, Schildkröte. Was willst du denn von mir?

KASSIOPEIA: *Momo liest alles von ihrem Rücken ab.*¹⁸⁴

Eine Handlungsanweisung, die häufig anstelle einer Aussage bei der Titelheldin vorkommt, ist ihr Schweigen. Nach Korthals kann der Nebentext auch darauf hinweisen, dass etwas nicht geschieht¹⁸⁵. Obwohl in vielen Szenen Momo gemeinsam mit anderen Figuren auftritt, liegt der Redeanteil meistens bei den anderen Figuren. Viele halten geradezu Monologe, während Momo nur zuhört. Dieses Schweigen sollte später für die Darstellerin eine besondere Herausforderung darstellen, da sie trotz geringer Redeanteile Präsenz auf der Bühne zeigen musste.

Neben Handlungsanweisungen finden sich im Theater text von *Momo* viele gefühlsspezifische Regieanweisungen. Augenscheinlich sind die vermehrt negativen Emotionen bei den Begegnungen der Protagonisten mit den Grauen. Neben Gefühlen der Verzweiflung und der Angst in der Szene „Fusis Friseursalon“ wird in der Szene III / 8, in

¹⁸⁴ THF, *Momo*, S. 24

¹⁸⁵ Korthals, *Zwischen Drama und Erzählung*, S. 66

der Momo von der Grauen erpresst wird, besonders die Kälte der Antagonisten durch die Emotionen der Heldin beschrieben:

„Momo zieht sich ihre Jacke ganz eng um den Leib, denn sie bebt an allen Gliedern vor Kälte. [...] Jetzt tut Momo zum ersten Mal den Mund auf. Es kostet sie Anstrengung zu sprechen, denn ihre Lippen sind wie eingefroren.“¹⁸⁶

Im Zuge der Anpassung des Textes auf die Bühnengegebenheiten entstanden außerdem einige Regieanweisungen, die nicht auf Erzähltexte der Vorlage beruhen und erst später eingefügt wurden. Solche Anweisungen beziehen sich meistens auf die konkrete Aufführung und beschreiben Handlungen wie Auf- und Abgänge. In der Theaterfassung von *Momo* wird dies am deutlichsten in dem eigens für die Garmischer Aufführung geschriebenen Prolog:

„Vor Vorstellungsbeginn agieren die Dorfbewohner im Michael-Ende-Kurpark unter den nahenden ZuschauerInnen – Herr Fusi fährt seine Freundin Fräulein Daria im Rollstuhl spazieren; Liliana streitet temperamentvoll mit Nino; Beppo fegt; Gigi führt Menschen durch den Park; Nicola und Max trinken Wein und machen Brotzeit. Nachdem sich das Publikum im Amphitheater niedergelassen hat, beginnen die Spieler mit der ersten Verwandlung.“¹⁸⁷

4.5 Dramenanalyse von *Momo*

4.5.1 Narrative Strukturen im Theatertext

Nach dieser Untersuchung der formalen Änderungen im Rahmen eines solchen Gattungswechsels vom Roman zum Theatertext folgt nun eine Analyse der Handlungsstrukturen innerhalb des Dramentextes. Auch im Drama spielt die Handlung eine zentrale Rolle. Nicht umsonst wird der Begriff „Drama“ vom griechischen Verb „dran“ (Tun, handeln) abgeleitet.¹⁸⁸ Nach Korthals ist der kleinste gemeinsame Nenner der Gattungen Roman und Drama, dass beide ein Geschehen vermitteln.¹⁸⁹ Auch wenn das Drama, wie bereits erwähnt, die Figurenrede sowie den Nebentext zur Vermittlung von Handlung nutzt, lebt es doch von den Taten und Absichten der Figuren.

Während Aristoteles die Verknüpfung von Begebenheiten im Drama noch als „Mythos“

¹⁸⁶ THF, *Momo*, S. 38

¹⁸⁷ Ebd. S. 3

¹⁸⁸ Vgl. Bernhard Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, 5. aktualisierte Aufl. Stuttgart: Metzler 2009, S. 5

¹⁸⁹ Korthals, *Zwischen Drama und Erzählung*, S. 12

bezeichnet, differenziert Pfister zwischen „Handlung“ und „Geschehen“ oder „Handlungssequenz“ und „Geschichte“. Dabei gehen im Falle der „Handlung“ die Aktionen von den Figuren selbst aus, während das „Geschehen“ von einer übermächtigen Macht aufgezwungen sein kann.¹⁹⁰ Wenn das Geschehen überwiegt, handelt es sich nach Asmuths Definition um ein „Schicksalsdrama“, während im „Handlungsdrama“ die Taten der Figuren selbst die Reaktionen auslösen.¹⁹¹ Das Kernstück der meisten Dramen mit Asmuth ist dabei der Konflikt.¹⁹² Asmuth bezeichnet den Konflikt als Auseinandersetzung zweier Parteien. Dabei kann es sich auf juristischer Ebene um einen Urteilkonflikt oder auf psychologischer Ebene um einen inneren Konflikt handeln. Die Gegenüberstellung zweier Parteien erinnert an Lotmanns Definition eines „sujetlosen Textes“, in dem die vorhandenen Figuren in oppositionelle Gruppen eingeteilt sind.¹⁹³

Nach Asmuth setzt die Handlung des Dramas handelnde Personen voraus. Dies entspricht wiederum Lotmanns „sujethaften Text“, in dem eine Figur die Handlung vorantreibt.¹⁹⁴

Auf der Ebene der Romandramatisierungen ist es dem Autor oder dem bearbeitenden Dramaturgen überlassen, ob er die Handlung der Vorlage übernimmt oder nicht. Im Falle von Romandramatisierungen wie *Momo* lässt sich sagen, dass beim Übergang der einen Gattung zur anderen meistens einige Konstanten erhalten bleiben. In seinem Buch *Zwischen Drama und Geschichte* versucht Korthals die erzähltheoretischen Begriffe Genettes auf das Drama zu übertragen. Nach Korthals lassen sich die erzähltheoretischen Begriffe zur Untersuchung der Kategorie „Zeit“ zum größten Teil problemlos anwenden. Die anderen Kategorien wie „Modus/Fokalisierung“ und „Stimme“ ließen sich wiederum schwerer übertragen.¹⁹⁵ Im Rahmen der „Fokalisierung“ im Drama bietet sich Genettes Begriff der externen Fokalisierung an, da das Geschehen aus Perspektive der teilnehmenden Figuren erzählt wird.¹⁹⁶ Doch auf der anderen Seite lassen sich im Bereich des Nebentextes auch andere Fokualisierungen finden. Obwohl es sich bei den sprechenden Figuren um homodiegetische Sprecher handelt, kann der Autor als heterodiegetischer Geschehensvermittler im Nebentext erscheinen.

Im Unterschied zum Erzähltext findet die Geschehensdarstellung im Zusammenwirken von Haupt- und Nebentext statt. Eine besondere Rolle der Geschehensvermittlung kommt nach

¹⁹⁰ Vgl. Asmuth: *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 4-7

¹⁹¹ Ebd. S. 139

¹⁹² Ebd. S. 141

¹⁹³ Vgl. Lotmann. *Die Struktur literarischer Texte*, S. 337

¹⁹⁴ Vgl. ebd. S. 338

¹⁹⁵ Korthals, *Zwischen Drama und Erzählung*, S. 185

¹⁹⁶ Ebd. S. 273

Korthals außerdem dem Brief im Theatertext zu. Wie bereits im Roman sollen im folgenden Kapitel formale wie inhaltliche Erzählmethoden im Theatertext von *Momo* vermischt analysiert werden. Dabei wird die Kategorie „Zeit“ erst zum Schluss untersucht.

4.5.2 Narrative Strukturen im Theatertext von *Momo*

Wie die Romanvorlage von Michael Ende lässt sich auch der Theatertext von *Momo* für den Kultursommer Garmisch-Partenkirchen nach Lotmann als „sujethaltigen“ Text bezeichnen. Trotz der formalen Abweichungen bleibt die Aufteilung zwischen der Welt der Menschen und der Welt der Magischen Wesen, als auch die Welten innerhalb und außerhalb der Zeit bestehen. Wie bei Lotmanns Definition eines „sujethaltigen Textes“ gibt es auch hier eine Figur, die durch ihr Erscheinen diese Grenzen überschreitet und damit ein Ereignis auslöst. Ein solches Ereignis ereignet sich gleich in der ersten Szene des ersten Aktes nach dem Prolog im Park, als Momo den Streit der Dorfbewohner unterbricht. Warum sich die anderen Figuren in dieser ersten Szene streiten, bleibt unklar. Es zeigt allerdings im Sinne Lotmanns die Unbeweglichkeit dieser Nebenfiguren, die nicht aus ihrer Haut können. Nachdem die namentlich benannten Dorfbewohner das Waisenkind Momo in ihrer Mitte aufgenommen haben, wird in den kommen Szenen die Welt nach Momos Ankunft vorgestellt:

„MARIA: »Geh doch zu Momo!«

LILIANA: Dieser Satz wurde nach und nach zu einer feststehenden Redensart. So wie man sagt:

NICOLA: »Alles Gute!«

MAX: Oder »Gesegnete Mahlzeit!«

LILIANA: Genauso sagte man also bei allen möglichen Gelegenheiten:

ALLE: »Geh doch zu Momo!«¹⁹⁷

Der Theatertext benutzt dafür eine Technik, die man mit Korthals Worten wie folgt ausdrücken könnte:

„Narrativisierte und transponierte Rede kommt im Drama auf der äußeren Ebene der extradiegetischen Darstellung von intradiegetischen Geschehen nicht vor, sondern nur an denjenigen Stellen, an denen die Figuren zu intradiegetischen Erzählern metadiegetischen Geschehens werden und dabei auch frühere eigene oder fremde Rede wiedergeben.“¹⁹⁸

¹⁹⁷ THF, *Momo*, S. 5

¹⁹⁸ Korthals, *Zwischen Drama und Erzählung*, S. 251

Die Wirkung dieses bereits angesprochenen Verfahrens auf die Handlung ist eine starke Raffung der Ereignisse. In ihrer Funktion als intradiegetische Erzähler metadiegetischen Geschehens berichten die Figuren von einer heilen Welt, in der allein Momos Anwesenheit eine Änderung bewirkt. Anders als im Roman wird diese Eigenschaft aber nur anhand von zwei Beispielen gezeigt. Während z.B. der Streit der zwei Nachbarn Nino und Nicola in der Dramenfassung wegfällt, und erst in der fertigen Aufführung in Form eines stummen Spiels im Prolog wieder aufgegriffen wird, zeigt sich Momos Gabe an Herrn Fusions Besuch und dem Spiel der Kinder. Im Falle des Kinderspiels zeigt sich, dass im Drama die Handlungsanweisung nicht immer aus dem Dialog der Figuren zu ziehen ist. So lässt sich aus der Spielanweisung des Kindes Maria „Eni meni allubeni“ noch keine Aktion erschließen. Erst durch den eingefügte Regieanweisung wird der Ablauf der Szene ersichtlich: *„Die Kinder kommen zu Momo und spielen mit ihr, indem sie aus Stühlen ein Schiff bauen.“*¹⁹⁹

In der bereits erwähnten Szene I / 5 berichtet die Off-Stimme von Meister Hora über Momos Eigenschaft und etabliert die zwei menschlichen Helferfiguren des Märchens. Abgerundet wird dieses Bild einer harmonischen Welt durch den poetischen Song von Gigi, den er für Momo improvisiert. Dieser Song ersetzt in der Dramenfassung Gigis Märchen vom „Zauberspiegel“. Doch wie das Märchen handelt er von der Kraft der Phantasie. Er setzt sich aus einigen Strophen aus Michael Endes Gedicht „Der Traum vom Fliegen“ und einigen selbstgeschriebenen Versen des Regisseurs Georg Büttel zusammen. Während dies auf der Figurenebene Gigi als Sänger etabliert, ändert sich auf der Handlungsebene nur wenig im Vergleich zum Roman.

Der zweite Akt beginnt mit der Vorstellung der Antagonisten und etabliert damit den Konflikt, der zwischen Momos Welt und der Welt der Grauen entsteht.

So beginnt der zweite Akt mit der bereits angesprochenen Szene zwischen dem Friseur Fusi und XYQ. In der Garmischer Fassung handelt es sich dabei um eine Graue Herrin, die zugleich die Anführerin der Antagonisten darstellt. Während der Autor die Zeitdiebe nur als männliche Antagonisten sah, wurde in der Theaterfassung eine andere Sicht auf die Zeitdiebe gewählt. Doch ob nun weiblich oder männlich titulierte, die Welt und der Effekt der „Grauen“ bleibt der gleiche, da sie die Welt der Menschen in zwei Gruppen aufteilen. Aus diesem Grund werden die Antagonisten in der Theaterfassung auch unter dem neutralen Begriff die „Grauen“ zusammengefasst. So kann man die Handlung dieser Szene auf „Die Bekehrung Fusions durch XYQ zum Zeitsparer“ zusammenfassen. Die Regieanweisungen verweisen darauf, dass bei dieser Bekehrung modernste Technik zum

¹⁹⁹ THF, *Momo*, S. 6

Einsatz kommt. So rechnet XYQ Herrn Fusi die verbleibende Lebenszeit auf ihrem I-Pad vor. In der kurzen Szene II / 2 wird der Einfluss der Antagonisten noch einmal im Nebentext angesprochen. So stellen die Grauen Schilder im Park auf. Als neues Mitglied der Zeitsparkasse hat die Nebenfigur Fusi eine klare Handlungsanweisung bekommen: „Zeit sparen!“

Die Folgen dieser Anweisung werden in der folgenden Szene für die Protagonistin spürbar. So bleibt nicht einmal die Phantasiewelt der spielenden Kinder von dem Einfluss der Antagonisten verschont. Auch in diesem Fall spielt die Technik eine wichtige Rolle: „*Claudio hört laut Musik [...]. Die anderen Kinder werden beim Spielen gestört.*“²⁰⁰ Es kommt zu einem Streit, der erst durch Momos Eingriff endet. Nun versuchen die Protagonisten den Grund für die von Beppo beschriebene Kälte herauszufinden. In einer Befragung der Kinder wird deutlich, dass besonders die Erwachsenen von der „Ansteckung“ betroffen sind. In den folgenden Szenen macht sich Momo auf, ihre erwachsenen Freunde zu besuchen. Dabei erfährt sie von den Veränderungen im Leben der Nebenfiguren Nicola, Liliana und Nino. So muss Nicola gegen seinen Willen „Seelensilos“ bauen und Nino muss Stammgäste hinauswerfen. Doch den Grund für diesen neuen Druck, dem die Figuren ausgesetzt sind, erfährt Momo nicht.

Erst in Szene II / 8 treten die Verursacher selbst auf den Plan. So findet Momo im Amphitheater die Puppe Bibigirl. Nach einigen misslungenen Versuchen wird klar, dass das Spiel mit diesem Automaten Momo schwerfällt. Selbst die Überredungskünste des Agenten BLW/553/c reichen nicht, um Momo von Bibigirl zu überzeugen. Unter dem Einfluss von Momos Gabe verrät er am Ende Momo alles über die Absicht der Antagonisten.

Momo wendet sich verängstigt an ihre menschlichen Helfer Gigi und Beppo. Während Beppo, von Momos Bericht beunruhigt, nichts sagt, träumt Gigi von der Befreiung der Welt von den Grauen. In einer überschwänglichen Rede motiviert er die Kinder, eine große Demonstration zu veranstalten und allen Erwachsenen die Wahrheit zu erzählen. In Szene II / 15 wird deutlich, dass die Demonstration „*wirkungslos verpufft*“.²⁰¹ Der Grund für den Misserfolg der Demonstration wird offengelassen. Aus den Reaktionen der Kinder lässt sich schließen, dass sich kein Erwachsener ihrer Bewegung angeschlossen hat.

Nachdem sich die enttäuschten Kinder verabschiedet haben, müssen auch Beppo und Gigi Momo widerwillig verlassen. An dieser Stelle entfernt sich das Drama zum zweiten Mal

²⁰⁰ THF, *Momo*, S. 13

²⁰¹ Ebd. S. 21

nach der Szene in Herrn Fusis Friseursalon von der Haupthandlung um die Protagonistin und zeigt die Welt der Antagonisten als Nebenhandlung.

In Szene II / 12 wird in einer Gerichtverhandlung Agent BLW/553/c von XYQ für sein Versagen verurteilt. Dies wird von Beppo belauscht.

In Szene II / 13 wandelt sich das Handlungs-drama zum Schicksalsdrama, da Momo von der magischen Helferin Kassiopeia im Auftrag einer höheren Macht geholt wird. Kassiopeia entspricht mit ihrer prophetischen Gabe nach Asmuths Sicht anderen Wahrsagern antiker Werke, wie Teiresias.²⁰²

Wie im Roman kommuniziert Momo mit dem magischen Wesen, indem sie die erscheinenden Worte von Kassiopeias Rücken abliest. Im Textbuch sind diese Gespräche zwischen Momo und der Schildkröte als Dialoge aufgelöst. Die Regieanweisung „*Momo liest alles von ihrem Rücken ab.*“²⁰³ macht deutlich, dass Momo beide Rollen vorträgt.

Nachdem die Grauen Herren A und J vergeblich das Amphitheater nach Momo durchsucht haben, erscheint Beppo in Szene II / 14 und findet ebenfalls ein verlassenes Amphitheater vor. Er wiederum befürchtet, Momo sei von den Grauen entführt worden und ruft Gigi zu Hilfe.

Während der Probenarbeiten in Garmisch wurde die Szene, in der Beppo Gigi um Hilfe bittet, stark verkürzt. Während in der Vorlage Beppo Gigi in einem Werkzeugschuppen aufsucht, erscheint Gigi in der Dramenfassung auf Beppos Hilferuf im Amphitheater. Während sich die zwei Freunde auf die Suche nach Momo machen, erscheinen die Grauen im Publikum. Auch in der nächsten Szene wurden die Parallelhandlungen des Romans vereinfacht. So wurden die Szenen, in denen die Grauen Herren Momo durch die Niemals-Gasse verfolgen, gestrichen und in folgendem Dialog in der angesprochenen 15. Szene zusammengefasst:

„XYQ: Habt ihr sie?

GRAUER HERR J: Nein, sie war plötzlich wie vom Erdboden verschluckt. Wir haben ihre Spur wieder verloren.

XYQ: Wo befand sie sich, als ihr sie zuletzt gesehen habt?

GRAUER HERR J: Das ist es ja gerade. Es handelt sich um eine Gegend der Stadt, die uns völlig unbekannt ist.“²⁰⁴

Direkt im Anschluss folgt nun die Sitzung der Grauen in der Zentrale der Zeit-Spar-Kasse aus dem elften Kapitel des Romans „*Wenn Böse aus dem Schlechten das Beste machen*“, in

²⁰² Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, S.114

²⁰³ THF, *Momo*, S. 24

²⁰⁴ Ebd. S. 26

der die Grauen beschließen, alle Freunde von Momo abzuziehen, um von ihr den Weg zu Meister Hora zu erfahren. In der stark verkürzten Theaterfassung wurden die undefinierten Redner des Romans auf die Grauen J, X, T, K und XYQ verteilt.

Während in der alten Welt die Antagonisten Pläne schmieden, wurde Momos Weg durch die Niemals-Gasse, in der sie gegen den Rückwärts gerichteten Zeitstrom ankämpfen muss, auf den Beginn der 18. Szene verschoben. Im Nirgend-Haus angekommen begegnet Momo Meister Hora – eine Puppe, die von insgesamt drei Spielern animiert wird. In der folgenden Szene stellt sich diese magische Mentor-Figur des Meister Hora Momo als Verwalter der Zeit vor und zeigt ihr den Herkunftsort der Zeit. Das Geschehen an diesem Ort, der in der Szenenüberschrift als „Tempel der Zeit“ definiert wird, wird in den Regieanweisungen zusammengefasst: „Momo betritt die Arena. [Spieler] bilden Blütenform auf der Bühne und Beppo lässt eine Spiegelkugel schweben.“²⁰⁵ Durch das Verlassen der Bühne wird symbolisch eine weitere Grenze von der Protagonistin in ihr eigenes Herz überschritten.

Nach ihrer Rückkehr stellt Momo fest, dass ihr Aufenthalt bei Meister Hora länger war als erwartet. Als sie von Kassiopeia erfährt, dass sie über ein Jahr geschlafen hat, will sie es erst nicht glauben. In der Zwischenzeit hat sich die Welt von Momo in eine Gegenwelt verwandelt. Glück ist in Unglück umgeschlagen. Man könnte sagen, dass sich zu Beginn des dritten Aktes die von Aristoteles definierte Peripetie²⁰⁶ bereits ereignet hat. Um zu verdeutlichen, dass es sich um einen größeren Zeitsprung handelt, wird ein Brief von Gigi eingeführt. In diesem Brief berichtet Gigi selbst von seinem Umzug und fordert Momo auf, bei Nino Essen zu gehen. Neben der Geschehensvermittlung dient der Brief außerdem zum Auslösen eines Ereignisses. In diesem Fall gibt er der Protagonistin Hoffnung und sie beschließt ihre Freunde zu suchen. In den folgenden Szenen wird diese Gegenwelt vorgestellt. So besucht Momo in Szene III / 2 Ninos Schnellrestaurant, das sich als kompletter Gegenentwurf zu Ninos altem Restaurant entpuppt, in dem die Gäste zwischen zwei fertigen Menüs entscheiden können. Aber auch die Kommunikationsebene zwischen den Figuren hat sich verändert: So wird Momo dauernd von den Gästen unterbrochen.

Zumindest erfährt die Protagonisten in einer Art Botenbericht über Gigis und Beppos Schicksal. Die folgende Szene kommt wieder ganz ohne Figurenrede aus. Der kurze Nebentext beschreibt wie Momo ihre magische Helferin verliert und ein Auto auf der Bühne entsteht. Bevor sie sich auf die Suche nach Kassiopeia machen kann, wird Momo

²⁰⁵ THF, *Momo*, S. 30

²⁰⁶ Vgl. Aristoteles, *Poetik*, S. 35

Zeuge eines Musikvideodrehs auf einer Konzertbühne. Gigi tritt mit zwei Gogo-Tänzerinnen auf und singt ein schnulziges Preislied über Momos Fähigkeit. Der Song, der vom Regisseur neu eingefügt wurde, kontrastiert Gigis Lied zu Beginn und demonstriert die Macht der Musikindustrie.

Nach dem Song kommt es zu einer Anagnorisis, in der Gigi nach langer Zeit seine Freundin Momo wiederbegegnet. Doch lange währt das Glück der beiden Freunde nicht. In der folgenden Autofahrtszene wird Gigis Abhängigkeit von der Erfolgsmaschinerie deutlich. Er kommt kaum dazu, mit Momo zu sprechen.

Der im Roman sehr ausführliche Teil, in dem Momo verloren durch die Stadt irrt, wurde in der Garmischer Theaterfassung in eine Choreographie übertragen, die in einer kurzen Regieanweisung beschrieben wird. Auf ihrem Weg trifft sie schließlich die Kinder Maria und Franco, die auf dem Weg zur Spielstunde sind. Vor dem Kinderdepot angekommen, zeigt sich Momos verzweifelte Lage. So bittet sie die Kinder sogar, sie mitzunehmen. Erst in der folgenden Szene wird Momo klar, wer für die ganzen Veränderungen verantwortlich ist. Die Grauen haben nicht nur während Momos Abwesenheit die Welt nach ihren Vorstellungen gestaltet, sondern auch Momos Freunde von ihr abgezogen. Nun wollen sie die Protagonistin erpressen, um von ihr den Weg zu Meister Hora zu erfahren. Während Momo versucht, dem Druck standzuhalten, schleicht sich die Erkenntnis ein, dass sie den Weg zu Meister Hora selbst nicht weiß. In ihrer Verzweiflung erzählt sie den Antagonisten sogar von ihrer magischen Helferin Kassiopeia. Sofort wird von den Grauen eine Großfandung herausgegeben. An diesem Punkt der Geschichte kehrt die magische Helferin zurück und löst dadurch eine weitere Peripeptie aus. Sie führt Momo ein zweites Mal ins Nirgend-Haus, dabei werden sie allerdings von den Grauen Herren L und X verfolgt. Die anschließende Belagerung wird in Szene III / 11 von Meister Hora selbst zusammengefasst:

„MEISTER HORA: Sie haben das Nirgend-Haus von allen Seiten umstellt. Schau selbst! Momo blickt durch die Allsichtbrille. [...]

MOMO: Hm, sie stehen einfach da und rauchen. Warum tun sie das?

MEISTER HORA: Sie wollen die Zeit, die ich aussende, vergiften.

MOMO: *entgeistert*. Die Zeit vergiften?

MEISTER HORA: Du erinnerst dich an die Stunden-Blumen? Jeder Mensch trägt sie in seinem Herzen. Die Grauen stehlen sie, frieren sie durch ihre eigene Kälte ein und lagern sie in ihrem Vorratskeller. Daraus drehen sie sich ihre Zigarren. Wenn sich der Rauch in jede Stunde, die von mir ausgeschickt wird, mischt, werden die Menschen sterbenskrank.²⁰⁷

²⁰⁷ THF, *Momo*, S. 40-41

In der fertigen Aufführung wurde Momos Blick durch die Allsichtbrille in Form einer „Mauerschau“ oder „Teichoskopie“ umgesetzt.²⁰⁸ Alles was sie durch die Brille sieht, bleibt dem Zuschauer verborgen. Um den Feind zu besiegen, fasst Meister Hora den Entschluss, sich schlafen zu legen und damit die Zeit zum Stillstand zu bringen. In einer Art „Summary“ fasst er Momos neue Aufgabe zusammen.

„MEISTER HORA: Deine Aufgabe wäre leider viel schwerer! Du musst die Grauen daran hindern, an ihre Zeitvorräte zu kommen. Und sobald der letzte Zeit-Dieb sich in Nichts aufgelöst hat, musst du die ganze geraubte Zeit befreien. Denn nur, wenn sie zu den Menschen zurückkehrt, werde ich wieder aufwachen und die Welt wird wieder lebendig.“²⁰⁹

Dabei wird das Geschehen des Vierten Aktes angedeutet. Zu Beginn des 4. Aktes steht die Zeit bereits still und die Grauen müssen die Belagerung abbrechen. Vermittelt wird dieser Umstand nur durch den alarmierenden Bericht des Grauen Herren J: „GRAUER HERR J: Alarm! Die Welt steht still. Es ist unmöglich, irgendeinem Menschen noch das kleinste bisschen Zeit zu entreißen. Unser gesamter Nachschub ist zusammengebrochen! Es gibt keine Zeit mehr! Hora hat die Zeit abgestellt!“²¹⁰

Die im Roman als Verfolgung von Vielen durch ein kleines Mädchen beschriebene Szene fehlt. In der Stadt trifft Momo auf Beppo, der ihr aber keine Antwort gibt. Zurück in der Zeit-Spar-Kasse verringern die Grauen ihre Anzahl, indem sie eine Münze werfen. In Szene IV / 3 bekommt Momo von Kassiopeia den Auftrag, die Tür des Zeitspeichers zu schließen. Nun kommt es zur finalen Verfolgung, in der sich die Antagonisten gegenseitig ausschalten, bis nur noch XYQ übrig bleibt. Doch auch ihr gelingt es nicht, Momo die Stundenblume abzunehmen, und mit ihrem Verschwinden endet der Konflikt der zwei Parteien.

Nachdem Momo die Zeit befreit hat, kehren Momo und die Dorfbewohner ins Amphitheater zurück. Hier wird die Erzählhaltung der Figuren noch einmal aufgegriffen und die Dorfbewohner beschreiben das Wiedersehen. Momos Flug im Strudel der befreiten Zeit fehlt.

Alle gemeinsam singen in Szene IV / 4 das Schlusslied „Tutto e ben“ und geben dem Märchen damit sein klassisches Ende. Das Schlusslied von Wilfried Hiller basiert auf einer Grundmelodie von Michael Ende. Diese Grundmelodie hatte Hiller bereits in der

²⁰⁸ Vgl. Aleain Muzelle, „Teichoskopie“ *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hg. Manfred Brauneck, Hamburg: Rowohlt 1986, S. 1022

²⁰⁹ Ebd. S. 41

²¹⁰ Ebd. S. 43

Bühnenversion von *Der Wunschpunsch* von 1990 fürs Düsseldorfer Marionetten-Theater verwendet.

Neben den gattungsrelevanten Unterschieden lassen sich in Endes Vorlage auch einige narrative Elemente finden, die sich gegen eine Adaption sperren. So besteht das erste Kapitel des Romans ausschließlich aus einer Aneinanderreihung von Einzelgeschichten. Abgesehen von der Etablierung der Hauptfiguren „tröpfelt“ die Handlung nur so dahin. Neben einer kurzen Abschweifung in die Geschichte besteht das erste Kapitel aus Nebenhandlungen, so z.B. das Spiel der Kinder oder das „Märchen im Märchen“, die allerdings nur bedingt mit der Haupthandlung zu tun haben. Erst im zweiten Kapitel wird mit der Etablierung des Antagonisten der eigentliche Konflikt in Bewegung gesetzt. Nach Roman Hocke setzt der Autor diese verschnörkelte Exposition bewusst ein, um dem Leser sein Zeitkonzept bewusst zu machen. Der Leser sollte sich bewusst auf die Geschichte einlassen und sich die Zeit nehmen.

Doch wie lässt sich dieses Konzept in einem Medium wie dem Theater umsetzen? Was im Roman als „Märchen im Märchen“ funktioniert, wirkt in einer Gattung, die von den Dialogen der Bühnenfiguren lebt, sehr schnell unrhythmisch. Natürlich ließe sich Gigis Märchen in Form eines Monologs der Rolle zuteilen, doch dies könnte dazu führen, dass die Haupthandlung zu lang unterbrochen wird. Auch wenn der Ebenenwechsel von Realität in Phantasiewelt ein wesentliches Element des Theaters darstellt, ist die Geschichte der Kinder, die in ihrem Spiel in eine phantastische Welt eintauchen und dabei das reale Gewitter vergessen, schwierig umzusetzen. Im Unterschied zum „Märchen im Märchen“ lässt sich diese Szene zwar wesentlich besser in Dialogform bringen, doch im Gesamtgefüge führt der Inhalt des Märchens vom Haupthandlungsstrang weg. Eine Möglichkeit wäre die Transformation vom „Märchen im Märchen“ zu einem „Stück im Stück“. So könnte man Gigis Geschichte auf Momos Amphitheater-Bühne als szenisches Zwischenspiel einbauen. Im Falle der Garmischer Version wurde Gigis Geschichte durch einen Song für Momo ersetzt. Als Grundlage dafür diente ein Gedicht Michael Endes, das den Gedanken der freien Phantasie und der inneren Stimme aufgreift. Im Gegensatz zu dieser poetischen Version wurde in der zweiten Hälfte des Stückes ein weiteres Lied von Gigi ergänzt. Neben dem vom Autor induzierten Effekt der subjektiven Zeitwahrnehmung beim Leser, dienen diese Geschichten aber auch als Versinnbildlichung der ungewöhnlichen Eigenschaft der Hauptfigur.

Im dritten Akt stößt der Damentext mit seiner zeitlichen Beschränkung an seine Grenzen.

Die im Roman als Erklärung zur Situation der menschlichen Helfer Gigi und Beppo eingebauten Rückblicke sind im Damentext schwer unterzubringen. Während Gigis Werdegang zum Star in einem späteren Auftritt als gefeierter Rockstar dargestellt wird, fällt Beppos Gang zur Polizei und sein späterer Aufenthalt in einem Krankenhaus für Nervenleiden komplett weg. In diesem Zusammenhang wird die narrative Vermittlungsform des Botenberichts genutzt. In der Szene in Ninos Schnellrestaurant berichtet Nino von Gigis Werdegang.

4.5.3 Räumliche Strukturen im Theatertext von *Momo*

Wie bei der Romananalyse in Kapitel 3.3.2 sollen an dieser Stelle die räumlichen Strukturen im Drama näher betrachtet werden. „In dramatischen Texten jedoch, denen das übergreifende Orientierungszentrum des fiktiven Erzählers fehlt, bestimmt innerhalb der einzelnen geschlossenen szenischen Einheiten allein das Raum-Zeit-Kontinuum der dargestellten Handlung den Textablauf. [...]“²¹¹

Auch wenn Manfred Pfister in seinem Werk *Das Drama* nicht zwischen Damentext und Aufführungstext unterscheidet, soll hier auf seinen Raumbegriff im Drama eingegangen werden. So unterscheidet er im Kapitel „Semantisierung des Raumes“ zwischen dem fiktiven und dem realen Raum.²¹² Bei der Analyse muss zwischen „Spielraum“ der Aufführung und der „Handlungsraum“ der Geschichte unterschieden werden. So handelt es sich beim fiktiven Schauplatz um eine Stadt in mediterranen Gefilden, während der Aufführungsort im kühleren Voralpenland angesiedelt ist.

Nach Pfister bewirkt bereits die „[...] gleichzeitige Präsenz mehrerer Figuren, die miteinander dialogisch kommunizieren [...]“²¹³ eine räumliche Relation.

In diesem Kapitel geht es darum, sowohl den Nebentext als auch den Haupttext der Theaterfassung auf räumliche Anweisungen zu untersuchen. Da der Theatertext während der Probenzeit entstand, finden sich schon viele praktische Verweise auf das Bühnenbild der Aufführung. Hinzu kommt, dass der Ort der Aufführung bereits vor der Überarbeitung der Textfassung feststand. Die Dramenfassung schließt also Überlegungen des Bühnenbildes mit ein. Eine dieser Überlegungen ist, den fiktiven Raum und den realen Raum der Aufführung überschneiden zu lassen. Ob dies gelungen ist, soll in der

²¹¹ Pfister, *Das Drama*, S. 23

²¹² Vgl. ebd. S. 336

²¹³ Ebd. S. 340

Aufführungsanalyse geklärt werden.

In der Dramenfassung von *Momo* finden sich Angaben zu den fiktiven Räumen gleich zu Beginn jeder Szene im Nebentext der Szenenüberschriften.

So lautet die Überschrift des Prologs: „Prolog: MICHAEL-ENDE-KURPARK: Herr Fusi, Fräulein Daria, Liliana, Nino, Beppo, Gigi, Nicola, Max“²¹⁴. In diesem Beispiel greift der Theatertext bereits auf die Aufführung voraus, da sie die konkrete Ortsangabe, den Kurpark selbst, als Spielraum benennt. In den nachfolgenden Regieanweisungen werden die Handlungsabläufe der Spieler an diesem realen Spielort beschrieben. Auch das Amphitheater selbst wird als Zielpunkt für die Zuschauer angesprochen. Das Amphitheater spielt in der Dramenfassung eine Doppelrolle. Da bereits zu Beginn der Produktion der Spielort klar war, bedeutet das Amphitheater immer die reale Spielfläche im Michael-Ende-Kurpark Garmisch-Partenkirchen. Auf der Ebene der Erzählung bedeutet es aber zugleich der Hauptschauplatz des Geschehens: ein Amphitheater am Rande einer südländischen Stadt, und Momos Zuhause. Wenn es zum Beispiel in Szene I / 1 heißt: „*Dorfbewohner beginnen sich auf der Bühne zu streiten*“²¹⁵ bezeichnet es zum einen die Bühne von Momos Amphitheater und gleichzeitig die reale Bühne der Spielstätte Amphitheater im Kurpark. Wie im Roman lässt sich das Amphitheater als Heterotopie nach Foucault bezeichnen: „Heterotopien besitzen die Fähigkeit, mehrere reale Räume, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen.“²¹⁶ Die Bühne von Momos Amphitheater erfährt auf der fiktionalen Ebene immer wieder eine Umwandlung. Aber auch der reale Spielort Amphitheater wird immer wieder mit Hilfe von Versatzstücken zu anderen Räumen umfunktioniert.

Neben den benannten Spielräumen „Michael-Ende-Kurpark“ und „Amphitheater“ finden sich in den Szenenüberschriften weitere Räume wie: „Momos Kammer“, „Herrn Fusis Friseurgeschäft“, „Vor Nicolas Haus“, „Vor Ninos Restaurant“, „Müllhalde“, „Stadt“, „Zentrale der Zeit-Spar-Kasse“, „Nirgend-Haus“, „Tempel der Zeit“ und „Ninos Schnellrestaurant“.

Im Zuge des Gattungswechsels werden die im Roman beschriebenen Orte übernommen und im Nebentext verarbeitet. Dabei wird versucht, die angesprochene Dualität sowie den Kontrast zwischen Stadt und Land zu erhalten. Der erste Akt spielt im Amphitheater. Erst

²¹⁴ THF, *Momo*, S. 3

²¹⁵ Ebd. S. 3

²¹⁶ Michel Foucault: „Von anderen Räumen“, in: Jörg Dünne/Günzel, Stephan (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 324

im zweiten Akt, als Momo ihre Freunde besuchen geht, werden die anderen Häuser der Vorstadt vorgestellt. Neben den klassischen Geschäften wie Friseurgeschäft und Ninos Restaurant werden aber auch die unschönen Folgen der modernen Großstadt eingeführt. Auch in der Figurenrede wird der negative Aspekt der Stadt von Beppo angesprochen:

„BEPPO: *nickt langsam*. Ja, das ist wahr. Es kommt näher. In der Stadt ist es schon überall.

MOMO: Was denn?

BEPPO: Nichts Gutes. *Pause*. Es wird kalt.“²¹⁷

In einigen Szenen findet sich im Nebentext die Anweisung „*Kinder bauen Amphitheater*.“²¹⁸ oder „*Kinder bauen Ninos Restaurant*.“²¹⁹ Diese Anweisungen beziehen sich bereits auf die Aufführung, in der die Darsteller in den Rollen der Kinder die Umbauten übernehmen.

Im direkten Zusammenhang mit der Stadt wird auch die Zentrale der Zeit-Spar-Kasse genannt. Wo sich der Sitz der Antagonisten befindet, wird – wie im Roman – aber noch nicht preisgegeben. Der Phantast Gigi stellt sich diesen Ort als große Bank vor, die man ausrauben könnte: „GIGI: Passt auf! Der graue Herr hat doch was von der Zeit-Spar-Kasse gesagt. Da gehen wir rein. Jeder von uns hat in beiden Händen eine Pistole. Ich sage: ‚Gebt auf der Stelle alle gestohlene Zeit heraus!‘“²²⁰ In der direkt darauf folgenden Regieanweisung wird klar, wo die Krisensitzung der Grauen während der Aufführung stattfindet. Nämlich mitten im Publikum. Da die Regieanweisung während der Probenzeit eingefügt wurde, handelt es sich um eine weitere Anpassung an die Theaterverhältnisse. Auf der inszenatorischen Ebene könnte man den Auftritt der Grauen im Publikum als Verweis auf ihre allgegenwärtige Existenz verstehen.

Am Ende des zweiten Aktes folgt der Übergang in die Welt außerhalb der Zeit. So lautet die Regieanweisung: „*Momo und Kassiopeia betreten das Nirgend-Haus*.“²²¹ Der beschwerliche Weg durch die Niemals-Gasse im Roman fehlt. Dass die Zeit in diesem Stadtteil rückwärts flieht, wird nur in dem Dialog zwischen Momo und Kassiopeia zu Beginn von Szene II / 18 deutlich. Auch die Besonderheit dieses Ortes wird erst im Haupttext zwischen Meister Hora und Momo erklärt:

„MOMO: Könnten denn die Grauen hierher kommen?

MEISTER HORA: Keine Sorge, kleine Momo. Das Nirgend-Haus können sie nicht

²¹⁷ THF, *Momo*, S. 13

²¹⁸ Ebd. S. 12

²¹⁹ Ebd. S. 15

²²⁰ Ebd. S. 20

²²¹ Ebd. S. 27

betreten. Selbst wenn sie den Weg bis zur Niemals-Gasse wüssten. Aber sie wissen ihn nicht.“²²²

Der Tempel der Zeit ist ein weiterer magischer Ort. Wie im Roman muss er von Momo schweigend betreten werden. Es handelt sich um Momos eigenes Herz. In der Regieanweisung ist der Handlungsverlauf für die Aufführung bereits beschrieben. So betritt Momo die Arena während auf der Bühne die Stundeblythe entsteht. Beide Spielflächen des Amphitheaters könnte man in dieser Szene als Momos eigenes Herz interpretieren.

Der dritte Akt beginnt wieder im Amphitheater. In der folgenden Szene folgt die bereits angesprochene Etablierung der Gegenwelt. Orte wie „Ninos Schnellrestaurant“ oder der „Innenraum des Autos“ oder das „Kinderdepot“ stehen, wie im Roman, für die von den Grauen kontrollierten Welt. Ein neuer Raum wird in der Theaterfassung mit „Gigis Konzertbühne“²²³ etabliert. Anders als im Roman begegnet Momo Gigi nicht vor seiner Villa im Reichenviertel der Stadt, sondern im Backstagebereich einer Bühne auf der gerade ein Musikvideo gedreht wird. Aufgrund von Gigis neuer Tätigkeit als Popstar bietet es sich an das Geschehen auf einen solchen Schauplatz zu verlegen.

Während Momo im Roman auf einem großen leeren Platz auf die Grauen Herren trifft, begegnet sie im Dramentext den Grauen auf der Müllhalde.

Nach den Erlebnissen in dieser neuen Umgebung hilft Momo nur noch die Flucht zurück ins Nirgend-Haus. Doch in diesem Fall entpuppt sich auch dieser Ort als ein Gefängnis. Nach dem Stillstand der Zeit kann auch dieser Ort von den Grauen betreten werden.

Das Finale spielt sich wiederum in der Zentrale der Zeit-Spar-Kasse ab. Anders als in der ersten Szene im Publikum sitzen die Grauen diesmal vor dem Zeitspeicher.²²⁴ Dass der Tresor geöffnet ist, wird erst im Dialog zwischen Kassiopeia und Momo deutlich. Auch wenn sich die letzten Szene im Amphitheater abspielt, verweisen die epischen Kommentare der Spieler auf Veränderungen an anderen Orten: So kann jeder Bewohner der Stadt sich so viel Zeit nehmen, wie er braucht.²²⁵

Die bereits angesprochene Zeitsymbolik von „Vergangenheit“, „Gegenwart“ und „Zukunft“ in den einzelnen Welten bleibt auch im Dramentext bestehen.

²²² Ebd. S. 28

²²³ Ebd. S. 33

²²⁴ Ebd. S. 44

²²⁵ Ebd. S. 46

4.5.4 Zeitliche Strukturen im Theatertext

„Die Absolutheit, die Nichtbesetzung der Position eines vermittelnden Erzählers, macht in dramatischen Texten das Präsens zum primären Tempus, ebenso wie umgekehrt in narrativen Texten das primäre Tempus das Präteritum ist.“²²⁶ In seinem Standardwerk über das Drama fasst Pfister die Unterschiede der beiden Gattungen noch einmal zusammen. Doch wie soll verfahren werden, wenn in einem dramatischen Text doch eine vermittelnde Instanz auftritt? Um diese Frage zu klären, sollen nun im folgenden Kapitel die zeitlichen Strukturen in der Bühnenfassung von *Momo* untersucht werden.

Während Korthals die erzähltheoretischen Begriffe „Erzählzeit“ und „erzählte Zeit“ auf den Damentext überträgt, verwendet Pfister die Begriffe „Darstellungszeit“ und „dargestellte Zeit“. Auch wenn die Begriffe auf den ersten Blick austauschbar erscheinen, liegt doch ein wesentlicher Unterschied vor. Bei der Wahl der Begriffe kommt es darauf an, ob man das Drama als literarischen Text oder als Aufführung beschreibt. Besonders die Rezeptionszeit beider Formen unterscheidet sich stark. So ist die Aufführung für jeden anwesenden Zuschauer gleich lang, während die Lektürezeit des literarischen Dramas unterschiedlich ausfallen kann. Dazu kommt, dass die dargestellte Zeit in narrativen Texten nur bei szenischem Erzählen als konkrete Kategorie erscheinen kann.²²⁷

Da im weiteren Verlauf dieser Arbeit im Kontext der Aufführung noch auf die „Spielzeit“ und die „gespielte Zeit“ eingegangen werden soll, wird an dieser Stelle der Theatertext als Lesedrama und damit als narrativer Text nach Genette verstanden. Nichtsdestotrotz sollen neben den Theorien von Genette auch Begriffe aus Pfisters Dramentheorie einfließen:

In Anlehnung an Herder bringt Pfister die Begriffe „Sukzession“ und „Simultanität“ ins Spiel. Während es sich bei der Sukzession um ein Nacheinander von Handlungselementen handelt, kommt es bei einer Simultanität zu einer Gleichzeitigkeit mehrerer Handlungs- und Geschehensabläufe. „Sukzession im Drama ist auf zwei Ebenen gegeben: auf der Ebene der Geschichte, die dem Text als Substrat zugrunde liegt, und auf der Ebene des Textablaufs.“²²⁸

Auch wenn es sich bei einem Damentext aufgrund der vorgegeben Akt- und Szenenstruktur meistens um ein sukzessives Nacheinander von Ereignissen handelt, die aufeinander aufbauen, kann es immer wieder zu Unterbrechungen kommen: „Eine weitere Durchbrechung des Prinzips, daß der Sukzession der realen Spielzeit eine Sukzession der

²²⁶ Pfister, *Das Drama*, S. 359

²²⁷ Vgl. Ebd. S. 327

²²⁸ Ebd. S. 362

fiktiven gespielten Zeit entspricht, findet sich dort, wo epische Kommunikationsstrukturen auftreten.“²²⁹ Auch in der analysierten Textfassung sind solche epischen Kommentare spielinterner Figuren zu finden.

„Eine vergleichbare Aufhebung der Sukzession auf der Ebene der fiktiven Zeit kann auch bei Monologen auftreten, wenn diese Bewusstseinszustände thematisieren, denen auf der fiktiven Zeitebene kein prozeßhafter Ablauf zugeordnet werden kann, die aber in der verbalen Artikulation reale Spielzeit verbrauchen.“²³⁰

Was zeitliche Angaben innerhalb des Theatertextes angeht, unterscheidet Pfister zwischen innersprachlicher und außersprachlicher Informationsvergabe. So können entweder im Nebentext zeitliche Hinweise auftauchen oder Figuren unterhalten sich über die Uhrzeit. Außersprachlichen Informationen kann auch das Bühnenbild oder Kostümbild liefern, wenn eine bestimmte Periode dargestellt werden soll. Zeitliche Angaben dienen dabei immer auch zur Semantisierung der Zeit. Wie Genette finden sich auch bei Pfister die Begriffe „Vor- und Rückgriffe“. Auch Begriffe wie „außerszenische und innerszenische Raffung“²³¹ sowie „Zeitdehnung“ erinnern an erzähltheoretische Begriffe wie „Ellipse“ und „Summary“. Wie beim Erzähltext ist es auch beim Dramentext möglich, Zeitabschnitte oder ganze Handlungen auszulassen. Außerdem können im Falle von „innerszenischer Raffung“ Vorgänge schneller ablaufen als in der Realität. Das Element der Zeitdehnung findet sich dagegen im Dramentext eher selten. Dafür lässt es sich in der Aufführung als ästhetisches Mittel verwenden.

4.5.4.1 Zeitliche Strukturen im Theatertext von *Momo*

„»Ich habe Ihnen das alles erzählt«, sagte er [...], »als sei es bereits geschehen. Ich hätte es auch so erzählen können, als geschehe es erst in der Zukunft. [...]«“²³²

Mit diesem Satz schließt der unbekannte Passagier im Zugabteil seine Geschichte gegenüber dem Erzähler im „Kurzes Nachwort des Verfassers“. Wenn man diesen Satz wörtlich nimmt, lässt er sich als Anstiftung zur Adaption in andere Zeitstrukturen verstehen. Im Falle einer Dramatisierung wie der vorliegenden wird der Text zwar nicht in der Zukunft, dafür aber ins Präsens übertragen. Im Drama wird das Präsens zum primären

²²⁹ Ebd. S. 363

²³⁰ Ebd. S. 364

²³¹ Ebd. S. 370-374

²³² Ende, *Momo*, S. 301

Tempus. Dass aber auch andere Tempora im Dramentext vorkommen können, soll die Untersuchung des Textbuches von *Momo* für den Kultursommer 2013 zeigen.

Wenn man den Dramentext als Lesedrama versteht und die Analysemethoden nach Genette auf die Dramenform überträgt, wie Korthals dies in seiner Arbeit versucht, muss man als erstes die zwei Elemente „Erzählzeit“ und „Erzählte Zeit“ näher betrachten.

Eine eindeutige Rezeptionsdauer lässt sich auch bei dieser Textsorte nicht festlegen.

Auch wenn die Textfassung von 46 Seiten wesentlich kürzer als die bereits untersuchte „Erzählzeit“ des Romans ausfällt, bleibt es doch jedem Leser selbst überlassen, wie schnell er den Text liest.

Auch was die „erzählte Zeit“ angeht, finden sich keine genauen Angaben, in welchen Zeitabschnitten die Geschichte oder einzelne Szenen spielen. In der Regieanweisung des neueingeführten Prologs findet sich eine Angabe zur zeitlichen Strukturierung während der Aufführung: „Vor Vorstellungsbeginn agieren die Dorfbewohner im Michael-Ende-Kurpark unter den nahenden ZuschauerInnen[...]“²³³ Dies bezieht sich allerdings nicht auf zeitliche Verordnungen der Geschichte, sondern wird erst für die Aufführung selbst wichtig.

Im Vergleich zu anderen narrativen Texten kann man nach Korthals beim Drama „die Zeitspanne zwischen dem Beginn der ersten und dem Ende der letzten Szene mit der Basisgeschehensdarstellung gleichsetzen und die Art der Anachronien je nach Überschreitung oder Nichtüberschreitung dieser Grenzen zu klassifizieren.“²³⁴ Die trifft auch für den Bühnentext von *Momo* zu. Wenn man die Ordnung im Text untersucht, wird die Basishandlung zum ersten Mal in Szene I / 2-5 unterbrochen. Die Erzähltexte, die in auktorialer Form von den Spielern gesprochen werden, sind im Gegensatz zum üblichen Dramentext im Präteritum gehalten. Damit wird nicht nur ihre erzählerische Funktion hervorgehoben, sondern die Verwendung des Tempus verweist außerdem auf die märchenhafte Gesamtsituation und darauf, dass sich die Geschichte in einer nicht bestimmten Vergangenheit zuträgt.

Nichtdestotrotz wird die von Pfister angesprochene Sukzession in diesem Fall wiederum nicht unterbrochen, da die einzelnen Handlungen der Dorfbewohner nacheinander erzählt werden. Mit Hilfe eines „Summary“ werden die Handlungsabfolgen zusammengefasst. Gleichzeitig lassen sich die epischen Passagen nach Genette als Analepsen und damit als

²³³ THF, *Momo*, S. 3

²³⁴ Vgl. Korthals, *Zwischen Drama und Erzählung*, S. 192

Rückblicke innerhalb der Figurenrede verstehen, da die Handlungen in der Vergangenheit erzählt werden. Auch nach Korthals sind Rückblenden heutzutage durchaus im Dramentext üblich.

„Mit unterschiedlichen narrativen Geschwindigkeiten sind dramatische Texte zumindest dann konfrontiert, wenn Figuren des dramatischen Geschehens in Expositionserzählungen, Botenberichten etc. zu narrativen Vermittlern metadiegetischen Geschehens werden und sich aus diesem Anlaß des gesamten Inventars narrativer Darstellungstechniken bedienen.“²³⁵

Ein weiterer Rückblick findet sich zum Beispiel in der Erzählung von Gigi, als er den Kindern von seiner Begegnung mit dem Friseur Fusi erzählt:

„GIGI: Und überhaupt, jetzt will ich euch mal was sagen. Neulich habe ich in der Stadt den Friseur Fusi getroffen. Ich hätte ihn bald nicht mehr wiedererkannt, so verändert war er, nervös, mürrisch, freudlos.“²³⁶

Doch von solcher Figurenrede abgesehen, läuft in den Folgeszenen die Basishandlung ohne Anachronien weiter. Auf der Ebene der Frequenz finden sich nur wenige Wiederholungen. Eine Ausnahme bildet natürlich die an den Automaten Olympia aus E.T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* erinnernde Spielzeugpuppe Bibigirl, die ihre Sätze „Guten Tag. Ich bin Bibigirl, die vollkommene Puppe.“²³⁷, und „Ich gehöre dir. Alle beneiden dich um mich.“²³⁸, zweimal und „Ich will mehr Sachen haben“²³⁹ bis zu fünf Mal wiederholt. Auslassungen in Form von Ellipsen finden sich sowohl auf textlicher Ebene als auch auf der Handlungsebene: Zwischen den meisten Szenenwechseln vergeht eine undefinierte Zeit. Besonders deutlich wird diese unbestimmte Zeitabschnitte in Szene II / 11 nach der Demonstration. Als ein Beispiel für Frequenz ließe sich die Gerichtsverhandlung in Szene II / 12 nennen, da das Fehlverhalten von Agent BLW gegenüber Momo von XYQ noch einmal aufgerollt wird.

Während die Parallelmontage aus dem Roman im Drama wegfällt, bleibt die Zeitangabe „Mitternacht“ in der Regieanweisung erhalten und läutet damit das Auftauchen der magischen Figur ein.

Nach Asmuth sind auch Prolepsen in Form von Ankündigungen und Prophezeiung im Dramentext möglich. Wie im Romans lassen sich Kassiopeias Prophezeiungen als auch Meister Horas Plan in der zweiten Nirgend-Hausszene als Prolepse verstehen.

²³⁵ Ebd. S. 222

²³⁶ THF, *Momo*, S. 14

²³⁷ Ebd. S. 17

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ebd.

Die einzige außersprachliche Zeitangabe, die aus dem Roman erhalten bleibt, ist das Mitternachtsläuten der Turmuhr bei Kassiopeias Erscheinen. In den Bereich der innersprachlichen Informationsvergabe fällt Kassiopeias Bericht über Momos Schlaf: „Ein Jahr und ein Tag“²⁴⁰. Bei diesem Zeitsprung handelt es sich um den größten im ganzen Dramentext. Obwohl die Szenen II / 20 und III / 1 direkt aufeinander folgen, liegt zwischen ihnen ein ganzes Jahr.

Analepsen sind im Dramentext nur in Form von Figurenrede möglich. Aus diesem Grund fallen die Rückblicke im Roman, in dem die Schicksale von Gigi und Beppo erzählt werden, weg. In einer früheren Textfassung sollte Beppos Aufenthalt in der Nervenlinik als eigene Szene bestehen bleiben. Aufgrund der begrenzten Vorstellungsdauer wurde die Szene aber als streichbar erachtet. Beppos Aufenthalt im Sanatorium wird nur von Nino berichtet. Auch Gigis Aufstieg zum Popstar wird von Nino in der Schnellrestaurantszene zusammengefasst.

Im vierten Akt mehren sich die Ellipsen. So wird die Tatsache, dass die Zeit stehen bleibt, nur durch den Dialog der Grauen deutlich. In einer kurzen ausschnittshaften Szenenfolge trifft Momo auf Beppo und befindet sich dann bereits im Zeit-Speicher der Grauen. Nach dem Sieg der Heldin finden sich alle Dorfbewohner im Amphitheater wieder.

Während die Sukzession in Szene VI / 5 weiterläuft, wird die Basishandlung erneut unterbrochen: Wieder berichten die Figuren im Präteritum über die Veränderungen.

Weitere Elemente, die die Basishandlung unterbrechen, sind die Lieder von Gigi sowie der Abschlusssong.

Nach Korthals seien auch folgende Textpassagen nicht zu vergessen, „[...] die den Anspruch auf Angleichung an den „pragmatischen Ablauf“ erheben ohne überhaupt Geschehensteilnehmerrede zu enthalten [...]“²⁴¹. Im Falle der zu analysierenden Dramenfassung lässt sich diese Aussage auf die Titelfigur selbst beziehen. Trotz ihrer Rolle als sujetvorantreibende Figur verhält sich Momo eher passiv und spricht selten.

5. Medienwechsel: Vom Theatertext zur Bühnenperformance

5.1 Medienwechsel

„Momo wusste nicht, ob sie es zuerst nur nicht wahrgenommen hatte oder ob es

²⁴⁰ THF, *Momo*, S. 31

²⁴¹ Ebd. S. 223

tatsächlich in diesem Augenblick erst sichtbar wurde, jedenfalls bildeten sich nun plötzlich auf dem Rückenpanzer der Schildkröte schwach leuchtende Buchstaben, die sich aus den Mustern der Hornplatten zu formen schienen.²⁴²

Der magische Helfer in Endes Märchenroman ist die Schildkröte mit dem Namen des Sternbildes Kassiopeia. Neben ihrer visionären Fähigkeit, eine halbe Stunde in die Zukunft zu sehen, trägt sie den Weg zu Meister Horas in sich. Mit Momo und Meister Hora kommuniziert das gewöhnlich stumme Tier über Schriftzeichen, die auf ihrem Rückenpanzer erscheinen. Um die Prophezeiungen der Schildkröte zu erfahren muss Momo, die im Roman erst die Fähigkeit des Lesens erlernt, diese Zeichen entziffern. Nach Wilfried Hiller orientierte sich Michael Ende dabei an einer Geschichte von Konfuzius, in der eine Schildkröte mit dem Herrscher durch das Medium Schrift kommuniziert. So wird aus den schriftlichen Zeichensystemen im ersten Moment ein sprachliches Zeichensystem. Im Roman wird diese Versprachlichung wiederum in schriftlicher Form umgesetzt und durch Anführungszeichen als Figurenrede gekennzeichnet. Momo wird damit selbst zum Medium, das dem Leser den Informationsgehalt, der auf dem Panzer der Schildkröte erscheint, vermittelt.

Diesen Akt der Übersetzung von einem schriftlichen in ein sprachliches Zeichensystem findet nun auch im Zuge eines Medienwechsels vom Theatertext zur Aufführung statt. Wie Momo von Kassiopeias Rücken, muss auch der Schauspieler die Schriftzeichen des Autors vokalisieren und dem Zuschauer/Zuhörer vermitteln. Seine Aufgabe ist es, während des Probenprozesses sich diesen Text anzueignen um ihn später aus dem Gedächtnis wiedergeben zu können.

Die Haupteigenschaft der Gattungen Roman und Drama ist, dass sie über das Medium Schrift Handlungen und Geschehen vermitteln. Während des Gattungswechsels vom Roman zum Drama bleibt das Medium vorerst bestehen. Leser, Regisseur und Darsteller müssen wie Momo von Kassiopeias Rücken die Nachrichten des Textes entziffern, um den Inhalt der Botschaft zu verstehen. Allerdings gehört zu den meisten Romanadaptionen eine direkte Transformation auf die Bühne. Wie zu Beginn dieser Arbeit bereits erwähnt, sollte bei einer Untersuchung einer Romanadaption für die Bühne der Begriff des Medienwechsels und damit der von Kattenbelt beschriebene transmediale Übergang berücksichtigt werden.

Im Falle der Adaption für den Garmisch-Partenkirchner Kultursommer liest Momo, wie in

²⁴² Ende, *Momo*, S. 132

der Vorlage, den Text von Kassiopeias Rücken ab. Ursprüngliche Idee war es, die Puppenspielerin, die Kassiopeia animiert, sprechen zu lassen. So sind in der Textfassung die Dialoge zwischen den zwei Figuren aufgeteilt. In der Aufführung werden die Texte von Kassiopeia von Momo allein vorgetragen. Momo wird damit zum Mittler zwischen der Schildkröte und dem Zuschauer:

„MOMO: Ja, wer bist du denn? Nett von dir, dass wenigstens du mich besuchen kommst, Schildkröte. Was willst du denn von mir?

KASSIOPEIA: *Momo liest alles von ihrem Rücken ab.*

MOMO: Komm mit! Meinst du mich? Sie meint wirklich mich! Geh nur! Ich folge dir.

MOMO: Du, Schildkröte, wo führst du mich eigentlich hin?

KASSIOPEIA: KEINE ANGST!

MOMO: Hab ich auch nicht!“²⁴³

Momos Rolle als Sprachrohr lässt sich als metaphorischen Verweis auf die Arbeit der Theatermacher verstehen, die im Zuge einer Bühnenumsetzung Schrift in Sprache übersetzten. Doch das Theater hat neben der Sprache noch viele weitere Möglichkeiten, um Informationen zu kommunizieren. Dank seiner Multimedialität kann das Theater die verschiedenen Zeichensysteme unterschiedlichster Medien kombinieren.

„Das Theater dagegen kann grundsätzlich alles in die performative Situation der Aufführung einbeziehen und deshalb alles als theatralisches Zeichen verwenden.“²⁴⁴ Die sich daraus ergebende Wechselwirkung zwischen den einzelnen Zeichensystemen der verschiedenen Medien bezeichnet Kattenbelt als Intermedialität. Ein weiterer wesentlicher Unterschied zu den schriftlichen Medien von Roman und Drama ist die Haltung des Rezipienten. Neben den Zeichensystemen ändert sich bei einem Medienwechsel auch die Rezeptionshaltung vom Leser zum Zuschauer. Durch die vermittelnden Instanzen wie Schauspieler und Regisseur kann der Zuschauer anders als der Leser nicht in den Ablauf eingreifen. Er kann sich allerdings aussuchen, welche der präsentierten Zeichensysteme er „lesen“ will. Er kann dem Spiel der Darsteller zuschauen, oder einfach nur dem Text oder der Musik zuhören.

Ein besonderer Reiz des neuen Mediums im Gegensatz zum Buch besteht in der „Kollektiven Rezeptionsmöglichkeit“.

²⁴³ THF, *Momo*, S. 24

²⁴⁴ Kattenbelt, „Multi-, Trans und Intermedialität“, S. 127

5.2 Inszenierungs- und Aufführungsanalyse von *Momo*

5.2.1 Die Aufführung als Text

Da das postmoderne Theater sich immer mehr vom Autorentext entfernt, wurde der Begriff der Aufführung immer wichtiger. Nach Erika Fischer-Lichte ereignet sich Theater, wenn „Person A, welche X präsentiert, während S zuschaut“²⁴⁵. Das Hauptmerkmal der Aufführung ist ihre Einmaligkeit, da sich bei jeder Aufführung das Verhältnis zwischen den Personen A, X und S ändert. Außerdem lässt sich nach Fischer-Lichte die Aufführung als Zusammenhang von Zeichen und damit als theatralischer Text beschreiben.²⁴⁶

Aus dem Zusammenspiel der verschiedenen Medien auf der Bühne entsteht ein neuer Text: Der multimediale Text der Aufführung.²⁴⁷ Nach Christopher Balme unterscheidet sich der Begriff der „Aufführung“ allerdings von dem Begriff der „Inszenierung“. Anders als die Aufführung bezeichnet der Begriff Inszenierung die Struktur ästhetisch organisierter Zeichen die von Vorstellung zu Vorstellung konstant bleiben.²⁴⁸ Im Unterschied zu den meisten literarischen Texten ist der Inszenierungstext das Produkt eines Kollektivs: „Theatertext wird durch die Inszenierungsarbeit des künstlerischen Stabes in eine szenische Form gebracht bzw. als szenisches ‚Kunstwerk‘ entworfen, das man den Inszenierungstext nennen kann.“²⁴⁹

Wenn im Falle einer Romanadaption wie bei *Momo* eine Textfassung vorliegt, kann es die Aufgabe dieses künstlerischen Kollektives sein, diesen Theatertext auf die Möglichkeiten des neuen Mediums zu übersetzen.

„Im Drama sind nicht lebendige Figuren präsent, sondern es ist lediglich ein literarischer Text gegeben, aus dessen Zusammenhang der Schauspieler bzw. Regisseur bestimmte Elemente und Teilstrukturen im Hinblick auf die in diesem Text als A,B oder C bezeichnete Rollenfigur interpretieren muß.“²⁵⁰

Haupttext und Nebentext des Theatertextes werden dafür in Bühnenbild, Kostüm, Musik, Requisite, Licht, Ton usw. übersetzt. Jedes Mitglied eines Gewerkes vollzieht dies in seinem eigenen spezifischen Ressort. So konzentriert sich der Bühnenbildner auf die

²⁴⁵ Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters, Band 1: Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1983, S. 25

²⁴⁶ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters, Band 3: Die Aufführung als Text*. S. 10

²⁴⁷ Vgl. ebd. S. 19

²⁴⁸ Vgl. Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 3. durchgesehene Auflage, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003, S. 83

²⁴⁹ Ebd. S. 83

²⁵⁰ Fischer-Lichte, *Die Aufführung als Text*, S. 26

Übertragung der räumlichen Angaben auf die Bühnensituation, während der Komponist den Text der Vorlage in Musik übersetzt. Alle Ideen laufen bei der künstlerischen Gesamtleitung der Regisseure zusammen.

„Team [von Momo]:

TEXTFASSUNG & INSZENIERUNG: Georg Büttel & Gaston

MUSIK: Wilfried Hiller

CHOREOGRAPHIE: Florentine Schara

BÜHNE: Thomas Bruner

KOSTÜME: Pe Hebeisen

DRAMATURGIE & REGIEASSISTENZ: Floriana Wörndle & Jonas Meyer-Wegener

LICHTDESIGN: Sebastian Sieber

TONTECHNIK: Kilian Schlegel

MASKENBILD: Katinka Wischnewski

FIGUREN-TRAINERIN: Dorothee Jordan²⁵¹

„Man könnte über den Vergleich von Erzähltext und Drama unter der Prämisse des Aufführungskriteriums sagen, ein Text aus schriftlich niedergelegten sprachlichen Zeichen werde einem Text gegenübergestellt, der nur teilweise von sprachlichen Zeichen bestimmt ist. [...]“²⁵² Im Kontext von Romandramatisierung können die unterschiedlichen Ressorts auch die Romanvorlage zu Rate ziehen, falls der Dramentext zu wenige Informationen enthält. Als direkter Vermittler des geschriebenen Textes zum Publikum fungiert der Schauspieler:

„Besetzung [von Momo]:

MOMO: Janina Stopper

BEPPPO: Gaston

GIGI: Aris Sas

LILIANA / KASSIOPEIA-PUPPE / GIGIS MANAGERIN / KIND VIOLA / GRAUE FRAU H: Angela Hundsdorfer

NINO / KIND MASSIMO / GRAUER HERR A / STIMME VON MEISTER

HORA: Armin Schlagwein

NICOLA / KIND CLAUDIO / GRAUER HERR T: Tobias Eich

FUSI / STYLING-DIRECTOR / GRAUER HERR J: Johannes Schön

MEISTER-HORA-PUPPE / STUNDENBLUME / KIND MARIA MIT GESCHWISTERCHEN DEDÉ / BIBI-GIRL / GIGIS ISCHE I / GRAUE H: Florentine Schara

MEISTER-HORA-PUPPE / STUNDENBLUME / KIND CLARA / GIGIS ISCHE II / FRÄULEIN DARIA / GRAUE K: Korinna Krauss

XYQ/384/b: Stefanie von Poser

BLW/553/c / MAX/ GRAUER HERR M: Maximilian Pfnür

KIND FRANCO / GRAUER HERR X / BUBIBOY: Lucas Clauß

²⁵¹ THF, *Momo*, S. 2

²⁵² Korthals, *Zwischen Drama und Erzählung*, S. 57

LIVE-BAND: EINSHOCH6 mit Jördis Bergmann / Lorenz Blaumer (Violine), Dorothee Binding (Querflöte), Sebastian Hollunder (Klavier), Thomas Sporrer (Percussion), Carl Amadeus Hiller (Percussion)²⁵³

Durch den Schauspieler wird aus der Dramatis persona des literarischen Damentextes, im theatralischen Text der Aufführung eine konkrete physische Gestalt.²⁵⁴ Auf der zweiten Seite der Garmischer Fassung sind die Rollennamen bestimmten Darstellern zugeteilt. Im Zuge der Bearbeitung wurde das umfangreiche Personenregister des Romans auf 35 Rollen verkleinert. Diese 35 Figuren sind auf die 12 Darsteller verteilt. Die Verteilung richtet sich nach der geschlechtlichen Besetzung der Darsteller, als auch nach deren besonderen Qualifikationen. Körperlich anspruchsvolle Performanceeinlagen wie die Tanzeinlagen der Stundenblumen oder Figurespiel werden von Darstellerinnen, die eine Tanzausbildung absolvierten, übernommen. Einige Darsteller wechseln zwischen unterschiedlichsten Charakteren wie den spielenden Kindern im Amphitheater, den Dorfbewohnern und den grauen Herren hin und her. Für die Darsteller bedeutet dies schnelle Wechsel zwischen den einzelnen Charakteren hinter und auf der Bühne. Manche müssen im Lauf der Aufführung zwischen sechs verschiedenen Rollen wechseln.

Nach Erika Fischer-Lichte findet im Falle einer Übersetzung des literarischen Textes eines Dramas in den theatralen Text der Aufführung eine intersemiotische Transformation statt. Die Zeichensysteme des schriftlichen Mediums werden in die Zeichensysteme des neuen Mediums übersetzt.²⁵⁵ Im Kontext von Romandramatisierungen lässt sich der zweite Schritt ebenfalls als intersemiotische Transformation beschreiben.

5.2.2 Narrative Strukturen in der Aufführung von *Momo*

Mit Kattenbelt stehen dem Theater als multimedialer Text, neben dem mündlich vermittelten Damentext durch die Schauspieler, auch andere Medien zur Verfügung: So können Bühnenbild, Kostüm, Musik, Requisiten, Licht, Mimik, Gestik oder Choreographie zur Vermittlung der narrativen Elemente dienen. In vielen modernen Inszenierungen kommen außerdem filmische Mittel wie Videoprojektionen zum Einsatz. All diese Medien verwenden bestimmte Zeichensysteme.

So kann z.B. die Musik im Kontext von narrativen Strukturen als eigenes Zeichensystem

²⁵³ THF, *Momo*, S. 2

²⁵⁴ Vgl. Fischer-Lichte, *Die Aufführung als Text*, S. 39

²⁵⁵ Ebd. S. 36

dienen. In der Inszenierung von *Momo* wird die Musik unter anderem zur Charakterisierung der Figuren eingesetzt: Einigen handlungsbestimmenden Personen wie Momo sind hierfür musikalische Motive zugeordnet. Zusätzlich schafft die Musik Soundkulissen, um das eher abstrakte Bühnenbild zu unterstützen. Manche dieser medienspezifischen Zeichen erfahren nach Fischer-Lichte im Verlauf der Aufführung eine Umcodierung.²⁵⁶

In diesem Kapitel soll auf die narrativen Elemente eingegangen werden, die mittels aufführungsspezifischer Zeichensysteme während der Aufführungen von *Momo* für den Kultursommer 2013 entstanden sind. Dabei vermischen sich Elemente der Inszenierung mit den Beobachtungen während den Aufführungen. Da nach Balme die Inszenierungsanalyse nur über den Aufführungstext erfolgen kann²⁵⁷, fließen im folgenden Kapitel Beobachtungen während der Aufführungen, als auch die Analyse einer Videoaufzeichnung vom 4.9.2013 mit ein. Die Kenntnis über die konstanten Strukturen der Inszenierung stammt sowohl aus den Mitschriften während des Probenprozesses vom 14.7. bis zum 21.8.2013, als auch aus dem Regiebuch. Da der folgende Abschnitt dieser Arbeit aus Aufführungsmitschriften entstanden ist, ist er im Präsens gehalten:

Die Inszenierung von Georg Büttel und Gaston beginnt bereits vor der eigentlichen Vorstellung. Schon eine Stunde vor Vorstellungsbeginn finden sich die ersten Zuschauer auf den Rängen des Amphitheaters im Michael-Ende-Kurpark ein. Beim Betreten des offenen Bereichs kommen dem Besucher bereits die Bewohner des italienischen Dorfes entgegen. Während Beppo Straßenkehrer sorgsam Schritt für Schritt die Bühne kehrt, läuft Gigi Fremdenführer durch den Park und führt Zuschauer ins Amphitheater. Während sich die Restaurantbesitzer Liliana und Nino über ihre Speisekarte streiten, sitzen die Handwerker Nicola und Max gemütlich unter der Michael-Ende-Linde, machen Brotzeit und trinken Wein. Herr Fusi schiebt verliebt Fräulein Daria im Rollstuhl durch den Park und die Kinder Franco und Maria spielen Verstecken, fahren auf Beppos Fahrrad mit oder spielen mit den Kindern im Park Fußball. Auf der Bühne sind 24 Stühle in einer Schlangenlinie aufgebaut und mitten im Park steht eine große japanische Trommel, eine Odaiko, auf der später das Intro erklingen wird. Dieser im Theatertext als *Prolog* bezeichnete Einschub dient als Einführung in die Welt der Dorfbewohner. So werden die Beziehungen zwischen den einzelnen Charakteren vor Momos Ankunft vorgestellt und der

²⁵⁶ Ebd. S. 10

²⁵⁷ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 83

Zuschauer hat die Möglichkeit, in die Welt einzutauchen. Besonders Kinder lassen sich in aller Regel gerne auf dieses Spiel ein und setzen sich zu den essenden Handwerkern oder spielen mit Maria Fußball. Der größte Teil der Erwachsenen bleibt auf den steinernen Stufen des Amphitheaters sitzen und beobachtet das Geschehen etwas distanzierter. Aufgrund der improvisierten Struktur und der ständig wechselnden Verhältnisse weist dieses Intro von Vorstellung zu Vorstellung eine sehr variable Form auf. So variieren bei jeder Aufführung zum Beispiel Gigis Geschichten und das Spiel der Charaktere untereinander. Selbst für Zuschauer, die mehreren Aufführungen beiwohnen, bieten sich immer wieder neue Zusammensetzungen.

Ein weiteres Beispiel für variierende Elemente in der Aufführung ist Gigis Performance als Fremdführer in Szenen I / 7. Im Text ist dies als Improstelle ausgewiesen: „GIGI: [...] Sehen Sie hier die einmalige ... *improvisiert Sehenswürdigkeiten*.“²⁵⁸ Während in der einen Vorstellung Gigi auf den Kies in der Orchestra des Amphitheaters anspielt und ihn als zu Stein gewordene Tränen weinender Werwölfe zu Vollmond beschreibt, stellt er in einer anderen die drei steinernen Säulen als gigantisches Orgelwerk eines Riesen vor. Aber auch andere Figuren des Stückes werden in seinen Geschichten verarbeitet. So behauptet er bei der Premiere, sein Freund Beppo wäre ein Nachfahre eines Herrschergeschlechts, während der schweigsame Massimo in der letzten Vorstellung als Gewinner eines internationalen Wettessens vorgestellt wird. Diese variierenden Geschichten dienen dazu, die sprühende Phantasie Gigis zu verdeutlichen. Die Techniken des „Improvisationstheaters“ wurden im Probenprozess mit allen Darstellern geprobt, um ihnen einige Hilfestellungen für die spätere Aufführung mitzugeben.

Das improvisierte Intro endet mit dem ersten Gongschlag, der den Beginn der Vorstellung ankündigt. Nach zwei weiteren Gongschlägen und einer kurzen Begrüßung des Publikums durch den Künstlerischen Leiter des Kultursommers Georg Büttel beginnen die live spielenden Musiker der Gruppe 1HOCH6 die Titelmusik zu spielen. Das fünfköpfige Orchester besteht aus einer Violine, einer Querflöte, einem Keyboard und zwei Schlagzeugern. Die bereits vorgestellten Spieler kommen als Gruppe auf die Bühne und setzen sich verteilt auf die als Mäander aufgebauten Stühle. Nach einer kurzen Phase des bewussten Sitzens nehmen die Spieler den ihnen am nächsten stehenden Stuhl und heben ihn über den Kopf. Dort lassen sie ihn eine Zeit lang tänzerisch kreisen, bis sie schließlich aufstehen und zum rechten hinteren Rand der Bühnen streben. Dort stapeln sie vor der Wand des Bauwagens alle Stühle zu einem Haufen. Während die Musik an Tempo

²⁵⁸ THF, *Momo*, S. 7

zunimmt, werden auch die Bewegungen der Darsteller immer schneller. Schließlich geht die Musik in einen perkussiven Teil über. Zwei Musiker haben sich zu beiden Seiten der im Park stehenden Odaiko aufgestellt und beginnen die Morsezeichen des Wortes „Momo“ auf dem Instrument anzuschlagen. Währenddessen beginnen die Spieler in ihren Rollen einen Streit mit improvisiertem Text. Dieser steigert sich unter dem Rhythmus der großen Trommel bis zu seinem Höhepunkt. Auf dem letzten Schlag steht plötzlich ein kleines Mädchen mit Rastalocken und Flickenjacke in der Mitte der Orchestra und der Streit der Dorfbewohner endet abrupt (s. Anh.: Abbildung 1). Dieser performative Einstieg stellt einige Leitmotive der Inszenierung vor. Zum einen wird die Bedeutung des Bühnenbildes, insbesondere der 24 Stühle, deutlich, die man mit den Worten Fischer-Lichtes wie folgt beschreiben könnte: „Auf der elementaren Ebene lassen sich den einzelnen theatralischen Zeichen selbstverständlich nur solche Bedeutungen zusprechen, die nicht erst aufgrund des Kontextes – d.h. der Einbindung des Zeichens in höhere Ebenen semantischer Kohärenz [...] konstituiert werden können.“²⁵⁹ Auf der elementaren Ebene bedeuten die aus Holz gebauten Sitzgelegenheiten nichts anderes als: „dies ist ein Stuhl“. Auf einer höheren Zeichenebene können sie aber auch für andere Gegenstände stehen.

Zum anderen zeigt der Einstieg die Wandlungsfähigkeit der Darsteller, die im Verlauf des Stückes zwischen Rollen wechseln. Gleichzeitig schlägt der Anfang musikalisch eine Brücke zum Ende des Stücks in dem die Titelmelodie in Form des Abschlusssongs „Tutto e ben“ abschließt.

Im Laufe der Vorstellung gibt es immer wieder Szenenwechsel, in denen das abstrakte Bühnenbild durch die Spieler verändert wird. In diesen im Regiebuch als „Verwandlungen“ titulierten Umbauten bauen die Spieler in der jeweiligen Rolle eines Dorfbewohners oder eines Grauen die Stühle um und schaffen damit neue Räume, wie den Friseursalon von Herrn Fusi oder Ninos Restaurant. Während der Probenzeit wurde intensiv überlegt, wie man diese Umgestaltung der Bühne choreographieren könnte. Sollten die Darsteller als neutrale Spieler auf die Bühne kommen um danach wieder in die Rollen zu schlüpfen, oder sollte es eigene „Umbauer“ geben? Am Ende entschieden sich die Theatermacher dafür, dass die Darsteller in der jeweiligen Rolle das Bühnenbild mitgestalten sollten. Während der gesamten Vorstellung erfahren die Stühle eine ständige Umcodierung ihres semantischen Zeichens Stuhl. Die Darsteller bauen daraus unterschiedliche Bühnenbilder. So werden die Stühle mal Tresen eines Schnellrestaurants,

²⁵⁹ Fischer-Lichte, *Die Aufführung als Text*, S. 78

zum Autositz, zum Rollkoffer, zum Demonstrationsplakat bis hin zum Zeichen für Zeit allgemein, auf das später noch näher eingegangen wird.

Eine Szene, die erst in der Aufführung durch die Choreographie eine tiefere Zeichenebene erfahren hat, ist zum Beispiel das Kinderspiel. Die als Kinder verkleideten Darsteller kommen mit einem Ball auf die Bühne. Auch wenn sie sich den Ball zuwerfen tun sie dies eher lustlos. Bis irgendwann den Ball nicht fängt und er zu Momo rollt, die auf der anderen Seite der Bühne sitzt. Als nun das Mädchen Marie den Ball aufhebt, kommt ihr augenscheinlich durch Momos Anwesenheit eine Spielidee. Plötzlich erfährt der Ball in ihrer Hand was sich mit Fischer-Lichte als eine „interne Umcodierung“ bezeichnet lässt.²⁶⁰ Aus dem Requisit „Ball“ wird in der Hand des Mädchens ein Globus, den die selbsternannte Weltentdeckerin ihren Freunden entgegenhält. Der Text der folgenden Handlung setzt sich aus dem Nonsens Versen „Eni meni allubeni, wanna tai susura teni“²⁶¹ zusammen. Von der Spielidee Maries begeistert, greift Franco ihren Vers auf und beginnt aus Stühlen den Rumpf eines Schiffes zu bauen. Nach und nach steigen auch die anderen Kinder darauf ein und begeben sich auf eine imaginäre Schifffahrt (s. Anh.: Abbildung 2). Angelehnt an den Roman gerät die Mannschaft in einen Sturm. Als der etwas beleibte Massimo sein Brot aus den Händen verliert und in die Orchestra des Amphitheaters steigt, versuchen die übrigen Kinder, ihn aus den vermeintlichen Fluten zu retten. Selbst Momo beteiligt sich an der Rettungsaktion und wirft ihr Kissen als Rettungsring in die Arena. Die Szene zeigt auf der Handlungsebene nicht nur Momos Wirkung auf die Kreativität der Kinder, sondern verweist noch einmal auf die ständige Umcodierung von Requisiten. Eine weitere Kinderszene ist die Demonstration (s. Anh.: Abbildung 7). Nach Gigis flammender Rede beginnt er die Verse eines Protestsongs anzustimmen: „Hört, ihr Leut, und lasst euch sagen; fünf vor zwölf hat es geschlagen. Drum wacht auf und seid gescheit, denn man stiehlt euch eure Zeit.“²⁶² Während die Kinder und die Percussion in seinen Sprechgesang einsteigen, verteilt er Stühle als Plakate und Trommeln an die Kinder. Dann ziehen die Demonstranten im Rücken des Publikums um das Amphitheater. Aus dem Off hört man die weiteren Verse ihres Protestsongs: „[...] Hört, ihr Leut, und lasst euch sagen: Lasst euch nicht mehr länger plagen! Kommt mit uns und seid dabei, hört uns zu, dann seid ihr frei!“²⁶³ Doch schon auf der Hälfte des Weges beginnt die Motivation nachzulassen. Zurück im Rund des Amphitheaters ist der Kampfgeist zur Gänze verschwunden. Nur der

²⁶⁰ Ebd. S. 15

²⁶¹ THF, *Momo*, S. 6

²⁶² Ebd. S. 21

²⁶³ Ebd. S. 21

etwas langsame Beppo singt auf seinem Weg ins Theater die letzten Verse. Die Stühle sind auf der Strecke geblieben.

Das Strukturelement der Bühnenverwandlungen wird erst in der Mitte des Stückes gebrochen. In Szene II / 18 kommt es zum Umbau ins Nirgend-Haus von Meister Hora. Erst hier kommen, neben den Stühlen, weitere Bühnenbildelemente zum Einsatz. So werden Stoffbahnen als perspektivischer Raum aufgespannt. Aber auch hier werden die Stühle umfunktioniert. Neben einer symbolischen Niemals-Gasse symbolisieren sie den Strom der Zeit, den Meister Hora an alle Menschen sendet. Als Zeichen für die Zeitlosigkeit des Ortes wird ein speziell präparierter Stuhl auf einer der Säulen des Amphitheaters platziert, der schwerelos auf einem Bein zu stehen scheint. Um die Uhren, die in Meister Horas Zimmer stehen, zu verdeutlichen, liegt unter der gesamten Szene ein Grundrhythmus aus tickenden Uhren, der von den Musikern beigesteuert wird. Da es sich beim Nirgend-Haus um einen magischen Ort außerhalb der Zeit handelt, werden seine Bewohner nicht von Menschen, sondern von Puppen verkörpert (s. Anh.: Abbildung 9). Während Kassiopeia eine Marionette ist, wird Meister Hora mit Hilfe von zwei Puppen dargestellt. Die übergroße Meister-Hora-Puppe wird von zwei Spielerinnen geführt, wobei eine den Rumpf, die andere den Kopf und einen Arm führt. Die kleinere wird von einer Puppenspielerin am Kopf geführt. Ein dritter Spieler gibt beiden Hora-Puppen die Stimme. Während Meister Hora im Roman sein Alter variieren kann, symbolisieren die zwei unterschiedlichen großen Puppen auf der Bühne die Ausdehnungsmöglichkeiten der Zeit. Der kleine Hora steht für die Sekunde, der Große für die Zeiteinheiten Minuten, Stunden usw. Um diesen Gedanken zu unterstreichen, können die Puppenspielerinnen die Arme der großen Hora-Puppe verlängern. So wie die unzähligen Uhren von Meister Hora auf der Bühne in ein musikalisches Zeichen übersetzt werden, wird auch das große Pendel und die Stundenblumen im Tempel der Zeit durch ein abstrakteres Zeichen dargestellt. Momo beobachtet beispielsweise, wie drei in Blau gekleidete Darsteller auf die Bühne treten und gemeinsam mit dem Darsteller von Horas Stimme mit ihren Körpern eine Blüte formen. In der Mitte des Kelches erscheint schließlich eine Spiegelkugel, die scheinbar schwerelos über die Bühne schwebt. Nach einiger Zeit verschwindet diese Kugel wieder und die Blüten der Stundenblume welken dahin. Während des Probenprozess wurde diese Choreographie in unterschiedlichen Versionen ausprobiert. So gab es Überlegung, dass Momo in ihrem Herzen all ihre Freunde wiedertrifft. Auch die Stühle als Zeichen für die Zeit sollten noch einmal zum Einsatz kommen. Die Idee der schwebenden Kugel blieb bei allen Versionen ein zentrales Element.

Die Vielseitigkeit der Darsteller und ihren Rollen, wird auch in Szene III / 6 deutlich in der Momo allein durch die Stadt irrt. Die Spieler eilen als Passanten an ihr vorbei, während sich Momo auf der Stelle bewegt. Bei jeder Überquerung der Bühne nehmen die Darsteller eine andere Haltung ein und stellen die unterschiedlichsten Rollen mit verschiedenen Gefühlszuständen dar.

Eine weitere Szene, in der sich die Bedeutungsebene erst durch die Choreographie erschließt, ist die Autofahrt von Gigi zum Flughafen. Nachdem Gigi Momo wiedergefunden hat, setzen er und sein Stab sich auf Stühle. Durch pantomimische Fahrbewegungen und wechselndes Licht werden diese Stühle zum Innenraum eines Autos (s. Anh.: Abbildung 10). Am Ende zerlegen die SpielerInnen das „Auto“, indem sie die Stühle zunächst entfernen und anschließend als Rollkoffer hinter sich her ziehen.

In der zweiten Nirgend-Haus-Szene wird das Prinzip der leeren Bühne ein zweites Mal durchbrochen. Wieder werden Stoffbahnen als Rückwand aufgespannt. Im Unterschied zur ersten Szene im Nirgend-Haus sind nun allerdings nur noch wenige Stühle als Niemals-Gasse auf der Bühne übriggeblieben. Am Ende der Szene werden diese Stoffbahnen schnell abgebaut, nur der schwebende Stuhl auf der Spitze der Säule bleibt als Symbol für die eingefrorene Zeit stehen.

Während im Roman Momo die flüchtenden Grauen Herren durch die stillstehende Stadt verfolgt, sind in der Bühnenversion nur die angsterfüllten Stimmen zu hören. Neben der Bühne trifft Momo auf Beppo, der unbeweglich einen Stuhl vor sich schweben lässt. Durch den scheinbar schwebenden Stuhl symbolisiert er damit die stillstehende Zeit und steht für alle anderen Bewohner der Stadt, die sich nicht mehr bewegen können.

Im Bühnenbild zur Zeit-Spar-Kasse steht der Zeitspeicher der Grauen im Zentrum des Geschehens. Auf der Bühnenschräge wird dafür eine Bodenluke geöffnet aus der Rauchschwaden wabern. Momo trägt während des Finales eine Spiegelkugel als Symbol für die Stundenblume in Händen. Nachdem sie es geschafft hat, sich ungesehen an den Grauen vorbei zu schleichen, gelingt es ihr, die Tür mit Hilfe der Stundenblume zu schließen. Erst als die Tür krachend zufällt, werden die Grauen auf sie aufmerksam. Die nun folgende Verfolgungsjagd wird mit choreographischen Mitteln in schnellen Wechsel zwischen „Zeitlupentempo“ und „Realtempo“ umgesetzt. Die Darsteller verlangsamen dabei tänzerisch ihre Bewegung und ringen in choreographierten Kämpfen um den Besitz der Stundenblume (s. Anh.: Abbildung 11). Nur die Figur der Kassiopeia bewegt sich in diesem Umfeld mit natürlichen Bewegungen. Zum einen bietet diese Form der Darstellung die Möglichkeit, mehrere Abläufe auf der Bühne gleichzeitig darzustellen. Zum anderen

wird dadurch Kassiopeias prophetische Gabe unterstrichen, die im Roman wie folgt beschrieben wird: „Sie konnte zwar nur langsam krabbeln, aber da sie ja immer im Voraus wusste, wo die Verfolger laufen würden, erreichte sie die Stelle rechtzeitig und legte sich so in den Weg, dass die Grauen über sie stolperten und sich auf dem Boden überkugelten.“²⁶⁴

Das Stück endet, nachdem Momo ihren Auftrag ausgeführt hat und die alte Welt wieder hergestellt ist. Nachdem sich alle Dorfbewohner wieder auf der Bühne eingefunden haben und die im Verlauf des Stückes abgespielten Stühle wieder auf die Bühne gebracht wurden, stimmt Gigi den Abschlusssong „Tutto e ben“ an. Nachdem alle anderen in den Gesang eingestimmt haben, bilden sie eine Menschenkette, in der die Stühle in die Mitte der Orchestra gebracht werden (s. Anh.: Abbildung 12). Während das Lied andauert, setzen sich die Darsteller auf die Stühle und Beppo beendet den Gesang mit der Übersetzung des italienischen Liedtextes: „Das heißt auf deutsch: Ende gut, alles gut.“²⁶⁵

Ein weiteres märchenhaftes Element des Romans lässt sich mit Hilfe theatraler Zeichen nur schwer umsetzen: Das Auflösen der Grauen Herren. Während der Probenphase wurden unterschiedliche Möglichkeiten ausprobiert, wie man auf der Bühne einen Darsteller in Nichts auflösen könnte. Was im Roman mit Hilfe von Worten oder im Medium Film mittels Überblendung und Montagetechniken einfach zu bewerkstelligen ist, ist in einem körperorientierten Raum wie dem Theater nur schwer umsetzbar. In choreographischen Proben wurde getestet wie ein menschlicher Körper tänzerisch „zerbröckeln“ oder zerfließen könnte. In früheren Fassungen zerbröckelten die Grauen beim Verlust ihrer Zigarren förmlich auf der Bühne. Dabei blieben allerdings die an Leichen erinnernden Körper der Darsteller auf der Bühne. In Garmisch wurde eine epische Haltung gewählt: Die Grauen beginnen beim Verlust ihrer Zigarren körperlich zu „bröckeln“ und reißen dabei ihre Jacken auf. Am Ende der Szene treten die Spieler in neutraler Haltung hinter die Mäntel und lassen diese zu Boden fallen. Die körperlichen Bewegungen werden dabei musikalisch unterlegt. Das plötzliche Erscheinen der Grauen wird mit Hilfe eines Zaubertricks gelöst. Während sie im Roman mit ihrem grauen Auto vorfährt, erscheint XYQ auf der Bühne plötzlich im Friseurgeschäft von Herrn Fusi. Auch die Kälte der Grauen wird mittels gestischer und musikalischer Zeichen verdeutlicht. Wenn XYQ im Friseursalon hinter dem Tuch erscheint, beginnt es Herrn Fusi zu frieren und er muss sich sein Sakko anziehen, um sich XYQ zu nähern (s. Anh.: Abbildung 5). Auch Momo beginnt bei der Begegnung mit BLW und den anderen Grauen zu zittern. Unterstützt wird der

²⁶⁴ Ende, *Momo*, S. 291

²⁶⁵ THF, *Momo*, S. 46

Auftritt vieler Grauer durch Nebel, der aus dem Bühnenboden aufsteigt. In den bereits genannten „Grau-Sounds“ werden die Auftritte der Grauen zusätzlich musikalisch unterlegt. Die kurzen Musikstücke bestehen aus dissonanten Tönen von Violine, Flöte, gestrichenen Becken und Waterphone, die dem Zuschauer ein Gefühl von Kälte vermitteln sollen. Der Einfluss der Grauen wird in der Aufführung neben der Hektik der anderen Figuren zusätzlich durch graue Versatzstücke in den Kostümen der Figuren sichtbar. So bekommt Herr Fusi von XYQ z.B. nach seiner Zustimmung eine graue Krawatte mit Totenköpfen umgebunden und auch alle anderen Zeitsparer tragen im weiteren Verlauf als Zeichen ihrer vertraglichen Bindung graue Versatzstücke. Die Grauen selbst tragen diese Totenköpfe in ihren Kostümen.

5.3 Zeitliche Strukturen in der Aufführung

„Wo über die narrative Technik einer Vergegenwärtigung von Zeitschichten hinaus die von der theatralen Aufführung gestaltete Z. [Zeit] reflektiert wird, erweist sich die Z. selbst als Material, zwischen Text und Aufführung, Rolle und Schauspieler, Bühne (Raum) und Publikum.“²⁶⁶

Wie bereits angesprochen besteht ein grundlegender Unterschied zwischen der Aufführung und dem geschriebenen Medium, ob nun in Form des Romans oder in Form eines geschriebenen Theatertextes, vor allem in der Unwiederholbarkeit des Ereignisses und in der Rezeptionshaltung. „Jenseits der bloßen Abbildung von Zeitverhältnissen in fiktiven dramatischen Situationen macht das Arbeiten mit veränderten Zeitstrukturen der Aufführung vor allem den Theatervorgang selbst als Ereignis und Situation erfahrbar.“²⁶⁷ Während im schriftlichen Medium der Rezipient die Lesegeschwindigkeit selbst bestimmen kann, ist die Dauer der Aufführung festgelegt. Gleichzeitig muss diese objektive Zeitvorgabe nicht dem subjektiven Zeitempfinden des Zuschauers entsprechen. Doch gerade dieses Zeitempfinden kann mit narrativen Elementen beeinflusst werden. Ein wesentliches Element ist zum Beispiel die Spannung: „In seiner Studie zur Technik der dramatischen Spannung hat Peter Pütz (Zeit im Drama, 1970) außer den verschiedenen Formen von Sukzession, Rück-Vorgriff auch die ‚Aufhebung des Z.‘ als charakteristisches Merkmal des Dramas beschrieben.“²⁶⁸

²⁶⁶ Patrick Primavesi, „Zeit“. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Wartat, Stuttgart: Metzler 2005, S. 398

²⁶⁷ Ebd. S. 399

²⁶⁸ Ebd. S. 398

Im Unterschied zu den literarischen Gattungen wird der zeitliche Ablauf durch die vermittelnde Instanz des Regisseurs bestimmt. „[...] Der Zuschauer kann weder unterbrechen noch beschleunigen oder bremsen.“²⁶⁹ Nach Jean-Marie Zemb ist es dem Theater im Unterschied zu anderen Medien wie dem Film nicht gegeben, die Gesetze der Wahrnehmung durch Zeit-Lupen oder Zeit-Raffereffekte zu brechen.²⁷⁰ Im Zuge der Untersuchung von *Momo* wird sich zeigen, dass auch das Theater über solche Mittel verfügt. Ein weiteres Mittel den Ablauf der Zeit zu steuern, ist die Handlung selbst, und die mit ihr verbundenen narrativen Techniken.

„Einen weiterführenden Versuch zur Differenzierung der vielfältigen dramaturgischen Techniken zur Darstellung von Z. hat Franz H. Link unternommen (Dramaturgie der Zeit, 1977).“²⁷¹ Dabei unterscheidet er zwischen der „gespielten Zeit“, der „Spielzeit“ der Aufführung und der „besprochenen Zeit“. Während die gespielte Zeit und die Spielzeit durch das szenische Spiel bestimmt sind, wird die besprochene Zeit dem Zuschauer durch narrative Vergegenwärtigung, z.B. durch die Dialoge der Figuren, näher gebracht.²⁷²

„Wenn wir davon ausgehen können, dass jede Wirklichkeit zeitlich ist, so gilt dies auch für die fiktive Wirklichkeit des Erzählkunstwerkes wie des Dramas.“²⁷³ In seiner Arbeit *Dramaturgie der Zeit* untersucht Link zu Beginn die Bedeutung der Zeit auf die fiktionale Wirklichkeit. Wie bereits thematisiert vollzieht sich die Handlung im Drama meistens in einer fiktiven Gegenwart. „Um eine die Zeit betreffende Fiktion handelt es sich bereits, wenn die im Drama dargestellte Wirklichkeit als sich in der Gegenwart vollziehend dargestellt wird. Diese Fiktionalisierung unterscheidet das Drama prinzipiell vom Erzählkunstwerk.“

„[...] Während der Leser des Erzählkunstwerkes etwas, das sich in der Vergangenheit, der Gegenwart oder der Zukunft ereignen könnte, im Normalfall als etwas schon Geschehens mitgeteilt bekommt, erlebt der Zuschauer des Dramas vergangenes, gegenwärtiges oder künftiges Geschehen als Gegenwart [...]“²⁷⁴

Im Kontext von gesprochener Zeit verwendet Link wie Genette und Pfister narrative Techniken wie Rückschau oder Vorschau. Auch nach Asmuth unterliegen

²⁶⁹ Vgl. Jean-Marie Zemb, „Zeit“ *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hg. Manfred Brauneck, Hamburg: Rowohlt 1986, S. 1193

²⁷⁰ Ebd. S. 1192

²⁷¹ Primavesi, „Zeit“. *Metzler Lexikon Theatertheorie* S. 398

²⁷² Vgl. ebd. S. 398

²⁷³ Franz Link, *Dramaturgie der Zeit*. Freiburg: Rombach 1977. S. 18

²⁷⁴ Ebd. S. 19

Dramenaufführungen zeitlichen Beschränkungen. Eine wesentliche Begrenzung bildet das Rezeptionsvermögen des Publikums.²⁷⁵ Anders als bei den literarischen Genres kann der Rezipient die Aufführung nicht unterbrechen oder eine Pause einlegen, ohne dabei einen Teil der Handlung zu verpassen. Auf der Ebene der Handlung selbst hat die Zeit, anders als der Raum, keine szenische Qualität.

5.3.1 Zeitliche und räumliche Strukturen in der Aufführung von *Momo*

Wenn man die Theaterfassung von *Momo* des Kultursommers Garmisch-Partenkirchen nach den von Link eingeführten Kategorien untersucht, lässt sich als erstes eine konstante Spielzeit feststellen. Die Dauer der Vorstellung beträgt 2 Stunden ohne Pause. Allerdings lässt sich wie bei den textlichen Medien das Rezeptionsempfinden des Zuschauers im Verlauf der Aufführung kaum bestimmen. Da es für eine Untersuchung dieses Aspekts zu wenige Rezeptionsmeinungen gibt, wird in dieser Arbeit auch nicht weiter darauf eingegangen. Auch der von Link angesprochene Aspekt der „besprochenen Zeit“ wurde in den vergangenen Kapiteln abgehandelt. Im folgenden Kapitel sollen die durch die Aufführung entstandenen Zeichensysteme außerhalb des reinen Theatertextes untersucht werden. Unter diesen Zeichensystemen lassen sich z.B. durchaus Elemente finden, die von Zeit sprechen.

Wie in den schriftlichen Medien lassen sich in der Inszenierung einige Verweise auf die „gespielte Zeit“ finden. Wie bereits in der Dramenanalyse angesprochen, erstreckt sich die gespielte Zeit auf mehrere Monate. Nach Klotz handelt es sich also um ein offenes Drama. Nach ihrem überraschenden Erscheinen in der Mitte des Amphitheaters lebt Momo eine unbestimmte Zeit unter den Dorfbewohnern.

Im Verlauf der Aufführung geht in den Bewohnern eine Veränderung vor sich. Unter dem Einfluss der Grauen werden sie auf der Bewegungsebene immer hektischer. Auf der Zeichenebene des Kostüms werden diese Veränderungen durch Versatzstück an der Kleidung der Figuren deutlich. Die Kostüme von Petra Hebeisen orientieren sich an den Kostümen der italienischen Filmreihe „Don Camillo und Peppone“ und erinnern somit an die Kleidung der fünfziger Jahre (s. Anh.: Abbildungen 13-20). Gleichzeitig vermittelt das rollentypische Kostümbild an den sorglosen Umgang der Dorfbewohner mit Zeit. Durchbrochen wird dieses Bild im Verlauf des Stücks durch moderne Versatzstücke wie

²⁷⁵ Vgl. Korthals, *Zwischen Drama und Erzählung*, S. 61

Warnwesten oder Schuluniformen sowie die grauen Anzüge der Grauen (s. Anh.: Abbildung 21-24).

Diese Zeitlosigkeit wird durch den Ablauf der Aufführung unterstrichen. So ist z.B. der Anfang nicht eindeutig markiert. Die Figuren tauchen unter den Zuschauern auf und etablieren damit die fiktionale Wirklichkeit, in der sich die Geschichte von Momo abspielt. Durch diese Technik werden die Zuschauer förmlich in die Aufführung hineingesogen. Zusätzlich wird durch die Improvisation der Darsteller während dieses Prologs die Einmaligkeit der Aufführung deutlich.

Ein wesentlicher Punkt ist, dass in *Momo* die Zeit als Grundprinzip diskutiert wird.

Aus diesem Grund wurde während der Probenzeit nach Möglichkeiten gesucht, den an sich abstrakten Begriff der Zeit mit performativen Techniken darzustellen.

Im Unterschied zur Definition von Zemb wurde in der Garmischer Fassung versucht, filmische Mittel wie die Zeitlupe einzusetzen. In Form einer choreographierten Performance verlangsamten alle Darsteller bei der finalen Verfolgung von Momo ihre Bewegungen. Um den Ganzen mehr Dynamik zu verleihen fallen sie dabei immer wieder in ihr Normaltempo zurück. Neben der Möglichkeit, mehrere Aktionen auf der Bühne simultan darzustellen, kann damit auch die Eigenschaft Kassiopeias hervorgehoben werden. Aufgrund ihrer prophetischen Gabe weiß sie immer schon im Voraus, was passieren wird, und bewegt sich dadurch gezielt zur nächsten Station. Unterstützt wird diese Zeitlupen-Performance durch die Musik.

Weitere Möglichkeiten, Zeit für den Zuschauer erfahrbar zu machen, bestehen außerdem in den bereits ausführlich analysierten epischen Passagen. Durch den Wechsel der Erzählhaltung innerhalb des Dramentextes in den Szenen I / 2-5 bzw. VI / 5 können die Spieler auf der Bühne eine epische Haltung einnehmen. Diese epische Haltung erinnert wiederum an Brechts Verfremdungs-Effekt, der den Zuschauer daran hindern soll, sich auf die fiktive Welt einzulassen.²⁷⁶ Gleichzeitig kann dadurch aber auch der zeitliche Ablauf der Aufführung für den Zuschauer durchbrochen werden. Im Falle der Aufführung von *Momo* kommt es aber zu keiner Unterbrechung des zeitlichen Ablaufes. Da die Spieler in ihren Rollen bleiben, läuft die Sukzession auf der Ebene der Geschichte weiter. Ein weiteres Beispiel für eine solche epische Haltung der Darsteller ist das Auflösen der Grauen. So reisen sich die Darsteller die Jacken vom Leib und treten als neutrale Spieler hinter ihr Kostüm und lassen es fallen. Wie ein Puppenspieler, der seine Puppe loslässt,

²⁷⁶ Patrick Primavesi, „Verfremdung“. *Metzler Lexikon Theatertheorie* S. 377, 388

distanzieren sich die Spieler von ihren Figuren.

Ein weitere Methode, Zeit auf der Bühne erfahrbar zu machen, spricht Korthals in „Zwischen Drama und Erzählung“ an: „Das Vergehen von Darstellungszeit bei Stillstand der dargestellten Zeit liegt so etwa dann vor, wenn ein Wechsel der Szenerie von Bühnenarbeitern auf offener Bühne durchgeführt wird [...].“²⁷⁷ Auch hier kann sich auf der Bühne eine Art Verfremdungseffekt ergeben. Wenn die Inszenierung es zulässt, kann an solchen Stellen das zeitliche Empfinden des Zuschauers unterbrochen werden, da er warten muss, bis der Umbau abgeschlossen ist.

Im Falle von *Momo* übernehmen, wie bereits angesprochen, die Spieler selbst die Verwandlungen auf offener Bühne. Mit Hilfe der Stühle werden die unterschiedlichen Bühnenbilder geschaffen. Auch in diesem Fall könnte es zu einem Bruch kommen, wenn die Darsteller aus ihren Rollen heraustreten und als Privatpersonen die Bühne umbauen. Während der Aufführung von *Momo* kommt es, anders als bei Korthals, allerdings nicht zu einem Stillstand der dargestellten Zeit. Dadurch dass alle Spieler in ihren Rollen als Dorfbewohner z.B. beim Bau von „Fusis Friseursalon“ mithelfen, geht die Geschichte weiter. Manche Verwandlungen werden sogar direkt als Intro für eine kommende Szene verwendet. So bauen die Kinder gemeinsam mit Beppo und Gigi in Szene II / 2 im Amphitheater einen Stuhlberg, um den sie sich während der folgenden Szene spielerisch aufhalten.

5.3.2 Raum wird zur Zeit

Im Kontext einer Adaption von *Momo* stellt sich die Frage, wie sich so etwas abstraktes wie die Zeit im Theater darstellen lässt.

Nach Asmuth prägt die räumliche Vorgabe der Bühnenform, auf der ein Stück gespielt wird, auch die Handlungsorte.²⁷⁸ Es lässt sich die Behauptung aufstellen, dass die Wahl des Handlungsorts auch das Zeitempfinden des Zuschauers beeinflussen kann. Das Rezeptionsempfinden ändert sich, wenn der Zuschauer im Nachbau eines elisabethanischen Theaters wie dem „Shakespeares Globe“ in London sitzt oder in einem attischen Amphitheater.

Im Falle der Garmischer Theaterfassung von *Momo* findet die Aufführung in einem Amphitheater, das dem Theater im Roman verwandt ist, statt. Ende selbst beschreibt den

²⁷⁷ Korthals, *Zwischen Drama und Erzählung*, S. 230

²⁷⁸ Asmuth: *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 192

Typus eines solchen Spielorts in seinem Roman wie folgt:

„Sie sahen ähnlich aus, wie ein Zirkus noch heute aussieht, nur dass sie ganz und gar aus Steinblöcken gefügt waren. Die Sitzreihen für die Zuschauer lagen stufenförmig übereinander wie in einem gewaltigen Trichter. Von oben gesehen waren manche dieser Bauwerke kreisrund, andere mehr oval und wieder andere bildeten einen weiten Halbkreis. Man nannte sie Amphitheater. Es gab welche, die groß waren wie ein Fußballstadion, und kleinere, in die nur ein paar hundert Zuschauer passten. Es gab prächtige, mit Säulen und Figuren verzierte, und solche, die schlicht und schmucklos waren. Dächer hatten diese Amphitheater nicht, alles fand unter freiem Himmel statt.“²⁷⁹

Für die Spielzeit wird der Nachbau im Garmischer Michael-Ende-Kurpark zusätzlich durch einige Sitzreihen erweitert. Der Zuschauer soll das Gefühl vermittelt bekommen, er sitzt in dem steinernen Rund, in dem sich die Geschichte von Momo abspielt. Die Spielfläche selbst besteht aus drei Ebenen: Der Orchestra, der Skene, die durch eine Bühnenschräge wiederum in zwei Ebenen unterteilt wird und der großen freien Fläche des Kurparks im Hintergrund (s. Anh.: Abbildung 25, 26). In manchen Szenen wird außerdem der Zuschauerraum zur Spielfläche. So erscheinen die Grauen in Szene II / 15 im Publikum.

Die Atmosphäre unter freiem Himmel trägt zum Zeitempfinden des Zuschauers bei. Wie im Roman gehört die Ruine des Amphitheaters zur Welt der Vergangenheit. Hier, außerhalb der Welt des Alltags, kann der Zuschauer die Gegenwart für die Zeit der Aufführung vergessen. Die Behauptung Asmuths, Zeit hätte anders als der Raum keine szenische Qualität, lässt sich im Kontext von Freiluftaufführungen also wiederlegen. Auch wenn die Aufführung am Abend stattfindet, ändert sich die Tageszeit und damit die Lichtsituation. Besonders deutlich wurde dies bei den Nachmittagsvorstellungen von *Momo*, die bereits um 15:30 Uhr begannen. Unter Tags ergibt sich in dem öffentlich begehbaren Park eine ganz andere Spielsituation als am Abend.

Diese Atmosphäre ist bei jeder der 12 Vorstellungen anders. Nicht nur die Wetterbedingungen sind um diese Jahreszeit an diesem Spielort unterschiedlich, sondern auch die Zusammensetzung des Publikums und ihr Verhalten zum Geschehen sind jedes Mal anders. Neben der Atmosphäre, die dieser Spielort vermittelt, kommt zusätzlich die räumliche Trennung zwischen den Schauspielern und den livespielenden Musikern der Band 1HOCH6. Die Bühne der Musiker liegt direkt gegenüber der Spielfläche und damit mitten in den Zuschauerreihen. Das Publikum kann sich also auswählen, ob es lieber die Handlung auf der Bühne mitverfolgt, oder den Musikern mit ihren verschiedensten

²⁷⁹ Ende, *Momo*, S. 5

Perkussionsinstrumenten zuschauen möchte. Durch diese räumliche Teilung entsteht während der Musikpassagen eine Art Gleichzeitigkeit. Eine komplett andere Atmosphäre entsteht im Falle der Regenvariante im „Festsaal Werdenfels“ des Kongresshauses Garmisch-Partenkirchen. Hier sitzen die Musiker links neben der Bühne. Die Bühne selbst besteht nur noch aus zwei Ebenen, da die Bühnenschräge sowie der Hintergrund des Kurparks wegfällt. Anstelle der Säulen stehen hier fünf fest installierte Stühle. Die klassische Guckkastenbühne des Festsaals grenzt das Sichtfeld des Zuschauers stark ein und auch der Zeitaspekt des Amphitheaters geht verloren.

An beiden Spielstätten werden die vielen Ortswechsel im Roman mithilfe der bereits angesprochenen Stühle dargestellt. Auch wenn die Bühne des Amphitheaters mit ihren fünf Säulen an sich immer gleich bleibt, verwandelt sie sich mithilfe der Stühle in Fisis Friseursalon, Ninos Restaurant, Müllhalde oder die Zentrale der Zeit-Spar-Kasse.

Wie in Kapitel 5.2.2 angesprochen wurde, findet sich in der Garmischer Aufführung ein einfaches Zeichen für Zeit. Während der Aufführung erfahren die Stühle auf der Bühne eine ständige Umcodierung ihres Zeichens „Stuhl“. Ein wesentliches Zeichen während der gesamten Aufführung ist die Zeit selbst. Der Stuhl an sich ist ein Möbelstück des Alltagslebens, auf den wir uns setzen und den Körper in eine Ruheposition bringen können. Neben dem Stuhl am Esstisch oder am Schreibtisch verbinden Menschen unterschiedliche Räume mit Stühlen: Stühle im Wartezimmer einer Arztpraxis, in der Schulklasse oder der Universität, Liegestühle am Strand, Sitzreihen im Kino, Theater, Autositze, Busse, Züge, Flugzeuge, usw. In der Inszenierung von Georg Büttel und Gaston werden sie zum Symbol für die Zeit. So stehen zu Beginn der Aufführung 24 Stühle auf der Bühne, die für die 24 Stunden des Tages stehen. Ab dem zweiten Akt bemächtigen sich die Grauen bei ihren Auftritten einzelner Stühle. Jedes mal wenn sie den Menschen ihre Lebenszeit stehlen, lassen sie symbolisch einen oder zwei Stühle von der Bühne verschwinden, bis nur noch wenige übrig sind. In der Orchestra bleibt während der gesamten Aufführung ein Stuhl unangetastet. Dieser Stuhl lässt sich als Momos eigene Herzenszeit deuten, die ihr niemand stehlen kann. Im Nirgend-Haus verdeutlicht ein, auf einem Bein stehender Stuhl die Zeitlosigkeit dieses Ortes und eine Kette von Stühlen symbolisiert die Niemals-Gasse. Während des Abschlusssong „Tutto e ben“ kommen alle 24 Stühle wieder zurück auf die Bühne und werden wie schon zu Beginn von den Darstellern herumgereicht und in die Orchestra getragen.

Im Falle der Inszenierung von Büttel und Gaston wird der Raum also auf einer

symbolischen Ebene zur Zeit. Nach Professor Karlheinz Geißler besteht selbst unsere Zeitmessung aus einem direkten Zusammenhang zwischen Zeit und Raum. So muss der Zeiger der Uhr einen gewissen Raum auf dem Zifferblatt überwinden. Nach Geißler nehmen wir die Zeit aufgrund räumlicher Veränderungen erst wahr. Auch in seinem Roman macht sich Michael Ende diese Methode, Zeit symbolisch darzustellen, zu nutze. So kreierte er mit der Niemals-Gasse und dem Nirgend-Haus surrealistische Räume, um damit die Zeit begreifbar zu machen. In der Garmischer Inszenierung wurde versucht, dieses Prinzip auf theatrale Zeichen zu übertragen.

6. Zusammenfassung

Auch wenn die hier analysierte Romandramatisierung von Endes Märchenroman *Momo* für den Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013 nur ein Beispiel von vielen Bühnenadaptionen darstellt, konnte dadurch doch die Beliebtheit dieser gängigen Bühnenpraxis deutlich gemacht werden. In der hier vorliegenden Arbeit wurde versucht, die einzelnen Arbeitsschritte einer solchen Romandramatisierung nachzuvollziehen.

Zunächst wurde dafür der vorherrschende Begriff der Romandramatisierung im aktuellen Theaterbetrieb untersucht. Dem folgte eine Betrachtung der grundlegenden Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den Gattungen Roman und Drama. Dabei stellte sich heraus, dass es im Zuge einer Dramatisierung sowohl zu einem Gattungswechsel als auch zu einem Medienwechsel kommen kann. Außerdem zeigte sich, dass die Gattungen Drama und Roman, trotz oft thematisierter Unterschiede, auch einige Gemeinsamkeiten aufweisen. Eine wesentliche Gemeinsamkeit nach Korthals sind dabei die narrativen Strukturen.

Um die dramaturgischen Arbeitsprozesse im Zuge einer Romandramatisierung besser zu verdeutlichen, wurden Gattungs- und Medienwechsel am Beispiel von Michael Endes Märchenroman *Momo* und der gleichnamigen Adaption für die Theaterbühne des Garmischer Kultursommers 2013 untersucht. Die Prozesshaftigkeit einer Romandramatisierung konnte dadurch hervorgehoben werden, dass als erstes die Beziehung des Autors zum Theater und die Entstehungsgeschichte der Romanvorlage vorgestellt wurde. Anschließend wurden anhand von Erzähltheorien nach Lotmann und Genette die narrativen Strukturen, sowie räumliche Strukturen in Roman und Dramenfassung untersucht. Angelehnt an die Behandlung der Zeitthematik im Roman stand im Mittelpunkt dieser Arbeit außerdem die Analyse der narrativen Zeitstrukturen in

beiden Gattungen.

Um die Aufführung besser in Beziehung zu den literarischen Texten zu bringen, wurde sie, nach der Definition von Fischer-Lichte, als Text verstanden. In der Analyse der Aufführung wurde deutlich, dass sich besagte narrative Strukturen, trotz Medienwechsels, auch in dieser Stufe wiederfinden lassen.

So lassen sich alle drei Textfassungen von *Momo* als sujethaltige Texte nach Lotmann beschreiben. Da die Hauptfiguren sowie ihre Handlungen erhalten bleiben, ändert sich auch an der Kerngeschichte während des gesamten Überganges vom Roman zur Aufführung wenig. Auch wenn z.B. im Damentext viele Elemente des fiktiven Erzählers wegfallen, wird das Geschehen durch die Rede und die Handlungen der Figuren deutlich. Auch das im Roman angelegte Dualitätsprinzip zwischen den einzelnen Figurengruppen taucht in allen drei Fassungen wieder auf. Der Welt innerhalb der Zeit steht immer eine Welt außerhalb der Zeit gegenüber. Mithilfe der magischen Helferin kann die Hauptfigur Momo die Grenzen zwischen diesen Welten überschreiten.

Was die Raumstrukturen angeht, lässt sich im Zuge der Dramatisierung von *Momo* eine Vereinfachung feststellen. Auf der räumlichen Ebene bleiben in der Dramenfassung viele Räume des Romans erhalten. Erst in der Aufführung erfahren die einzelnen Räume eine starke Abstraktion. Viele eigentlich gegensätzliche Orte, wie Momos Amphitheater oder die Müllhalde der Grauen, lassen sich optisch kaum unterscheiden. Gleichzeitig erfährt das an sich einfache Bühnenbild eine semantische und symbolische Aufladung. Zusätzlich wird das Theater als Spielraum erweitert, da der fiktive Raum des Amphitheaters im neuen Medium zum realen Spielort und Schauplatz von Momos Geschichte wird.

Die aus der Vorlage hervorgegangene Aufführung von *Momo* in Garmisch-Partenkirchen lässt sich als Erweiterung des Raum-Zeit Verhältnisses im Roman beschreiben. Durch das intermediale Wechselspiel zwischen den Medien wie Bühnenbild, Kostüm, Musik Schauspieler, Puppenspiel, Elemente der Zauberkunst usw. sind zum einen neue Bilder zur Darstellung des Zeitbegriffs und zum anderen ein neues Zeitempfinden für den Rezipienten entstanden.

In allen drei Textfassungen finden sich objektives und subjektives Zeitempfinden. Bei der Untersuchung der „Erzählzeit“ konnte keine einheitliche Rezeptionsdauer bei Roman und Damentext festgestellt werden. Im Gegensatz dazu hat die Aufführung eine festgelegte „Spielzeit“, die allerdings hin und wieder tagesabhängig variieren kann. Zur „erzählten Zeit“ lässt sich wiederum sagen, dass sie trotz vereinzelter Abweichungen in allen drei

Versionen gleich bleibt. Im Gegensatz zum Roman sind Dramenfassung und Aufführung in der Gegenwart verankert. Narrative Techniken wie Rückblicke müssen aber nicht entfallen, sondern sind z.B. im Damentext in epischen Passagen möglich.

Im Zusammenhang von Raum und Zeit lässt sich für alle drei Stufen der Dramatisierung der bekannte Spruch „Der Weg ist das Ziel“ auch zu „Der Weg ist die Zeit“ abändern. So steht in allen Versionen der Raum, den die Protagonistin durchqueren muss, als Symbol für die Zeit. Selbst die Idee zum Roman kam Michael Ende mit der zeigerlosen Uhr seiner Tante. Ein weiteres Symbol für die Zeit, das in allen drei Fassungen anzutreffen ist, ist die Musik. So nimmt Momo im Roman ihre eigene Herzenszeit in Form einer Sternenmusik wahr. Diese Sternenmusik wurde in der Garmischer Theaterfassung von Wilfried Hiller in sphärischen Klängen zum Leben erweckt.

Eine Übersetzung in ein Medium wie das Theater bietet die Möglichkeit, die Aktualität einer Vorlage sichtbar zu machen. Aber auch aktuelle Entwicklungen, die sich seit dem Erscheinen der Vorlage ergeben haben, können in einer Adaption eingewoben werden. Durch die Adaptionfähigkeit der Bühne kann das Theater mehrere Medien gleichzeitig einsetzen, um eine Geschichte zu erzählen. So lässt sich sogar das literarische Medium des Romans, die Schrift, auf der Bühne von *Momo* wiederfinden: Auf den von den Grauen aufgestellten Schildern im Michael-Ende-Kurpark finden sich Sinnsprüche, die aus der Vorlage von Michael Ende stammen.

Im Laufe dieser Arbeit konnte außerdem festgestellt werden, dass sich die Arbeit des bearbeitenden Dramaturgen als Spiel mit der Zeit beschreiben lässt. Neben der Bearbeitung der formalen Zeitstrukturen lässt der Dramaturg, durch die Kenntnis der Theaterpraxis, die zeitlichen Spielregeln der Bühne in den Text miteinfließen. Dabei steht es ihm frei, ob er der Vorlage dienen will oder ob er es als Material benutzt. In der Bühnenadaptation von *Momo* für den Kultursommer Garmisch-Partenkirchen lag es im Interesse der Theatermacher, dem Text zu dienen. Gleichzeitig wurde festgestellt, dass im Zuge einer Übersetzung vom Medium Schrift ins Medium Theater auch viele Informationen verloren gehen können.

Nach dem zu Beginn dieser Arbeit vorangestellten Zitat von Michael Ende über die Zeit, ist Zeit in jeder Stufe einer Romandramatisierung entweder endlich oder unendlich. Auch die Rezipienten von Roman, Theatertext und Aufführung können diese Situation bestätigen. Gefesselt an ein Buch, kann der Leser in die Welt einer Geschichte versinken

und einen Moment wie eine Unendlichkeit empfinden. Aber auch das Gegenteil ist möglich: Bei der Lektüre eines langatmigen Buches kann eine kleine Weile wie eine Ewigkeit erscheinen. Nicht anders ergeht es dem Zuschauer auf den Stufen des Amphitheaters. In eine dicke Decke gewickelt, die Wärme des Sitznachbarn spürend, kann für ihn die Aufführung wie im Fluge vergehen oder aber auch eine Ewigkeit dauern. Laut Endes Zitat ist die Zeit somit in allen drei Fassungen nur ein Schein. Und da es sich bei der Geschichte ebenfalls um eine Illusion handelt, lässt sich die Zeit in diesem Fall als Illusion einer zeitlosen Illusion bezeichnen.

Keine Illusion sondern eine Tatsache ist, dass die Adaption des Kultursommers Garmisch-Partenkirchen voraussichtlich eine Wiederaufnahme an anderen Spielorten erfahren wird und somit wiederum das ungebrochene Interesse an der Geschichte von *Momo* verdeutlicht. Abschließend sei der Leser dieser Arbeit mit einem Rätsel aus dem Roman entlassen, das in der Aufführung wegfallen musste. Im Nirgend-Haus erklärt Meister Hora der kleinen Momo das Wesen der Zeit mit folgendem Rätsel:

„Drei Brüder wohnen in einem Haus,
die sehen wahrhaftig verschieden aus,
doch willst du sie unterscheiden,
gleicht jeder den anderen beiden.
Der erste ist *nicht* da, er kommt erst nach Haus.
Der zweite ist *nicht* da, er ging schon hinaus.
Nur der dritte ist da, der Kleinste der drei,
denn ohne ihn gäb's nicht die anderen zwei.
Und doch gibt's den dritten, um den es sich handelt,
nur weil sich der erst in den zweiten verwandelt.
Denn willst du ihn anschauen, so siehst du nur wieder
immer einen der anderen Brüder!
Nun sage mir: Sind die drei vielleicht einer?
Oder sind es nur zwei? Oder ist es gar – keiner?“²⁸⁰

²⁸⁰ Ende, *Momo*, S. 170-171

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Büttel, Georg/Gaston/Jonas Meyer-Wegener, *Momo. Theaterfassung für den KULTurSOMMER Garmisch-Partenkirchen 2013. Nach dem Roman von Michael Ende*, Textfassung und Inszenierung: Georg Büttel & Gaston, Stand: 22.08.2013.

Ende, Michael, *Das Gauklermärchen*, 9. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2001.

Ende, Michael, *Das große Michael Ende Lesebuch*, Hg. Andrea und Roman Hocke, München: Piper Verlag 2004.

Ende, Michael, *Der Niemandsgarten*, Hg. Roman Hocke, München: Piper Verlag 2009.

Ende, Michael, *Der Spiegel im Spiegel. Ein Labyrinth*, Stuttgart: Weitbrecht, 1984.

Ende, Michael, *Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte*, Stuttgart: Thienemann Verlag 2005.

Ende, Michael, *Theaterstücke*, Stuttgart/Wien: Weitbrecht 1999.

Sekundärliteratur zu Michael Ende und Momo:

Berger, Klaus, *Michael Ende. Heilung durch magische Phantasie*, Wuppertal: Verlag und Schriftenmission der Evangelischen Gesellschaft Deutschland, 1985.

Boccarius, Peter, *Michael Ende: der Anfang der Geschichte. Mit einem aktuellen Nachwort*, Frankfurt a.M.: Nymphenburger 1995.

Djawadi-Auinger, Mahnaz, „Utopie und Antiutopie in Michael Endes Momo“, Dipl.-Arb., Universität Wien, 2005.

Eppler, Erhard, *Phantasie/Kultur/Politik: Protokoll eines Gesprächs/Erhard Eppler; Michael Ende; Hanne Tächl*, Stuttgart: Weitbrecht 1982.

Geißler, Karlheinz A., *Alles hat seine Zeit, nur ich hab keine. Wege in eine neue Zeitkultur*, München: Oekom Verl. 2011.

Hammer, Ulrike, „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ - Zur narrativen Konstruktion von Zeit in der erzählenden Literatur des 20. Jahrhunderts.
http://books.google.at/books?id=FJ1JBRZTOSIC&pg=PA72&lpg=PA72&dq=narrative+strukturen+in+momo&source=bl&ots=wSeQUTQIuk&sig=mjJkmwos_VzinJl4wQJ69nQzq-I&hl=de&sa=X&ei=88G-UdTXDYjOswa_1YBw&ved=0CC8Q6AEwAA#v=onepage&q=narrative%20strukturen%20in%20momo&f=false, geöffnet am 10.06.2013.

- Hocke, Roman/Uwe Neumahr, *Michael Ende - Magische Welten [eine Ausstellung mit demselben Titel: "Michael Ende - Magische Welten" ist vom 17. Oktober 2007 bis 27. Januar 2008 im Deutschen Theatermuseum München und vom 15. Februar bis 5. Oktober 2008 im Filmmuseum Potsdam zu sehen]*, Berlin: Henschel 2007.
- Hocke, Roman/Thomas Kraft, *Michael Ende und seine phantastische Welt: die Suche nach dem Zauberwort*, Stuttgart/Wien [u.a.]: Weitbrecht 1997.
- Kreuzer, Franz, *Zeit-Zauber: Unser Jahrhundert denkt über das Geheimnis der Uhren nach*, ORF, Wien: Deuticke 1984.
- Levine, Robert, *Eine Landkarte der Zeit: wie Kulturen mit Zeit umgehen*, (Aus d. Amerikan. von Christa Broermann u. Karin Schuler), München [u.a.]: Piper, 1998.
- Palmier, Jean-Pierre, „Zur intermedialen Adaptierbarkeit von Jugendliteratur am Beispiel von Michael Ende“, Vortrag gehalten am 22.01.2011 im Zuge der Tagung „Michael Ende Intermedial“ der Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf 2011.
- Rzesoztnik, Jacek (Hg.), *Zwischen Phantasie und Realität: Ende Michael Gedächtnisband 2000*, Passau: 2000.
- Seinsuche, Hanna, *Momo als Geniusgestalt. Untersuchungen zu Michael Endes Märchenroman*. http://www.mythos-magazin.de/mythosforschung/hs_momo.pdf, geöffnet am 04.12.2013.
- Schwarzkopf, Margarete, *Das Filmbuch Momo*, Stuttgart: Thienemann 1986.
- Shigematsu, Sōiku, *Momo erzählt Zen*, 2. Aufl. Berlin: Theseus-Verlag 1995.

Sekundärliteratur zu Romane im Theater:

- Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart: Reclam 1982.
- Asmuth, Bernhard, *Einführung in die Dramenanalyse*, 5. aktualisierte Aufl. Stuttgart: Metzler 2009.
- Balme, Christopher (Hg.), *Crossing Media. Theater-Film-Fotographie-Neue Medien*. Christoph Balme/Markus Moninger (Hg.), München: ePodium 2004.
- Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 3. durchgesehene Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003.
- Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.), *Vom Drama zum Theatertext. Zur Situation der Dramatik in den Ländern Mitteleuropas*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2007.
- Brauneck, Manfred (Hg.), *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert. Analysen und Materialien zur Theorie und Soziologie des Romans*, Bamberg: Buchner 1976.
- Damis, Christine, *Autorentext und Inszenierungstext. Untersuchungen zu sprachlichen*

- Transformationen bei Bearbeitungen von Theatertexten*, Tübingen: Max Niemeyer 2000.
- Flemming, Willi, *Epik und Dramatik. Versuch einer Wesensdeutung*, Bern: Francke 1955.
- Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen: Narr 1994.
- Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3: Die Aufführung als Text*. 2., durchgesehene. Aufl. Tübingen: Narr 1988.
- Foucault, Michel, „Von anderen Räumen“, in: Jörg Dünne/Günzel, Stephan (Hg.), *Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Genette, Gérard, *Die Erzählung*, München: Fink 1994.
- Jahraus, Oliver, *Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft*, Tübingen [u.a.]: Francke, UTB 2004.
- Keßler, Anja, *Romandramatische Textverhältnisse. Untersuchung von Gattungsübertragungen am Beispiel der Romandramatisierung Berlin Alexanderplatz nach Alfred Döblin von Frank Castorf*, Dipl.-Arbeit, Universität Wien, 2010.
- Korthals, Holger, *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003 (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften).
- Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2005.
- Krah, Hans, *Einführung in die Literaturwissenschaft – Textanalyse*, Kiel: Ludwig 2006.
- Koschwitz, Andrea, Übung „Medienübergänge“ – Romane auf der Theaterbühne. Übung am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Universität Wien. Wintersemester 2012/13 (Seminarmitschrift).
- Link, Franz, *Dramaturgie der Zeit*, Freiburg: Rombach 1977.
- Lotmann, Jurij, *Die Struktur literarischer Texte*, 2. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag UTB 1993.
- Lukács, George, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1981.
- Mahne, Nicole, *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht UTB 2007.
- Paranjape, Manjiri, *Dramatisierung von epischen Werken als didaktische Aufgabe im Rahmen des Germanistikstudiums in Indien*, Frankfurt am Main/Wien [u.a.]: Lang 1999 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur).

Patsch, Sylvia M., *Vom Buch zur Bühne: Dramatisierungen englischer Romane durch ihre Autoren; eine Studie zum Verhältnis zweier literarischer Gattungen*, Innsbruck: Sundt 1980.

Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, 8. Aufl. München: Fink 1994.

Propp, Vladimir, *Morphologie des Märchens*, Hg. Karl Eimermacher, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.

Rajewsky, Irina, *Intermedialität*, Tübingen/Basel: Francke 2002.

Rossel, Sven Hakon, Übung „Volksmärchen 1“. Vorlesung am Institut für Skandinavistik. Universität Wien. Wintersemester 2012 (Mitschriften).

Schneider, Jost, *Einführung in die Roman-Analyse*, Darmstadt: WBG 2003.

Schoenmakers, Henri (Hg.), *Theater und Medien, Grundlagen- Analysen- Perspektiven, Eine Bestandaufnahme*. Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hg.), Bielefeld: transcript Verlag 2008 (Org. *Theatre and the media*).

Schramke, Jürgen, *Zur Theorie des modernen Romans*, München: Beck 1974.

Stephan, Ulrike, *Text und Szene. Probleme und Methoden aufführungsbezogener Dramenanalyse*, München: Kitzinger 1982.

Willschrei, Karl-Heinz, *Das Verhältnis der poetischen Gattungen zur Bühne*, München: 1966.

Nachschlagewerke:

Fischer-Lichte, Erika (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Wartat, Stuttgart: Metzler 2005.

Brauneck, Manfred, *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg: Rowohlt 1986.

Schweikle, Günther u. Irmgard, *Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*. 2. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 1990.

Internetquellen:

Michael Ende

Hocke, Roman/Agnes Imhof/Uwe Neumahr, „Autor - Biographie“, *Michaelende.de*, AVA international GmbH, <http://www.michaelende.de/autor/biographie/biographie>, geöffnet am 23.02.2013.

Wunderlich, Dieter, „Michael Ende 1929 – 1995 / Biografie“, *Dieter Wunderlich*:

Buchtipps & Filmtipps. <http://www.dieterwunderlich.de/Michael-Ende.htm>, geöffnet am 23.1.2013.

Zamolska, Anna, „Ende, Michael“, *kinderundjugendmedien.de*, Universität Bremen. <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/autoren/554-ende-michael>, geöffnet am 14.03.2013.

Kurwinkel, Tobias, „Von Lummerland bis Phantasien – Michael Ende Intermedial“, *Seminar für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft*. Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf. <http://www.ende.phil.hhu.de/>, geöffnet am 04.12.2013.

„Michael Ende Intermedial“, STUBE. Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur, http://www.stube.at/tagebuch/ende_intermedial.htm, geöffnet am 14.03.2013.

„Michael Ende Biographie“, *Phantastische Gesellschaft*. <http://www.phantastische-gesellschaft.de/biographie.php>, geöffnet am 30.8.2013.

„Programm 2013: Michael Ende Woche“, *Kultursommer-GAP*. http://www.kultursommer-gapa.de/2013_michaelende.php, geöffnet am 30.9.2013.

„Spielplan 2013/14“ *Theater Jugend Wien*, <http://www.tdj.at/spielplan/spielplan-20132014/s/die-unendliche-geschichte-teil-eins-phantasien-in-not/>, geöffnet am 21.11.2013.

Momo

Büttel, Georg, „Das literarische Werk“, *Phantastische Gesellschaft*, <http://www.phantastische-gesellschaft.de/werk.php#momo>, vom 21.05.2013.

Hairapetian, Marc, „Momo. Moderne Jesuskind-Figur als Manga Comic.“ *Spiegel*. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/momo-moderne-jesuskind-figur-als-manga-comic-a-174728.html>, geöffnet am 21.5.2013.

Hocke, Roman/Agnes Imhof/Uwe Neumahr, „Momo – Zum Buch“, *Michaelende.de*, AVA international GmbH, <http://www.michaelende.de/buch/momo>, geöffnet am 23.02.2013.

Onken, Werner, *Die ökonomische Botschaft von Michael Endes „Momo“*, http://www.sozialoekonomie.info/Weiterfuehrende_Informationen/Momo_UnendlicheGeschichte/momo_unendlichegeschichte.HTM, geöffnet am 24.2.2013.

Wunderlich, Dieter, „Michael Ende: Momo - Inhaltsangabe und Rezension.“ *Dieter Wunderlich: Buchtipps & Filmtipps*. 2002, http://www.dieterwunderlich.de/Ende_Momo.htm, geöffnet am 23.02.2013.

„Programm 2013: Momo“, *Kultursommer-GAP*. http://www.kultursommer-gapa.de/2013_momo.php, geöffnet am 30.9.2013.

Romane im Theater

Kralicek, Wolfgang, „Muss man alles gleich dramatisieren?“, *morgen.at* 3/09.

http://www.morgen.at/hm/downloads/0309_Episches.pdf, geöffnet am 21.11.2013.

Lipinski, Birte, „Übertragungsverluste und Reibungswärme.“ *parapluie. Elektronische Zeitschrift für Kulturen, Künste, Literaturen*.

<http://parapluie.de/archiv/uebertragungen/castorf/>, geöffnet am 21.11.2013.

„Terminologien zur Beschreibung der Erzählsituation“. *Uni-Kiel. Literaturwissenschaft-online*. http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/e-learning/erzaehlsituationen/Einfuehrung_start.htm, geöffnet am 31.10.2013.

Kritiken, Rezensionen, Programmhefte:

Brinkmann, Tanja, „Im Bann von Momo“, *Münchner Merkur. Garmischer-Partenkirchner Tagblatt*, <http://www.merkur-online.de/lokales/garmisch-partenkirchen/garmisch-partenkirchen/bann-momo-3074562.html>, 24.08.2013.

Brinkmann, Tanja, „Viel Raum für Phantasie“, *Münchner Merkur. Garmischer-Partenkirchner Tagblatt*, 24.08.2013.

Brinkmann, Tanja, „Zeit kann Luxus sein“ & „Musik, die Endes Geist widerspiegelt“. *Münchner Merkur. Garmischer Tagblatt*, 17.08.2013, S. 1 & 5.

Reithmaier, Sabine, „Die perfekte Mischung“, *Süddeutsche Zeitung*, 22.08.2013.

Interviews:

Bieber, Matthias, „Momo ohne Ende“, *TZ*, 21.08.2013, S. 11.

Meyer-Wegener, Jonas, „Interview mit Roman Hocke“ geführt am 6.7.2013, WAV, privat.

Reithmaier, Sabine, „Der Systemkritiker.“, Interview mit Roman Hocke. *Süddeutsche Zeitung*, 22.08..2013.

Tonträger:

Ende, Michael, *Die Welt des Michael Ende. Geschichten und Gedanken über Freiheit, Fantasie und Menschlichkeit*, (2 CDs) SWR, BR, Berlin: Steinbach Sprechende Bücher 2009.

Ende, Michael, *Momo, Hörspiel für Kinder*, (3CDs) Westdeutscher Rundfunk Köln/Bayerischer Rundfunk, Der Audio Verlag 2005.

Videoquellen:

40 Jahre Momo, wenn Märchen wahr werden, Regie: Oliver Sachs, <http://www.sat1bayern.de/news/20130530/lebensformen-40-jahre-momo/>, Sat1Bayern, 2013.

„Grüße an Momos Vater“. *Abendschau*, Regie: Gaby Weber,
<http://www.br.de/fernsehen/bayerisches-fernsehen/sendungen/abendschau-der-sueden/kultursommer-garmisch-michael-ende-100.html>, geöffnet am 04.12.2013, BR,
23.8. 2013.

Momo, Regie: Johannes Schaaf, DVD, Süddeutsche Zeitung GmbH, 2006.

Momo. Nach dem Märchen Roman von Michael Ende, Regie: Anton Bachleitner, DVD,
Düsseldorfer Marionettentheater, 2002.

8. Anhang

8.1 Abkürzungsverzeichnis

THF (= Theaterfassung)

Büttel, Georg/Gaston/Meyer-Wegener, Jonas, *Momo. Theaterfassung für den KULTurSOMMER Garmisch-Partenkirchen 2013. Nach dem Roman von Michael Ende*, Textfassung und Inszenierung: Georg Büttel & Gaston. Stand: 22.08.2013

s. Anh. (= siehe Anhang)

8.2 Szenenfotos



Abbildung 1: *Momo* (Janina Stopper) erscheint unter den Dorfbewohnern (v.l. Korinna Krauss, Johannes Schön, Florentine Schara, Lukas Clauß, Tobias Eich, Maximilian Pfnür, Armin Schlagwein, Angela Hundsdorfer), Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013, Foto: © Marc Gilsdorf



Abbildung 2: *Kinder* (v.l. Florentine Schara, Lukas Clauß, Angela Hundsdorfer, Korinna Krauss, Armin Schlagwein) spielen *Schiffahrt*, Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013, Foto: © Marc Gilsdorf



Abbildung 3: *Momo* (Janina Stopper) lauscht in den Sternenhimmel, im Hintergrund *Beppo Straßenkehrer* (Gaston), Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013, Foto: © Marc Gilsdorf



Abbildung 4: *Gigi* (Aris Sas) improvisiert ein Lied für *Momo*, Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013, Foto: © Marc Gilsdorf



Abbildung 5: *Agentin XYQ* (Stephanie von Poser) und *Herr Fusi* (Johannes Schön), Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013, Foto: © Marc Gilsdorf



Abbildung 6: *Agent BLW* (Maximilian Pfnür) verrät *Momo* die Pläne der *Grauen*, im Hintergrund *Bibigirl* und *Bubiboy* (Florentine Schara, Lukas Clauß), Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013, Foto: © Marc Gilsdorf



Abbildung 7: *Kinderdemo*, Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013, Foto: © Marc Gilsdorf



Abbildung 8: *BLW* (Maximilian Pfnür) *vor dem Tribunal der Grauen* (v.l. Stephanie von Poser, Tobias Eich, Armin Schlagwein, Florentine Schara), Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013, Foto: © Marc Gilsdorf



Abbildung 9: *Meister Hora* (Florentine Schara; nicht im Bild: Korinna Krauss, Armin Schlagwein), *Momo und Kassiopeia* (Angela Hundsdorfer) im *Nirgend-Haus*, Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013, Foto: © Marc Gilsdorf



Abbildung 10: *Gigi und sein Stab* (vorne r.: Angela Hundsdorfer; Mitte v. l.: Aris Sas, Florentine Schara, Janina Stopper; hinten verdeckt: Korinna Krauss, Johannes Schön) im *Auto*, Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013, Foto: © Marc Gilsdorf



Abbildung 11: *Momo auf der Flucht vor den Grauen*. Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013, Foto: © Marc Gilsdorf



Abbildung 12: *„Tutto e ben“*, *Dorfbewohner tragen Stühle in die Orchestra*. Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013, Foto: © Marc Gilsdorf

8.3 Figurinen von Petra Hebeisen

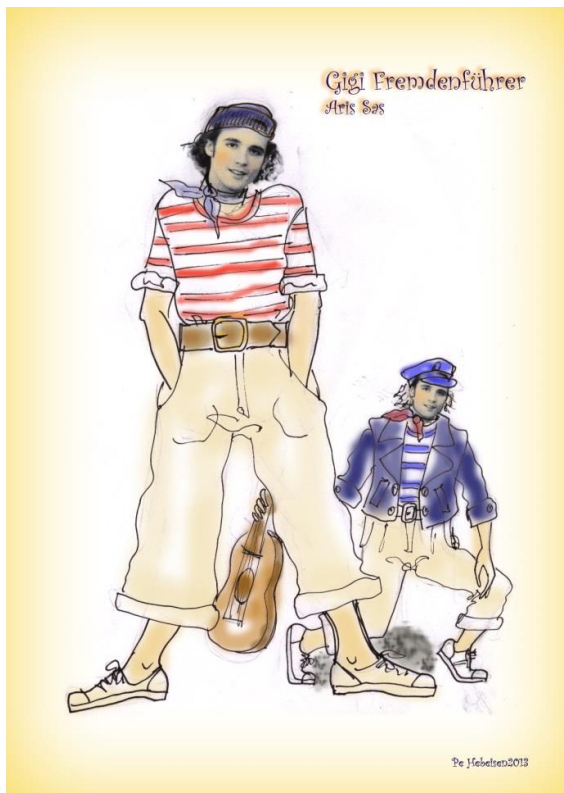


Petra Hebeisen Kultur Sommer 2013



Petra Hebeisen 2013

Abbildungen 13&14: Petra Hebeisen, *Figurinen von Momo & Beppo Straßenkehrer*, Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013



Petra Hebeisen 2013



Petra Hebeisen 2013

Abbildungen 15&16: Petra Hebeisen, *Figurinen von Gigi Fremdenführer und Gigi als Star*, Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013



Abbildungen 17&18: Petra Hebeisen, *Figurinen von Herr Fusi & Nicola dem Maurer*, Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013



Abbildungen 19&20: Petra Hebeisen, *Figurinen von Nino und Liliana*, Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013



Abbildungen 21&22: Petra Hebeisen, *Figurinen von XYQ & Grauer Herr*, Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013



Abbildungen 23&24: Petra Hebeisen, *Figurinen von Bibigirl & Momo-Dancegirls*, Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013

8.4 Bühnenbild von Thomas Bruner

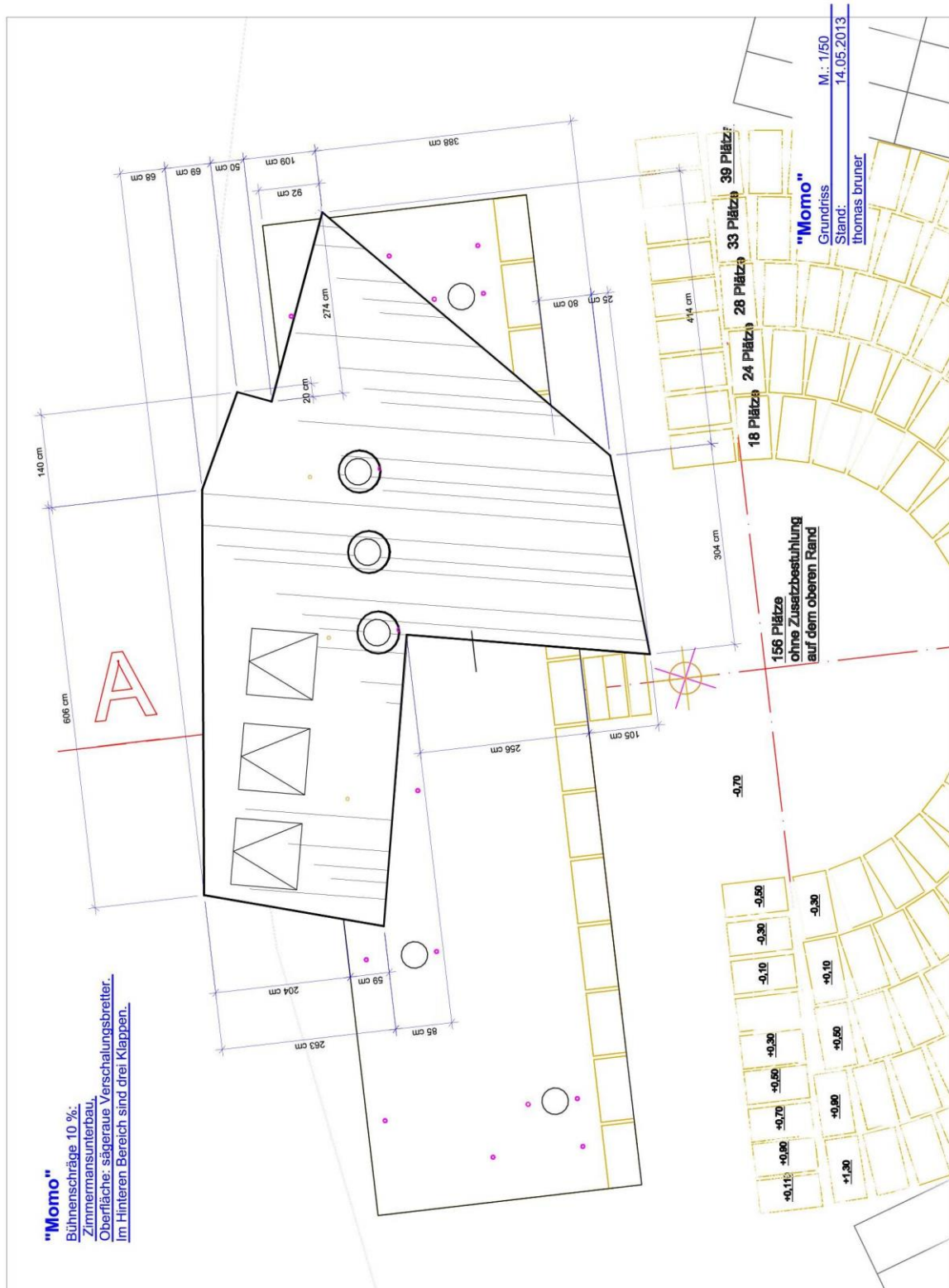


Abbildung 25: Thomas Bruner, *Momo*. Bühnenschräge. Grundriss. Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013, Stand 14.05.2013

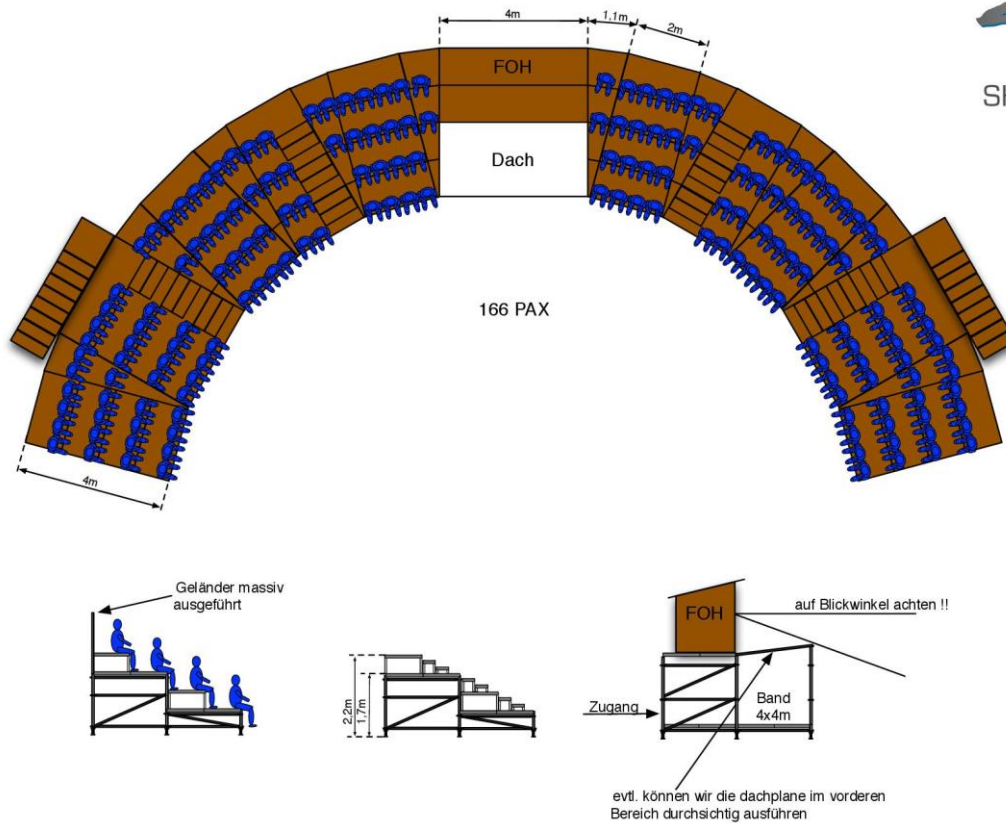


Abbildung 26: Thomas Bruner, *Momo. Konstruktionsskizze für zusätzliche Zuschauerränge*. TC Showtechnik. Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013

8.5 Bildnachweis

Abbildungen 1-12:

Momo. Szenenfotos vom 21.9.2013, Regie: Georg Büttel & Gaston, Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013, Foto: © Marc Gilsdorf, S. 114-119

Abbildungen 13-24:

Petra Hebeisen, *Figurinen für Momo*, Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013, S. 120-122

Abbildungen 25-26:

Thomas Bruner, *Momo. Grundriss und Konstruktionsskizze für Bühnenbild*. Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013, S. 123, 124

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

8.6 Abstract

2013 feiert Michael Endes weltbekannter Roman *Momo* den vierzigsten Jahrestag seines Erscheinens. Beinahe sechs Jahre arbeitete Ende an seinem Märchen über ein kleines Mädchen, das gegen die grauen Herren um die Zeit der Menschen kämpft, und erhielt 1976 dafür den Europäischen Jugendbuchpreis. Neben seinem Erfolg in Buchform erfreut sich Endes Roman auch in anderen Medien einer großen Beliebtheit. Neben Hörbüchern, Zeichentrickserien, einer Verfilmung durch Johannes Schaaf und einer Opernversion von Mark Lothar gibt es unzählige Bühnenfassungen für Sprech-, Tanz- und Puppentheater. Doch was macht dieses moderne Märchen so interessant für Theatermacher? Der Autor selbst war dem Theater auf Lebenszeit verbunden. In ihrem Buch „Michael Ende – Magische Welten“ versuchen Roman Hocke und Uwe Neumahr dem Leser einen Überblick über Michael Endes Schaffen am und fürs Theater zu geben. Bevor er mit seinen Kinderbüchern Berühmtheit erlangte, wollte der in Garmisch-Partenkirchen geborene Autor eigentlich Dramenschreiber werden. So besuchte er nach Kriegsende zunächst die Otto-Falckenberg-Schule in München, um das Schauspiel-Handwerk von der Pike auf zu erlernen. Doch aus der Karriere als Schauspieler wurde nichts. Neben einem theaterbezogenen Lebenslauf liefern Hocke und Neumahr eine Übersicht über Michael Endes dramatisches Werk sowie berühmte Adaptionen seiner „Prosawerke“.

Die vorliegende Diplomarbeit führt Hockes und Neumahrs Ansatz weiter und begleitet eine Umsetzung von Endes Märchenroman *Momo* auf einer Theaterbühne von den konzeptionellen Anfängen bis zur Premiere. Ein besonderes Interesse gilt dabei den dramaturgischen Arbeitsprozessen, die bei solch einem Medienübergang stattfinden. Während es in der Literaturwissenschaft eine Fülle an Literatur zum Thema Dramatisierung von epischer Literatur gibt, ist dieser Bereich in der Theaterwissenschaft noch wenig erforscht. Die meisten Auseinandersetzungen zu Medientransfers von Romanen beziehen sich auf Filmadaptionen. Weitaus weniger Literatur findet sich zu Romanadaptionen im Theater. Aus diesem Grund wird nach einer Einführung das Phänomen der Romandramatisierung eigens thematisiert. Im anschließenden Hauptteil der Arbeit wird anhand einer Dramatisierung von Endes Märchenroman *Momo* für den Kultursommer Garmisch-Partenkirchen 2013 (Regie: Gaston & Georg Büttel) untersucht, welche Gattungs- und Mediengrenzen eine Romanadaption überschreitet und welche

Veränderungen an textlicher und narrativer Struktur dabei von statten gehen. Mit Hilfe narrativer Analysemethoden von Genette und Lotmann werden die zeitlichen Strukturen in den literarischen Gattungen Roman und Drama sowie in der Aufführung untersucht.

Im Zuge des Kultursommers Garmisch-Partenkirchen 2013 hatte der Autor dieser Arbeit die Gelegenheit, als dramaturgischer Mitarbeiter und Regieassistent die Umsetzung eines Romans zum Bühnenstück mitzuerleben. Außerdem fand im Rahmen der ersten *Michael-Ende-Woche 2013* ein Internationales Symposium zur „Entstehung von Momo“ statt. Diese praktischen Erfahrungen sollen in dieser Arbeit mit theoretischen Fakten über die intermedialen Prozesse bei Romanadaptionen für das Theater untermauert werden. Dabei steht weniger das Endprodukt, die fertige Aufführung, im Mittelpunkt, sondern vielmehr die dramaturgische Herangehensweise.

8.7 Lebenslauf

Persönliche Daten

Name Jonas Meyer-Wegener
Geburtstag 19.12.1987

Ausbildung

Seit 10/2008 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien
2007 – 2008 Zivildienst im Zentrum für Umwelt und Kultur (ZUK) Benediktbeuern
1998 – 2007 Staffelsee-Gymnasium Murnau, 2007: Allgemeine Hochschulreife
1994 – 98 Volksschule Großweil

Berufserfahrung

2008 – 2013 Regieassistenzen bei Produktionen des Kultursommers Garmisch-Partenkirchen
11/2013 Dramaturgie für die Theateraufführung „Der ewige Spießer“ (Regie: Georg Büttel) für die Murnauer Horváth-Tage 2013
2/2011 Produktionsassistent für „ANIMA NIVIS“ – das Kultur-Animationsteam der FIS Alpine Ski-WM 2011 in Garmisch-Partenkirchen
7/2010 Regiearbeiten für den Kulturknall in Murnau: „Zeitreise zur Insel Wörth“ (Stationentheater auf der Insel Wörth im Staffelsee)
2009 – 2012 Videodokumentationsteam für die Viennale
2009 – 2013 Ehrenamtlicher Redakteur der Zeitschrift „Façons de Voir/Etc“
2012 – 2013 Ehrenamtlicher Redakteur der Kolumne „Neu im Kino“ für das Online Portal „Uncut“