

# **Leuphana Universität Lüneburg**

Fakultät Kulturwissenschaften

Major Kulturwissenschaften

Bachelorarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines  
Bachelor of Arts

## **Ein Roman im Theater**

**Zu Dostojewskijs *Der Spieler* unter der Regie von Jan Bosse am  
Thalia Theater Hamburg**

A Novel in Theatre – About Dostoevsky's *The Gambler* directed by Jan Bosse  
at the Thalia Theatre in Hamburg

Vorgelegt von

Neele von Döhren

Erstprüferin: Dr. Angela Gencarelli

Zweitprüfer: Prof. Dr. Sven Kramer

Abgabedatum: 20.12.2019

## Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	2
2	Theoretische und methodische Grundlagen.....	6
2.1	Epik vs. Dramatik.....	6
2.2	Narratologie.....	7
2.3	Dramatisierung von Romanen.....	10
3	Die Analyse des Romans.....	12
3.1	Alexej als Ich-Erzähler.....	13
3.2	Erzählung in Form eines Tagebuchs.....	15
3.2.1	Zeitliche Strukturen des Erzählten.....	16
3.2.2	Dauer des Erzählten.....	18
3.2.3	Distanz zum Erzählten.....	19
3.3	Das unzuverlässige Erzählen Alexejs.....	20
4	Die Analyse der Inszenierung.....	26
4.1	Vom Verfasser zum Erzähler.....	28
4.2	Wissen und Wahrnehmung.....	32
4.2.1	Interne Fokalisierung.....	34
4.2.2	Perspektivierung.....	35
4.2.2.1	Annäherung der Wahrnehmung in der ersten Hälfte der Inszenierung.....	35
4.2.2.2	Zeichencharakter in der zweiten Hälfte der Inszenierung.....	38
4.3	Unzuverlässiges Erzählen auf der Bühne.....	41
5	Fazit.....	45
6	Quellenverzeichnis.....	47

## 1 Einleitung

„Bücher auf die Bühne!“<sup>1</sup> lautet der Slogan einer Werbeanzeige des Thalia Theaters Hamburg und trifft einen aktuellen Trend im deutschsprachigen Theater auf den Punkt: Es werden immer mehr Romane auf die Bühne gebracht. In der vom Deutschen Bühnenverein jährlich herausgegebenen Werkstatistik ist dies ersichtlich. In der Spielzeit 1990/91 gab es kaum Romandramatisierungen im Erwachsenentheater zu sehen, in der Saison 2008/09 waren es schon drei unter den fünfzehn meistgespielten Stücken im Schauspiel.<sup>2</sup> 2015/16 schaffte es schließlich eine solche Dramatisierung auf Platz 1 der am häufigsten gespielten und inszenierten Werke.<sup>3</sup> Aus der gerade erschienenen Werkstatistik der Spielzeit 2017/18 geht hervor, dass fast ein Drittel aller Produktionen im Schauspiel Bearbeitungen waren.<sup>4</sup> Es gibt zudem Theater, die sich der Inszenierung von Romanen verschrieben haben, wie beispielsweise das Altonaer Theater in Hamburg. Eine Betrachtung der Produktionen, die sich in der laufenden Spielzeit 2019/20 im Repertoire des Thalia Theaters Hamburg befinden, bestätigt die Tendenzen: Von den 67 Inszenierungen basieren 25 auf Romanen, das sind immerhin 37 %. Dazu kommen weitere Bearbeitungen anderer nicht genuin dramatischer Werke.<sup>5</sup>

Dem daraus ersichtlichen wachsenden Interesse der Theaterpraxis steht jedoch eine herbe Kritik in Feuilletons von großen und kleinen (Fach-)Zeitungen gegenüber.<sup>6</sup> Begründet ist diese Ablehnung möglicherweise durch die seit ARISTOTELES bestehende grundsätzliche Trennung zwischen dramatischer und nicht-dramatischer Literatur.<sup>7</sup> Das entscheidende abgrenzende Kriterium bildet die Narration: Während in der Epik durch einen Erzähler vermittelt wird, ist das Drama unvermittelt. Das Drama und der Roman, der der Epik angehört, stehen sich als Gegensätze gegenüber.

---

<sup>1</sup> Vgl. KLUSMANN, S. (Hrsg.): Spiegel Bestseller, Das Kulturmagazin, Herbst 2019, S. 28.

<sup>2</sup> Vgl. LIPINSKI, B.: Romane auf der Bühne. Form und Funktion von Dramatisierungen im deutschsprachigen Gegenwartstheater. Tübingen: Narr 2014, S. 1f.

<sup>3</sup> Vgl. DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hrsg.): Wer spielte was? Werkstatistik 2015/16. Hamburg: INSPIRING NETWORK GmbH & Co.KG 2017, S. 196f.

<sup>4</sup> Vgl. DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hrsg.): Wer spielte was? Werkstatistik 2017/18. Hamburg: INSPIRING NETWORK GmbH & Co.KG 2019, S. 203. Hierunter fallen nicht nur Dramatisierungen von Romanen, sondern auch Umsetzungen von anderen Vorlagen, z.B. von Filmen. Häufig geschieht die Übertragung als ein Dreischritt: Romane werden zuerst in einer filmischen Form umgesetzt und später auf die Bühne übertragen.

<sup>5</sup> Vgl. THALIA THEATER HAMBURG: Stücke A-Z. [www.thalia-theater.de/programm/stuecke-a-z](http://www.thalia-theater.de/programm/stuecke-a-z) (20.11.2019).

<sup>6</sup> Vgl. LIPINSKI, B.: Romane auf der Bühne, S. 3. Neben den von LIPINSKI aufgeführten Artikeln geben auch die folgenden Artikel Hinweise auf den Diskurs: VÖLKER, K.: Theater ohne Drama. In: der Freitag (03.02.2011). [www.freitag.de/autoren/der-freitag/theater-ohne-drama](http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/theater-ohne-drama) (21.11.2019), SCHNEIDER, R.: Das Theater ruiniert sich selbst. In: Deutschlandfunk Kultur (06.06.2016). [www.deutschlandfunkkultur.de/romane-statt-dramen-das-theater-ruiniert-sich-selbst.1005.de.html?dram:article\\_id=356242](http://www.deutschlandfunkkultur.de/romane-statt-dramen-das-theater-ruiniert-sich-selbst.1005.de.html?dram:article_id=356242) (21.11.2019) und PAUCKER, J.: Das Theater als diebisches Medium. In: Neue Zürcher Zeitung (26.03.2011). [www.nzz.ch/das\\_theater\\_als\\_diebisches\\_medium-1.10029941](http://www.nzz.ch/das_theater_als_diebisches_medium-1.10029941) (21.11.2019) Für eine positive Stimme vgl. KEDVES, A.: Wieso braucht es Romane auf der Bühne? In: Tages Anzeiger (26.08.2019). [www.tagesanzeiger.ch/kultur/theater/wieso-braucht-es-romane-auf-der-buehne/story/25610414](http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/theater/wieso-braucht-es-romane-auf-der-buehne/story/25610414) (21.11.2019).

<sup>7</sup> Zu ARISTOTELES' *Poetik* und der Rezeption vgl. MÜLLER-WOOD, A.: Drama. In: Handbuch der literarischen Gattungen. Hrsg. von Dieter Lamping. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2009. S. 143–157, hier S. 145–152 und ZYMNER, R.: Drama. In: Handbuch Literaturwissenschaft. Band I: Gegenstände und Grundbegriffe. Hrsg. von Thomas Anz. Stuttgart: J.B. Metzler 2007. S. 59–67, hier S. 61–64.

Nicht nur in der künstlerischen Praxis, auch in den Literatur- und Theaterwissenschaften wird die strikte Abgrenzung allmählich aufgelöst. Immer mehr Überschneidungen zwischen Drama und Epik werden festgestellt. Dabei rückt abermals das Merkmal der Narration in den Mittelpunkt und dramatischen Texten wird ebenfalls eine Narrativität zugesprochen.

Damit Romane auf der Theaterbühne zu sehen sein können, muss neben einem Gattungswechsel ein Medienwechsel stattfinden. Der epische Text wird zu einem dramatischen, anstelle des Buches steht die Theateraufführung. Dabei kommt es zu einer Reihe von Veränderungen. LIPINSKI, welche eine umfassende deutschsprachige Auseinandersetzung mit der Dramatisierung von Romanen liefert, stellt fest, dass „die gemeinsame Grundkonstante Narration [...] einen Vergleich möglich [macht], die unterschiedliche mediale Ausrichtung aber [...] nach einer unterschiedlichen formalen Umsetzung der Inhalte [verlangt].“<sup>8</sup>

Die Fragestellung, die in dieser Arbeit beantwortet werden soll, schließt an den Gedanken LIPINSKIS an:

*Wie werden die narrativen Elemente des Romans *Der Spieler* von Fjodor M. Dostojewskij am Thalia Theater Hamburg in der Inszenierung von Jan Bosse auf die Bühne übertragen?*

Betrachtet werden also Fjodor M. Dostojewskijs Roman *Der Spieler*<sup>9</sup> und die Inszenierung eben dieses Werkes in der Regie von Jan Bosse am Thalia Theater Hamburg (Premiere 27.11.2016)<sup>10</sup>. Dabei ist es nicht Anspruch der Arbeit, eine allgemeingültige Übersetzungsstrategie zu entwickeln, sondern eine mögliche Herangehensweise beispielhaft zu zeigen.

Dostojewskijs Werke sind immer wieder Thema der wissenschaftlichen Betrachtung, allerdings liegt der Fokus meist auf Dostojewskijs großen Romanen.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> LIPINSKI, B.: Romane auf der Bühne, S. 55.

<sup>9</sup> Verwendet wird die folgende Ausgabe und Übersetzung: DOSTOJEWSKIJ, F.: *Der Spieler oder Roulettenburg. Aus den Aufzeichnungen eines jungen Mannes: Roman.* Neu übersetzt von Alexander Nitzberg. München: dtv 2016. Die Transliteration des Namens erfolgt in dieser Arbeit nach der Schreibweise in der genutzten Übersetzung. Bei abweichender Schreibweise in Sekundärliteratur wird keine Anpassung vorgenommen.

<sup>10</sup> BOSSE, J. [Reg.]: *Der Spieler* von Fjodor M. Dostojewskij, nach dem gleichnamigen Roman in der Übersetzung von Alexander Nitzberg, Videoaufnahme, Thalia Theater Hamburg, 27.11.2016.

<sup>11</sup> Einen umfassenden Überblick über die zu Dostojewskij veröffentlichte deutschsprachige Forschung bis 2011 liefert GERIGK, H.-J.: *Dostojewskij-Forschung im deutschen Sprachraum zwischen 1971 und 2011.* Ein Forschungsbericht. Heidelberg: o.V. 2012. <https://www.horst-juergen-gerigk.de/aufs%C3%A4tze/dostojewskij-forschung-im-deutschen-sprachraum/> (06.08.2019). Wichtige Forschungsbeiträge finden sich zudem im jährlich erscheinenden Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft sowie im internationalen Pendant, den *Dostoevsky Studies*, seit 1971 ebenfalls jährlich herausgegeben von der International Dostoevsky Society. Auf der Website der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft finden sich außerdem die in den Jahrbüchern erschienenen Bibliografien, vgl. DEUTSCHE DOSTOJEWSKIJ-GESELLSCHAFT: Deutsche Dostojewskij Bibliografie. [www.dostojewskij-gesellschaft.de/bibliografie.html](http://www.dostojewskij-gesellschaft.de/bibliografie.html) (21.11.2019).

*Der Spieler* ist demnach seltener im Fokus.<sup>12</sup> Auseinandersetzungen mit Dostojewskijs Werken im Allgemeinen und dem *Spieler* im Besonderen erfolgen in vielen Fällen autorzentriert.<sup>13</sup> Daran anschließend steht das Thema des Spiels immer wieder im Mittelpunkt:

„Der Roman ‚Der Spieler‘ gilt denn auch heute noch als ‚Klassiker‘, der in keiner Arbeit über das Suchtspiel unzitiert bleiben darf, ganz gleich, ob es sich dabei um psychologische, soziologische oder literarische Studien handelt.“<sup>14</sup>

Textimmanente und narratologische Auseinandersetzungen finden sich dagegen kaum.<sup>15</sup> Dostojewskij zählt zudem zu den beliebtesten Autoren<sup>16</sup>, deren Romane für die Bühne dramatisiert werden.<sup>17</sup> Auch GERIGK stellt dies fest, benennt es allerdings als „Unding“, denn obwohl das „szenische Erzählen“ Dostojewskijs eine dramatische Umsetzung möglich macht, „lebt jede dieser Dramatisierungen [...] ganz vom Vorwissen des Romanlesers.“<sup>18</sup> MARSH zeigt mit ihrer Betrachtung der Dostojewskij-Aufführungen in Großbritannien, dass er nicht nur auf deutschen Bühnen beliebt ist.<sup>19</sup> Konkrete Auseinandersetzungen mit einzelnen Umsetzungen von Dostojewskijs Romanen auf der Bühne gibt es jedoch nur wenige.<sup>20</sup> GERIGK hält fest: „Bestandsaufnahme und wissenschaftliche Würdigung zum Thema ‚Dostojewskij auf der Bühne des 20. Jahrhunderts‘ stehen, auch nur für den deutschen Sprachraum, noch aus.“<sup>21</sup>

Zur Beantwortung der oben gestellten Frage gliedert sich diese Arbeit in drei weitere Abschnitte. Zunächst werden in Abschnitt 2 die theoretischen und methodischen Grundlagen kurz

---

<sup>12</sup> Vgl. NOHEJL, R.: „Alles oder nichts“. Die Gestalt des Spielers im Werk Dostojewskis. In: F. M. Dostojewski. Dichter, Denker, Visionär. Hrsg. von Heinz Setzer, Ludolf Müller u. Rolf-Dieter Kluge. Tübingen: Attempto 1998. S. 63–88, hier S. 70.

<sup>13</sup> Vgl. z.B. ENGELHARDT, D. von: F.M. Dostojewskij: Der Spieler. Phänomene, Ursachen, Ziele und Symbolik einer Sucht. In: Dostoevsky Studies, New Series (2010) Vol. XIV. S. 89–114, KINGMA, S. F.: Dostoevsky and Freud: Autonomy and Addiction in Gambling. In: Journal of Historical Sociology 30 (2017) H. 4. S. 891–917 und NEUHÄUSER, R.: F. M. Dostojewskij: Die großen Romane und Erzählungen. Interpretationen und Analysen. Wien: Böhlau 1993.

<sup>14</sup> NOHEJL, R.: „Alles oder nichts“. Die Gestalt des Spielers im Werk Dostojewskis, hier S. 64.

<sup>15</sup> Ausführlich mit dem Textaufbau der Romane Dostojewskijs beschäftigt sich BACHTIN, M.: Probleme der Poetik Dostoevskijs. München: Carl Hanser 1971. Dostojewskij sei der „Schöpfer des *polyphonen Romans*“ (S.10).

<sup>16</sup> In der folgenden Arbeit wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit das generische Maskulinum verwendet. Soweit nicht anders deutlich gemacht, sind weibliche und anderweitige Geschlechteridentitäten ausdrücklich mitgemeint.

<sup>17</sup> In der Spielzeit 2015/16 gab es 18 Inszenierungen seiner Werke, zwei davon von *Der Spieler*. Vgl. dazu DEUTSCHER BÜHNENVEREIN: Wer spielte was? Werkstatistik 2015/16, S. 99, 171.

<sup>18</sup> GERIGK, H.-J.: Dostojewskij, der ‚vertrackte Russe‘. Die Geschichte seiner Wirkung im deutschen Sprachraum vom Fin de siècle bis heute. Tübingen: Attempto 2000, S. 71.

<sup>19</sup> MARSH, C.: To stage or not to stage? Adapting Dostoevskii's Novels. In: Dostoevskii's Overcoat. Hrsg. von Joe Andrew u. Robert Reid. Amsterdam: Editions Rodopi 2013. S. 249–260, hier S. 249.

<sup>20</sup> Vgl. dazu z.B. KISSEL, W. S.: Dostojewskij und das deutsche Theater der Gegenwart: Potentiale - Probleme - Perspektiven. In: Ein Dichter ist eben ein Dichter. Dostojewskij, Russland und die deutsche Literatur. Hrsg. von Gudrun Goes. 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften 2018 (Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft 23). S. 125–146 oder BURRY, A.: Multi-mediated Dostoevsky. Transposing novels into opera, film, and drama. Evanston, Ill.: Northwestern Univ. Press 2011.

*Der Spieler* wurde bereits 1917 (Uraufführung 1929) von PROKOFJEW in eine Oper übertragen. Mit der Oper beschäftigen sich u.a. REDEPENNING, D.: Dostojewskij auf der Opernbühne. In: Dostoevsky Studies, New Series (2010) Vol. XIV. S. 13–42 und ROBINSON, H.: Dostoevsky and opera: Prokofiev's *The Gambler*. In: Musical Quarterly 70 (1984) H. 1. S. 96–106.

<sup>21</sup> GERIGK, H.-J.: Dostojewskij, der ‚vertrackte Russe‘, S. 72.

dargestellt. Thematisiert wird der Unterschied zwischen Epik und Dramatik (2.1), das breite Feld der Narratologie (2.2) sowie Überlegungen zu Romandramatisierungen (2.3). In Abschnitt 3 folgt die Analyse des Romans mit besonderem Fokus auf den Ich-Erzähler (3.1), die Erzählung in Form eines Tagebuchs (3.2) sowie das unzuverlässige Erzählen (3.3). Die Analyse erfolgt nach den von GENETTE vorgeschlagenen narratologischen Kategorien, auf die in Abschnitt 2.2 kurz eingegangen wird. Die Inszenierungsanalyse in Abschnitt 4 beantwortet anschließend die Frage, wie die in Abschnitt 3 herausgearbeiteten narrativen Merkmale auf die Bühne übertragen werden. Nach einer Betrachtung der grundlegenden Veränderungen sowie des Bühnenbilds (4.1) liegt der Schwerpunkt also ebenfalls auf der Form des Tagebuchs (4.2), dem Ich-Erzähler (4.3) sowie dem unzuverlässigen Erzählen (4.4). Theoretische Grundlagen stammen hierbei vor allem von HORSTMANN und LIPINSKI, diese werden in Abschnitt 2.2 und 2.3 kurz umrissen. Das Fazit fasst abschließend die Ergebnisse zusammen.

## 2 Theoretische und methodische Grundlagen

Diese Arbeit bewegt sich aufgrund der Fragestellung in unterschiedlichen Bereichen und arbeitet mit einer Vielzahl von theoretischen und methodischen Überlegungen, die den Literatur- und Theaterwissenschaften entstammen. Ein Teil hiervon wird in den folgenden Unterabschnitten erläutert und damit der Anwendung in der Analyse vorangestellt.

### 2.1 Epik vs. Dramatik

Wie in der Einleitung bereits erwähnt, fallen mit Romandramatisierungen zwei lange Zeit streng voneinander abgegrenzte Felder zusammen. Einerseits geht es um den Roman, also um eine epische Form der Literatur, andererseits um das Drama. Die Gattungstrias Epik, Lyrik, Dramatik geht auf GOETHE zurück.<sup>22</sup> Er wiederum bezieht sich auf die schon von ARISTOTELES geprägte Unterscheidung in nicht-dramatische und dramatische Texte. Die Aufteilung ist in der Literaturtheorie fest verankert.<sup>23</sup>

Epik wird „seit dem 19. Jh. als zusammenfassende Bezeichnung für erzählende literarische Texte in Vers und Prosa“<sup>24</sup> genutzt. Damit fällt eine große Bandbreite unterschiedlicher Textformen unter den Überbegriff. Das entscheidende Merkmal ist, dass erzählt wird. Als eine Unterform der Epik gilt der Roman, wobei Romane als „umfangreiche fiktionale Erzähltexte in Prosa“<sup>25</sup> verstanden werden. Eine genauere Definition ist nicht möglich, weswegen unter der Bezeichnung eine Vielfalt unterschiedlicher Ausgestaltungen realisierbar ist. ZYMNER stellt fest, dass es Versuche gibt, den Roman weiter abzugrenzen, diese aber nicht als bindend verstanden werden.<sup>26</sup> FLUDERNIK nimmt in komprimierter Form unterschiedliche Ausformungsmöglichkeiten des Romans in den Blick, da sie ebenfalls feststellt, dass nicht *der* Roman ausgemacht werden kann.<sup>27</sup> STEINECKE leitet aus der Vielgestaltigkeit des Romans ab, dass „den unterschiedlichen Definitionen nur noch die allgemeinen Merkmale der Form und des Umfangs gemeinsam sind“<sup>28</sup>. Wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit der Geschichte des Romans

---

<sup>22</sup> „Es giebt nur drey ächte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama.“ GOETHE, J. W. von: West-östlicher Divan. Stuttgart: Cotta 1819, S. 381.

<sup>23</sup> Trotz der Kritik am Gattungsbegriff finden sich Auseinandersetzungen mit den unterschiedlichen Gattungen in Form von Gattungstheorien und Gattungsgeschichten. Zur Problematik der Gattungen vgl. ZYMNER, R.: Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft. Paderborn: Mentis 2003 und LAMPING, D.: Einführung. Literaturwissenschaftliche Gattungsforschung. In: Handbuch der literarischen Gattungen. Hrsg. von Dieter Lamping. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2009. S. XV–XXVI.

<sup>24</sup> ZYMNER, R.: Epik. In: Handbuch Literaturwissenschaft. Band I: Gegenstände und Grundbegriffe. Hrsg. von Thomas Anz. Stuttgart: J.B. Metzler 2007. S. 36–58, hier S. 36.

<sup>25</sup> Ebd., hier S. 39.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., hier S. 40.

<sup>27</sup> Vgl. FLUDERNIK, M.: Roman. In: Handbuch der literarischen Gattungen. Hrsg. von Dieter Lamping. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2009. S. 627–645.

<sup>28</sup> STEINECKE, H.: Roman. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III, P-Z. Hrsg. von Klaus Weimar, Harald Fricke u. Jan-Dirk Müller. 3. Aufl. 2003. S. 317–322, hier S. 317.

und der Romantheorie finden sich erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts.<sup>29</sup> Durch das Fehlen von Regelpoetiken wurde der Roman bis dahin von Kritikern und Theoretikern eher vernachlässigt.

Ganz anders als bei der Gattung des Romans lassen sich die Anfänge der Überlegungen zur Gattung des Dramas sehr weit zurückverfolgen. ARISTOTELES' *Poetik* bietet den Ausgangspunkt, der sich bis in die heutige Forschung zieht.<sup>30</sup> Eine umfassende neuere Gattungsstudie liefert PFISTER mit *Das Drama*.<sup>31</sup> Ein Drama ist grundsätzlich ein Text, der sich nicht nur zur Lektüre eignet, sondern in dem zusätzlich die Möglichkeit der Inszenierung angelegt ist. Durch die Aufteilung in Haupttexte (Figurenrede) und Nebentexte (z. B. Regieanweisungen) ist dies erkennbar.<sup>32</sup> Das zentrale Unterscheidungsmerkmal zwischen dramatischen und nicht-dramatischen Texten stellt die narrative Instanz dar. Vielfach wird die Ansicht vertreten, dass in epischen Werken die Handlung durch einen Erzähler vermittelt wird, im Drama hingegen unvermittelt ist. Die zu den Gattungen gehörenden Medien dienen zusätzlich der Abgrenzung. Während der Roman als geschriebenes Wort auf Papier erscheint, handelt es sich bei der Aufführung eines Dramas um ein plurimediales Ereignis.<sup>33</sup> Zum Roman gehört damit das Buch, zum Drama das Theater. Die strikte Abgrenzung zwischen den beiden Gattungen wird vermehrt aufgelöst. Zentrale Überlegungen dazu stammen unter anderem aus der Narratologie.

## 2.2 Narratologie

Die Narratologie beschäftigt sich mit dem Vorgang des Erzählens. Auseinandersetzungen dazu finden sich in den letzten Jahrzehnten vermehrt. Sie entstammen nicht ausschließlich den Literaturwissenschaften, sondern finden sich auch in anderen Geistes- und Sozialwissenschaften und beschäftigen sich mit dem Erzählen in unterschiedlichen Kunstformen und Alltagssituationen.

---

<sup>29</sup> Vgl. zur (Theorie-)Geschichte z.B. ZYMNER, R.: Epik, hier S. 40-50, STEINECKE, H.: Roman sowie STEINECKE, H.: Romantheorie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III, P-Z. Hrsg. von Klaus Weimar, Harald Fricke u. Jan-Dirk Müller. 3. Aufl. 2003. S. 322–326.

<sup>30</sup> Vgl. ZYMNER, R.: Drama, hier S. 60.

<sup>31</sup> PFISTER, M.: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Wilhelm Fink 2001. Kürzere Auseinandersetzungen finden sich z.B. bei LEHMANN, H.-T.: Drama. In: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992. S. 279–280 und MÜLLER-WOOD, A.: Drama.

<sup>32</sup> Vgl. ZYMNER, R.: Drama, hier S. 59.

<sup>33</sup> Vgl. PFISTER, M.: *Das Drama*, S. 24ff.



Wegweisend dafür sind vor allem Ansätze einer transmedialen und transgenerischen Narratologie.<sup>34</sup> Gesprochen wird sogar von einem *narrative turn*.<sup>35</sup>

Eine umfassende Beschäftigung mit dem Begriff des Erzählens stammt von WEBER<sup>36</sup>. Er liefert eine allgemeingültige Bestimmung des Phänomens, die sich nicht auf einzelne Teilgebiete bezieht. Neben sieben Prinzipien des Erzählens unterscheidet er zwischen Erzählliteratur im engeren, weiteren und weitesten Sinn. FLUDERNIK gibt eine breite Definition des Begriffs der Erzählung, die die in dieser Arbeit folgenden Überlegungen erlaubt:

„Eine Erzählung [...] ist eine Darstellung in einem sprachlichen und/oder visuellem Medium, in deren Zentrum eine oder mehr Erzählfiguren anthropomorpher Prägung stehen, die in zeitlicher und räumlicher Hinsicht existenziell verankert sind und (zumeist) zielgerichtete Handlungen ausführen (Handlungs- und Plotstruktur). Wenn es sich um eine Erzählung im herkömmlichen Sinne handelt, fungiert ein Erzähler als Vermittler im verbalen Medium der Darstellung. Der Erzähltext gestaltet die erzählte Welt auf der Darstellungs- bzw. (Text-) Ebene kreativ und individualistisch um, was insbesondere durch die (Um-) Ordnung der zeitlichen Abfolge in der Präsentation und durch die Auswahl der Fokalisierung (Perspektive) geschieht. Texte, die von Lesern als Erzählungen gelesen (bzw. im Drama und Film: erlebt) werden, sind automatisch narrative Texte; sie dokumentieren dadurch ihre Narrativität.“<sup>37</sup>

GENETTE hat mit seiner 1979 auf Französisch erschienenen Monografie *Le discours du récit* den Diskurs über die fiktionale Erzählung wesentlich mitgeprägt. Seit der 1998 auf Deutsch erschienenen Übersetzung *Die Erzählung*<sup>38</sup> und der von MARTÍNEZ/SCHEFFEL erstellten *Einführung in die Erzähltheorie*<sup>39</sup>, in der sie die Konzepte und Begriffe GENETTES zusammenstellen und aufarbeiten, erfreuen sich diese Konzepte großer Beliebtheit in der deutschen Literaturwissenschaft. Sie werden vielfach angewandt, zugleich aber immer wieder kritisiert und modifiziert. NÜNNING/NÜNNING stellen fest, dass „Erzähltheorie und Erzähltextanalyse entscheidende Fortschritte an terminologischer Präzisierung und Systematisierung“<sup>40</sup> durch GENETTE erhalten haben. Hilfreich erweisen sich die Konzepte aufgrund ihrer allgemeinen Gültigkeit und ihrer Übertragbarkeit auf andere Philologien und Medien. Aus diesem Grund erfolgt in dieser Arbeit die Analyse des Romans entlang der Kategorien von GENETTE.

---

<sup>34</sup> Vgl. NÜNNING, A. u. NÜNNING, V.: Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen‘ Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen. In: Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Hrsg. von Ansgar Nünning u. Vera Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002. S. 1–33 und NÜNNING, V. u. NÜNNING, A. (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002.

<sup>35</sup> ISERNHAGEN, H.: Amerikanische Kontexte des New Historicism: Eine Skizze. In: Verhandlungen mit dem New Historicism. Das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Jürg Glauser u. Annegret Heitmann. Würzburg: Königshausen & Neumann op. 1999. S. 173–192, hier S. 176f.

<sup>36</sup> WEBER, D.: Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1998.

<sup>37</sup> FLUDERNIK, M.: Erzähltheorie. Eine Einführung. 2. Aufl. Darmstadt: WBG, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008, S. 15.

<sup>38</sup> GENETTE, G.: Die Erzählung. 3. Aufl. Paderborn: Fink 2010.

<sup>39</sup> MARTÍNEZ, M. u. SCHEFFEL, M.: Einführung in die Erzähltheorie. 10. Aufl. München: C.H. Beck 2016.

<sup>40</sup> NÜNNING, A. u. NÜNNING, V.: Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen‘ Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen, hier S. 7.

Immer mehr Arbeiten beschäftigen sich zudem mit den Gemeinsamkeiten der Epik und Dramatik, dabei geht es auch um die Narrativität von dramatischen Texten.<sup>41</sup> So nimmt beispielsweise KORTHALS eine ausführliche Analyse der beiden Gattungen vor und stellt die Gemeinsamkeit der Geschehensdarstellung in den Mittelpunkt.<sup>42</sup> Zugleich rückt die Narration in den Blick. Daran anschließend liefert MUNY<sup>43</sup> wichtige Überlegungen der Dramennarratologie. Entlang der von GENETTE aufgestellten Kategorien entwickelt er ein narratologisches Analysemodell für das Drama und arbeitet damit die narrativen Elemente eines Dramentextes heraus. Er zeigt, dass im Drama eine Vermittlungsinstanz vorhanden ist:

„Dramen erzählen also Geschichten und erzeugen eine Kommunikationsebene erzählerischer Vermittlung. [...] Im Prinzip verfügt der dramatische Erzähler über die gleichen Möglichkeiten der narrativen Gestaltung, die auch der Stimme epischer Texte zukommt.“<sup>44</sup>

Sowohl bei KORTHALS und MUNY als auch bei anderen Ansätzen der Dramennarratologie<sup>45</sup> stehen die Texte im Mittelpunkt, die Aufführung und damit das Theater werden häufig nicht betrachtet. Überlegungen zu narrativen Elementen des Theaters gibt es zwar schon länger, waren aber vor allem dem Epischen Theater, wie es von BRECHT und PISCATOR geprägt wurde, zugeordnet.<sup>46</sup> Mit der Weiterentwicklung und der Ausweitung auf andere Felder rückt das Theater allgemein in den Blick der Narratologie. HORSTMANN<sup>47</sup> entwickelt anschließend an Überlegungen der Dramen- und der Filmnarratologie<sup>48</sup> eine Theaternarratologie. Er legt das Augenmerk auf die performative Situation der Aufführung. Dabei treten ebenfalls Fragen nach Überschneidungen zwischen den Gattungen Dramatik und Epik sowie zwischen den Medien geschriebenes Wort und plurimediale Theaterraufführung in den Mittelpunkt. Er betont, dass das „Theater [...] seit jeher Geschichten performativ erzählt“<sup>49</sup>. Weiterhin stellt er fest, dass das

„Theater ein hochgradig narratives Medium ist. [...] Das Theater erzählt durch eine Vielzahl unterschiedlicher Zeichen [...]; narrative Funktionen [...] werden im performativen Erzählen in der Regel nicht durch eine Erzählerfigur vorgenommen, sondern innerhalb eines mehrkanaligen Repräsentationssystems verwirklicht“<sup>50</sup>.

---

<sup>41</sup> Zur Narrativität von Dramen vgl. z.B. KOLESCH, D.: Narration. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 2014. S. 227–230 und MÜLLER-WOOD, A.: Drama.

<sup>42</sup> Vgl. KORTHALS, H.: Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur. Berlin: Erich Schmidt 2003. Korthals bestimmt Merkmale von Drama und Erzählung neu und geht von einem Kontinuum zwischen dramatisch und episch aus, an dessen Enden sich das Drama und die Erzählung befinden. Die Bibliografie gibt zudem einen umfassenden Überblick über Forschung zum Thema der Gattungstheorie, Erzähltheorie und dem Drama sowie allen Verbindungen untereinander.

<sup>43</sup> MUNY, E.: Erzählperspektive im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie. München: Iudicium-Verl. 2008.

<sup>44</sup> Ebd., S. 188.

<sup>45</sup> Einen Überblick über Theorien der Dramennarratologie liefert HORSTMANN, J.: Theaternarratologie. Ein erzähltheoretisches Analyseverfahren für Theaterinszenierungen. Boston: Walter de Gruyter 2018, S. 70-87.

<sup>46</sup> Vgl. KOLESCH, D.: Narration, hier S. 229.

<sup>47</sup> HORSTMANN, J.: Theaternarratologie.

<sup>48</sup> Bei Aspekten der Filmnarratologie bezieht sich HORSTMANN in erster Linie auf KUHN, M.: Filmnarratologie. Berlin: De Gruyter 2011.

<sup>49</sup> HORSTMANN, J.: Theaternarratologie, S. 1.

<sup>50</sup> Ebd., S. 58.

Dafür entwickelt er das Theatrale Repräsentationssystem (TRS): „Es besteht aus den sechs Kanälen *sprachlich, visuell, auditiv, olfaktorisch, haptisch* und *gustatorisch*.“<sup>51</sup> Jeder Kanal weise eine spezifische Narrativität auf.<sup>52</sup> Bei HORSTMANN ist es nicht mehr ein Erzähler, der etwas vermittelt, sondern die unterschiedlichen Medien (Kanäle), die in einer Theateraufführung zusammenkommen, fungieren als vermittelnde Instanz.<sup>53</sup> HORSTMANN überprüft die von GENETTE vorgeschlagenen Kategorien auf ihre Anwendbarkeit für die Analyse einer Inszenierung und ergänzt diese durch weitere Überlegungen.<sup>54</sup> Damit liefert er wichtige Grundlagen für die Inszenierungsanalyse im nachfolgenden Abschnitt 4.

### 2.3 Dramatisierung von Romanen

Dramatisierung meint die „Bearbeitung eines epischen Stoffs oder anderer literarischer Texte für das Theater“<sup>55</sup>. Eine Dramatisierung ist damit eine besondere Form der Adaption. Eine Adaption ist die „Bearbeitung eines literarischen Werks, um es den Gesetzmäßigkeiten einer anderen Gattung oder eines anderen Mediums anzupassen“<sup>56</sup>. Bei der Umsetzung eines Romans auf der Bühne findet neben der Änderung der Gattung (Epik zu Dramatik) eine Änderung des Mediums statt (Buch zu Theater/Aufführung). Der Begriff der Adaption geht damit einen Schritt weiter als der Begriff der Bearbeitung, „bei de[r] Vorlage und Folgetext auch innerhalb einer Gattung oder eines Mediums bleiben können“<sup>57</sup>. Daneben taucht der Begriff der Bühnenbearbeitung immer wieder auf, wobei es sich dabei „in Abgrenzung zu Adaption und Dramatisierung [um] die Umgestaltung eines dramatischen Werks [...] in Hinblick auf best[immte] Erfordernisse einer Aufführung“<sup>58</sup> handelt.

Eine aktuelle und umfassende deutschsprachige Beschäftigung mit Romandramatisierungen liefert LIPINSKI<sup>59</sup>. Sie betrachtet in ihrer Arbeit den Wechsel der Texte von der epischen in eine dramatische Form, die damit den Medienwechsel vorbereitet. Die Umsetzung in den jeweiligen Aufführungen klammert sie beinahe vollständig aus. Sie fasst in ihrer Arbeit den bisherigen Forschungsstand zusammen und stellt fest, dass Romandramatisierungen im Gegenwartstheater

---

<sup>51</sup> Ebd., S. 111.

<sup>52</sup> HORSTMANN legt die unterschiedlichen Narrativitätspotenziale begründet in Kap. 5.1 vor.

<sup>53</sup> Ebd., S. 18.

<sup>54</sup> Dies sind konkret in Kap. 6 die Zeitlichkeit, in Kap. 7 der Raum und in Kap. 8 Perspektive und Fokalisierung.

<sup>55</sup> SANDHACK, M.: Dramatisierung. In: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992. S. 282.

<sup>56</sup> SANDHACK, M.: Adaption. In: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992. S. 49–50, hier S. 49. Adaptionen können dabei in ganz unterschiedlichen Feldern auftreten und die Praxis der Adaption wird in den Literaturwissenschaften, aber auch den Medienwissenschaften betrachtet, vgl. z.B. HUTCHEON, L.: A Theory of Adaptation. New York, NY: Routledge 2006.

<sup>57</sup> LIPINSKI, B.: Romane auf der Bühne, S. 19.

<sup>58</sup> SANDHACK, M.: Bühnenbearbeitung. In: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992. S. 173.

<sup>59</sup> LIPINSKI, B.: Romane auf der Bühne.

„kaum wissenschaftlich untersucht“<sup>60</sup> sind und dass „eine systematische Erfassung der literarischen Form der Dramatisierung aus germanistischer Sicht [...] als Forschungsdesiderat bezeichnet werden [muss]“<sup>61</sup>. Nach der theoretischen Einordnung des Problems der Romandramatisierung und der Feststellung der Ähnlichkeiten zwischen Roman und Drama entwickelt LIPINSKI ausgehend von der Analyse von fünf Romandramatisierungen fünf Kategorien, durch die sich einzelne Dramatisierungen und ihr Bezug zum Prätext bestimmen lassen. Die Kategorien sind: *textliche Übereinstimmung mit dem Roman*, *Grad der Orientierung an konventionellen Dramenformen*, *interpretative Zuspitzung der Geschichte*, *Metareferentialität* sowie die *Abstraktion von der einzelnen Inszenierung*.<sup>62</sup> Einige Überlegungen LIPINSKIS werden für die Analyse der Inszenierung in Abschnitt 4 genutzt.

Neben LIPINSKI gibt es noch weitere Arbeiten, die sich mit dem Thema der Romandramatisierungen beschäftigen. Um einen sehr knappen und sicherlich nicht vollständigen Überblick über die Forschungsliteratur zu geben, soll an dieser Stelle eine Auswahl an Arbeiten in aller Kürze aufgeführt werden. Sehr ähnlich wie LIPINSKI geht LI<sup>63</sup> vor. Aus epischer, adaptiver und narrativer Perspektive werden vier Romanadaptionen des Gegenwartstheaters betrachtet, um Parallelen und damit Tendenzen des zeitgenössischen Theaters herauszuarbeiten. PLANA<sup>64</sup> liefert in Form einer übersichtlichen Einführung eine Betrachtung der vielfältigen Zusammenhänge zwischen Roman, Theater und Film. Mit den unterschiedlichen Formen der Adaption im Theater beschäftigt sich ebenfalls REILLY<sup>65</sup>. KOHLMEIER<sup>66</sup> wiederum schaut nicht nur darauf, wie eine Vorlage der Dramengattung angepasst werden kann, sondern wie eine konkrete Umsetzung auf der Bühne aussehen kann. Sie gibt damit Anregungen für die Theaterpraxis und entwickelt Kategorien für die wissenschaftliche Untersuchung. Ebenso aus der eher praktisch orientierten Perspektive kommt TECKLENBURG<sup>67</sup>. Sie betrachtet das Erzählen auf der Bühne und plädiert für ein *Theater der Narration*.

---

<sup>60</sup> Ebd., S. 10.

<sup>61</sup> Ebd., S. 13.

<sup>62</sup> Ebd., S. 393-403.

<sup>63</sup> LI, Q.: *Performing with Narrating: The Theatrical Adaption of Novels on the Contemporary German Stage*. (Dissertation). München : o.V. 2018.

<sup>64</sup> PLANA, M.: *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*. Rosny-sous-Bois: Bréal 2014.

<sup>65</sup> REILLY, K. (Hrsg.): *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre*. London: Palgrave Macmillan 2018.

<sup>66</sup> KOHLMEIER, A.: *Vom Roman zum Theatertext. Eine vergleichende Studie am Beispiel der "Leiden des jungen Werther" von Johann Wolfgang Goethe*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2010.

<sup>67</sup> TECKLENBURG, N.: *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*. Berlin, Bielefeld: De Gruyter; Transcript 2014.

### 3 Die Analyse des Romans

Im Roman *Der Spieler*<sup>68</sup> kommt eine illustre Gesellschaft an einem fiktiven deutschen Ort mit dem bezeichnenden Namen „Roulettenburg“ zusammen. Es sind dies: der namenlose verwitwete russische General mit seinen beiden Kindern und seiner Schwester, seine Stieftochter Polina Alexandrowna, der Engländer Mister Astley, der Franzose des Grioux sowie die Französin Mademoiselle Blanche mit ihrer Mutter. Ebenfalls vor Ort ist Alexej Iwanowitsch, Hauslehrer beim General. Der General ist hoch verschuldet und braucht dringend Geld, um einerseits seine Schulden bei des Grioux zu begleichen und andererseits Mademoiselle Blanche zu heiraten. Aus diesem Grund wartet er sehnsüchtig auf eine Nachricht aus Russland, die vom Tod seiner reichen Tante, von allen Großmutter genannt, berichtet. Stattdessen taucht aber die Tante selbst vor Ort auf und verspielt schließlich ihr Vermögen beim Roulette. Alexej buhlt um die Gunst von Polina, die ihn jedoch verspottet und ausnutzt. Durch eine Aufforderung von Polina und gereizt durch die Beobachtung des Spiels der Tante beginnt Alexej zu spielen, wird von einer Spielleidenschaft<sup>69</sup> gepackt und verfällt dem Spiel schließlich. Die Spielleidenschaft lässt die Leidenschaft für Polina verschwinden und am Ende bleibt Alexej allein mit dem Spiel zurück.

Die Frage, die im Folgenden beantwortet werden soll, ist *wie* die Geschehnisse erzählt werden. Unter den übergeordneten Kategorien Ich-Erzähler, Erzählen im Tagebuch und unzuverlässiges Erzählen werden die von GENETTE vorgeschlagenen narratologischen Kategorien *Zeit*, *Modus* und *Stimme* mit ihren jeweiligen Unterkategorien angewandt.<sup>70</sup> GENETTE betont, dass die Kategorien zwar getrennt voneinander betrachtet werden sollten, in den Texten aber meistens ineinander übergehen.<sup>71</sup> Aus diesem Grund werden die Kategorien in der folgenden Analyse direkt miteinander in Verbindung gesetzt. Für die dabei herausgearbeiteten Merkmale wird anschließend in Abschnitt 4 überprüft, wie sie durch die Inszenierung auf die Bühne übertragen werden.

---

<sup>68</sup> Verwendet wird die folgende Übersetzung und Ausgabe: DOSTOJEWSKIJ, F.: *Der Spieler oder Roulettenburg*. Aus den Aufzeichnungen eines jungen Mannes: Roman. Neu übersetzt von Alexander Nitzberg. München: dtv 2016. Zitate aus diesem Werk werden aufgrund einer erleichterten Lesbarkeit im Text durch die Sigle SP und die jeweilige Seitenzahl in Klammern markiert. Die Schreibweise der Figurennamen wird der vorliegenden Übersetzung entnommen. Abweichende Schreibweisen in zitierter Sekundärliteratur werden nicht angepasst.

<sup>69</sup> „Pathologisches Spielen“ (Spielsucht) ist erst seit 1980 als Suchterkrankung offiziell anerkannt und bis heute nicht umfassend definiert (vgl. MEYER, G. u. BACHMANN, M.: *Spielsucht: Ursachen und Therapie*. Berlin: Springer 2000, S. 2). Die Spielleidenschaft hingegen ist ein Phänomen, mit dem sich die Menschen schon länger beschäftigen (zur Geschichte des Glücksspiels vgl. ebd., S. 6-8). Die Begriffe Spielleidenschaft und Spielsucht werden in der Forschung zu Dostojewskij synonym verwendet, weswegen in dieser Arbeit beide Begriffe zur Verwendung kommen und gleichwertig zu betrachten sind.

<sup>70</sup> Entwickelt wurden die Kategorien, wie bereits in Abschnitt 2.2 angemerkt, von Gérard Genette in der 1979 auf Französisch erschienenen Monografie *Discours du récit*. Die folgenden Ausführungen stützen sich auf die 1998 erstmalig erschienene deutsche Übersetzung, GENETTE, G.: *Die Erzählung*.

<sup>71</sup> Vgl. ebd., S. 99.

### 3.1 Alexej als Ich-Erzähler

Es handelt sich beim *Spieler* um eine homodiegetisch fiktionale Erzählung, bei der der Erzähler eine Figur ist, aber weder Erzähler noch Figur mit dem realen Autor gleichzusetzen sind. Erzählt wird von Alexej Iwanowitsch als Ich-Erzähler.<sup>72</sup> Mit den Begriffen von GENETTE gesprochen, handelt es sich bei Alexej um einen intradiegetisch-homodiegetischen Erzähler. Mehr noch: Er ist ein autopoetischer Erzähler. Er gehört der von ihm erzählten Handlung nicht nur an, sondern ist gleichzeitig ihr Held. Alexej erzählt vor allem seine eigene Geschichte: „Written in the form of a first-person confession or diary [...] *The Gambler* recounts a decisive series of events in the life of the narrator Aleksey Ivanovich.“<sup>73</sup>

Bei einem Ich-Erzähler ist von einer festen internen Fokalisierung auszugehen, bei der der Erzähler über genauso viel Wissen verfügt wie die Figur. GENETTE weist bei der Fokalisierung auf die Wichtigkeit der Unterscheidung zwischen dem Sprechenden und dem Wahrnehmenden hin.<sup>74</sup> In den verschiedenen Forschungsfeldern der Narratologie gibt es bei dem Begriff der Fokalisierung vielfach Unklarheiten und Vermischungen der Terminologien. Schon bei GENETTE gehen zwei unterschiedliche Aspekte durch den Hinweis auf die Unterscheidung zwischen „Wer spricht?“ und „Wer sieht?“<sup>75</sup> in den Begriff mit ein. Daraus folgend wird vielfach unterschieden zwischen der Fokalisierung als Wissensrelation und der Perspektive im Sinne eines *point of view*. Im Falle eines Ich-Erzählers fällt die Unterscheidung wieder zusammen. Der Ich-Erzähler Alexej kann nur das berichten, was er weiß, außerdem erfährt der Leser die Handlung aus seinem Blickwinkel.

Weitere Selektionen der Informationen treten dadurch auf, dass Alexej nur das aufschreibt, was er für wichtig hält, und nur das aufschreiben kann, woran er sich erinnert. Dass eine Auswahl der präsentierten Geschehnisse erfolgt, verdeutlicht er selbst, zum Beispiel: „Aber ich will nicht davon anfangen – das böte genug Stoff für eine eigene Erzählung mit eigenem Kolorit und gehört nicht hierher“ (SP, 177). Außerdem klammert er bewusst Dinge aus der Erzählung aus. So schreibt er bei einer Beschreibung Polinas, er „weiß Dinge aus ihrem Leben“ (SP, 26), klärt aber den Leser nicht auf, was genau er weiß. Das Problem einer nicht mehr vorhandenen bzw. nur unvollständig vorhandenen Erinnerung wird von ihm selbst thematisiert und reflektiert, beispielsweise vor der Wiedergabe eines Briefs von des Grioux an Polina: „Aber hier der Inhalt,

---

<sup>72</sup> Zum Begriff der Ich-Erzählsituation siehe STANZEL, F. K.: *Typische Formen des Romans*. 3. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967, S. 25-39. STANZEL erläutert hier ausführlich die Besonderheiten des Ich-Romans. Das von STANZEL vorgeschlagene Klassifikationssystem wird von GENETTE kritisiert und durch neue Einteilungen erweitert (vgl. GENETTE, G.: *Die Erzählung*, S. 245-253). Trotzdem soll hier die Bezeichnung *Ich-Erzähler* genutzt werden, da sie die Merkmale des *Spielers* verständlich auf einen Begriff bringt.

<sup>73</sup> FRANK, J.: *Dostoevsky. A Writer in His Time*. Princeton: Princeton University Press 2009, S. 522.

<sup>74</sup> Vgl. GENETTE, G.: *Die Erzählung*, S. 118-121.

<sup>75</sup> Ebd., S. 119.

wenn nicht Wort für Wort, so doch wenigstens Sinn für Sinn.“ (SP, 150) oder bei der Beschreibung des Spiels: „Wie setze ich weiter? In welcher Reihenfolge? Ich weiß es nicht.“ (SP, 156) und „dass ich vieles von all dem gar nicht mehr weiß. Ich weiß nur noch“ (SP, 183). Die beschriebenen Geschehnisse, Konversationen und eigenen Eindrücke sind unvollständig. Auf die Lücken in der Erinnerung weist LOVE hin:

„The narrator contrasts dissolution and order. He uses the framing phrases ‚after that I remember‘ and ‚I can only remember‘ to indicate just how unclear his memory of the spree must be, while at the same time retaining a vivid memory of certain details collected apparently at random. [...] Alexei Ivanych’s ultimate inability to impose a clear order on what happened – simply put, his inability to tell a clear story of what happened – also shows the lie in his adherence to rational explanations for his behavior.“<sup>76</sup>

Alexej kann zunehmend keine klaren Erinnerungen an das Geschehen mehr formulieren, gibt aber zugleich ganze Unterhaltungen dialogisch wieder. Beim Leser entsteht dadurch eine Skepsis gegenüber der Vollständigkeit und Richtigkeit der Aussagen. Das unzuverlässige Erzählen wird in Abschnitt 3.3 näher ausgeführt.

Die gesamte Handlung wird für den Leser nur durch die Beschreibung Alexejs und damit durch seine Augen erfahrbar. Seine Wertung liegt über jeder von ihm beschriebenen Situation und Person.<sup>77</sup> Er bemüht sich nicht um Neutralität und kommentiert das Berichtete reichlich. Er schreibt die Gedanken, die er während der Handlung zum Geschehen hat, auf, beispielsweise „Typisch: Alle wissen es, nur ich nicht!“ (SP, 132). Zusätzlich fügt er während des Aufschreibens Kommentare hinzu, die mit einem zeitlichen Abstand eine Reflexion ermöglichen, wie zum Beispiel: „(ich meine jetzt buchstäblich: mit einem Stock)“ (SP, 141) oder „(Zumal sie immer noch anhält, also selbst einen Monat nach den Ereignissen.)“ (SP, 165). Neben den hier aufgeführten Beispielen für kurze Einwüfe gibt es längere Passagen, die ausschließlich Alexejs Innenwelt darstellen (vgl. z.B. SP ab 112).<sup>78</sup> Nicht immer wird deutlich, zu welchem Zeitpunkt die Kommentare angefertigt werden. Erkennbar werden die Einschübe im Schriftbild der vorliegenden Übersetzung durch das Setzen in Klammern und die damit verbundene optische Abgrenzung von der restlichen Handlung. Durch die Kommentare und die damit verbundenen Wertungen ist die gesamte Erzählung subjektiv eingefärbt. Ein neutrales Bild auf die Geschehnisse lässt sich nicht gewinnen. Die Meinung, die sich der Leser bildet, ist stark von Alexejs Meinung beeinflusst.

---

<sup>76</sup> LOVE, J.: Narrative Hesitation in *The Gambler*. In: *Canadian Slavonic Papers* 46 (2004) 3-4. S. 361–380, hier S. 376.

<sup>77</sup> Zur Beschreibung der anderen Figuren vgl. *Mademoiselle Blanche* (SP, 29f.), *Mister Astley* (SP, 31), *Polina* (SP, 51) oder *Großmutter* (SP, 83f.). Die Beschreibung von des Grioux bleibt recht vage, er wird nur als der typische Franzose beschrieben. Eine Analyse der Beschreibung der Figuren ließe sich auf die Charakterisierung der jeweiligen Nationalitäten hin vornehmen. Dies würde aber eine eigene Arbeit mit der Fragestellung nach dem Bild der unterschiedlichen Nationalitäten im Roman nach sich ziehen.

<sup>78</sup> An dieser Stelle ist zu bedenken, dass eigentlich die gesamte Erzählung Gedanken Alexejs zeigt, da er sie in seinen Aufzeichnungen festgehalten hat. Im Weiteren wird trotzdem unterschieden zwischen eindeutig seinen Gedanken und den Aussagen der anderen Figuren.

### 3.2 Erzählung in Form eines Tagebuchs

Auf die Gestaltung der Erzählung in einer dem Tagebuch ähnlichen Form weist schon der Untertitel „Aus den Aufzeichnungen eines jungen Mannes“ hin. Es lässt sich entnehmen, dass Alexej die Geschichte nicht nur als Ich-Erzähler erzählt, sondern sie auch aufgeschrieben hat. Es fällt, wie THEDE es darstellt, „der fiktionale Text Dostoevskijs [...] mit einem fiktiven, diegetisch existenten Text zusammen“<sup>79</sup>. THEDE beschreibt die Aufzeichnungen weiter als „ein Notizbuch mit schriftstellerischem Odeur um zerfasernde Begebenheiten in und nach Roulettenburg“<sup>80</sup>. Die Erzählte lässt sich wie ein Tagebuch lesen, der Roman sich der Gattung des Tagebuchromans zuordnen.<sup>81</sup> Neben dem Untertitel erzeugen Hinweise im Text den Eindruck des Tagebuchs. Alexej reflektiert und kommentiert sein eigenes Schreiben. Anfängliche Worte wie „erörtern“ (SP, 21) oder „Randbemerkungen“ (SP, 23) könnten sich ebenfalls noch auf ein mündliches Erzählen beziehen, sind aber für die Beschreibung eines schriftlichen Vorgangs geläufiger. Im weiteren Verlauf wird der Bezug zur Schriftlichkeit größer, bis Alexej sie schließlich auf den Punkt bringt: „Ich habe meine Notizen geordnet und durchgesehen.“ (SP, 137). Es steht damit außer Frage, dass es sich um ein schriftliches Erzählen handelt.

Es stellt sich zudem die Frage nach dem Adressaten der Erzählung. Ein intradiegetischer Adressat ist nicht zu bestimmen. Durch Kommentare und teilweise als direkte Ansprache eines extradiegetischen Adressaten zu verstehende Passagen, wie beispielsweise vor der Beschreibung von Mademoiselle Blanche, „Wer also ist Mademoiselle Blanche?“ (SP, 28), wird die Stellung des Textes undeutlich. Kommentare in Klammern wie „(richtig geraten!)“ (SP, 146) während einer Beschreibung der Handlungen des Generals oder „(Was soll ich sagen: So ist es nun mal. Ich erwähne es auch nur ehrlichkeitshalber.)“ (SP, 23) implizieren einen Leser. Würde Alexej die Aufzeichnungen ausschließlich für sich selbst anfertigen, wären rhetorische Fragen oder Bemerkungen dieser Art überflüssig. THEDE stellt fest, dass der Text „durch solche Unwägbarkeiten einen unklaren Status zwischen memorierendem Zettelkasten und auf Publikum gerichteter Ausarbeitung“<sup>82</sup> erhält. Anzumerken ist an dieser Stelle jedoch, dass ein Tagebuch, obwohl es nicht dafür bestimmt ist, von anderen Menschen gelesen zu werden, als Adressaten in vielen Fällen das Tagebuch selbst hat.

---

<sup>79</sup> THEDE, S.: *Hasard-Schicksale*. Bielefeld: Transcript 2017, S. 308.

<sup>80</sup> Ebd.

<sup>81</sup> Auf die Gattung des Tagebuchromans soll hier nicht näher eingegangen werden. Für eine ausführliche historisch-systematische Gattungsbestimmung und Abgrenzung von benachbarten Gattungen vgl. KELLNER, R.: *Der Tagebuchroman als literarische Gattung. Thematische, poetologische und narratologische Aspekte*. Berlin/Boston: De Gruyter 2015. Eine frühere und weniger umfangreiche Betrachtung liefert ABBOTT, H. P.: *Diary Fiction*. In: *Orbis Litterarum* 37 (1982) H. 1. S. 12–31. Für ABBOTT stellt *diary fiction* keine eigene Gattung dar, sondern zeichnet sich durch den Einsatz spezieller narrativer Mittel aus, die wiederum eine spezifische Wirkung erzeugen. Er fokussiert die mimetischen, thematischen und zeitlichen Aspekte der *diary fiction*.

<sup>82</sup> THEDE, S.: *Hasard-Schicksale*, S. 314.



Zusätzlich stellt sich die Frage, warum Alexej die Aufzeichnungen überhaupt anfertigt. ENGELHARDT bezeichnet das Schreiben Alexejs als eine „Schreibtherapie“<sup>83</sup> und bezieht sich auf die folgende Stelle, die eine solche Überlegung erlaubt:

„Doch vielleicht schaffe ich es zurück auf den Teppich, höre auf, herumzuschwirren und überdenke noch einmal alles, was mir in diesem Monat widerfahren ist. Es treibt mich zum Schreibtisch. Und außerdem habe ich abends nichts zu tun.“ (SP, 137)

Alexej nutzt sein Schreiben demnach dafür, seine eigenen Gedanken und Gefühle zu ordnen und gleichzeitig eine weitere Beschäftigung neben dem Spiel zu haben.

### 3.2.1 Zeitliche Strukturen des Erzählten

Die zeitlichen Strukturen des Romans sind eng verbunden mit der Praxis des Tagebuchschreibens und gleichzeitig Voraussetzung für die in Abschnitt 3.3 erörterte Unzuverlässigkeit des Erzählers.

Durch die Art der Erzählung als Aufzeichnungen lässt sich ein späteres Erzählen annehmen. Genauer handelt es sich um „eingeschobenes“<sup>84</sup> Erzählen. Alexej tritt nicht nur als Verfasser oder ausschließlicher Erzähler, sondern als Beteiligter der Handlung auf. Es ist nicht davon auszugehen, dass er seine Notizen im Moment der Handlung erstellt. Stattdessen setzt er immer wieder aus der laufenden Diegese aus, um seine Aufzeichnungen anzufertigen. Schreiben und Handeln wechseln sich ab. Ersichtlich wird dies beispielsweise an folgender Stelle:

„Aber jetzt ist da dieser Befehl, unbedingt am Roulettetisch zu gewinnen. Keine Zeit, sich groß Gedanken zu machen, wofür, wenn ich schnell gewinnen soll? Oder was dieser ewig berechnende Kopf sonst noch so ausbrütet? Außerdem sind wohl in den letzten zwei Wochen jede Menge Fakten hinzugekommen, von denen ich überhaupt nichts weiß. Das alles gilt es nun herauszufinden, nachzuvollziehen – und das schnell, schnell, schnell. Doch vorerst, wie gesagt: Keine Zeit. Rasch an den Roulettetisch!“ (SP, 18)

Die Überlegungen stellt er an, während er die vorangegangene Aufforderung Polinas, sich an den Roulettetisch zu begeben, aufschreibt. Seine Reflexion und sein Aufschreiben werden durch die Handlung unterbrochen. GENETTE weist im Falle des eingeschobenen Erzählens auf eine große Nähe zwischen der erzählten Handlung und dem Erzählen hin.<sup>85</sup> Bei MARTÍNEZ/SCHEFFEL spielt die Nähe ebenfalls eine Rolle:

„Anders als im Idealfall des gleichzeitigen Erzählens gibt es hier also einerseits durchaus eine erklärte Zeitdifferenz zwischen Schreiben und Erleben, während andererseits die Grenze zwischen handelndem Helden und schreibendem Erzähler, zwischen erlebendem und erzählendem Ich verschwimmen.“<sup>86</sup>

Bestimmbar wird der Zeitpunkt des Erzählens meist durch die Zeitformen. Im Gegensatz zu anderen Übersetzungen überträgt NITZBERG den gesamten Roman ins Präsens.<sup>87</sup> Hierdurch entsteht der Eindruck des gleichzeitigen Erzählens. Der oben erwähnte Effekt des

---

<sup>83</sup> ENGELHARDT, D. von: F.M. Dostojewskij: Der Spieler. Phänomene, Ursachen, Ziele und Symbolik einer Sucht, S. 108.

<sup>84</sup> GENETTE, G.: Die Erzählung, S. 140.

<sup>85</sup> Vgl. ebd., S. 141.

<sup>86</sup> MARTÍNEZ, M. u. SCHEFFEL, M.: Einführung in die Erzähltheorie, S. 78.

<sup>87</sup> Vgl. dazu SCHMID, U. M.: Dostojewski – Der rotzfreche Aufwiegler. In: Neue Zürcher Zeitung (16.01.2017). [www.nzz.ch/feuilleton/dostojewski-neu-in-rohen-uebersetzungen-rotzfrecher-aufwiegler-ld.141861](http://www.nzz.ch/feuilleton/dostojewski-neu-in-rohen-uebersetzungen-rotzfrecher-aufwiegler-ld.141861) (22.11.2019)

Verschimmens zwischen Handlung und Erzählung wird noch verstärkt durch das Präsens, das den Leser beinahe vollständig vergessen lässt, dass er das Geschehen nicht unmittelbar miterlebt. Es ist nicht möglich, ausschließlich anhand der Zeitform des Textes zu erkennen, zu welchem Zeitpunkt erzählt wird. Ein genauere Blick auf die Abläufe der Handlung und die Kommentare des Erzählers ist nötig.<sup>88</sup>

Das eingeschobene Erzählen bestimmt die Ordnung der Erzählung und ist strukturiert durch interne, homodiegetische Analepsen, die als komplett zu bezeichnen sind. Es handelt sich um Analepsen, da Alexej die Ereignisse zu einem früheren Zeitpunkt in der Handlung erlebt hat und sie später niederschreibt. Die Reichweite und der Umfang der Analepsen sind zu Beginn klein, werden im Verlauf der Erzählung jedoch immer größer. Damit wird der zeitliche Abstand des Erzählens zum Erzählten größer. Die Aufzeichnungen beginnen mit der Rückkehr Alexejs nach einer vierzehntägigen Abwesenheit (vgl. SP, 7). Über Geschehnisse vor diesem Anfangsdatum informiert der Erzähler kaum. Die Berichte vom ersten Tag erscheinen wie im gleichen Moment, höchstens aber mit wenigen Stunden Abstand, erstellt: „vor dem Essen“ (SP, 9), „abends“ (SP, 14). Der zweite Tag wiederum wird am dritten Tag festgehalten: „gestern“ (SP, 26). Der dritte Tag wird am selben Abend erzählt: „Heute war ein lustiger Tag [...]. Es ist jetzt elf Uhr abends“ (SP, 32). Die Tage vier und fünf werden mit einem Abstand von zwei Tagen erzählt: „zwei Tage sind verstrichen“ (SP, 51). In den ersten Kapiteln erfährt der Leser „per Pressestil das kürzlich sich unmittelbar Ereignete“<sup>89</sup>. Auf die Berichte dieser Tage folgt ein größerer Zeitsprung. Das dreizehnte Kapitel wird von Alexej mit den Worten „fast ein Monat ist seither vergangen“ (SP, 136) eingeleitet. Über den vergangenen Monat wird berichtet, wobei Alexej an dem Zeitpunkt wieder ansetzt, an dem seine letzten Aufzeichnungen aufgehört haben (vgl. SP, 144). Auf die Erzählung der Ereignisse des Monats folgt wieder ein Zeitsprung und der nächste und letzte Teil des Romans in Kapitel 17 wird von Alexej mit den Worten „es ist jetzt ein Jahr und acht Monate her“ (SP, 185) eingeleitet. Es gibt keine Lücken zwischen den einzelnen erzählten Zeiträumen. Im letzten Kapitel ist nicht mehr auszumachen, wann die Ereignisse innerhalb des Zeitraums genau geschehen sind. Die Erzählung bricht nach einer Reflexion über das Spielen mit den Worten „Morgen, schon morgen ist alles vorbei.“ (SP, 197) ab. Damit wird nicht nur der Roman beendet, sondern auch die Aufzeichnungen Alexejs. Er hat aufgehört zu schreiben.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Einzelne Worte, wie beispielsweise „anfangs“ (SP, 24) können einen Hinweis auf die zeitlichen Abläufe geben. Für den Leser wird damit ersichtlich, dass Alexej weiß, dass es später anders werden wird. Obwohl die Erzählung in der Zeitform des Präsens steht, wird so der Bericht über die Vergangenheit deutlich.

<sup>89</sup> THEDE, S.: *Hasard-Schicksale*, S. 313.

<sup>90</sup> Vgl. ebd., S. 333f.

### 3.2.2 Dauer des Erzählten

GENETTE greift zur Bestimmung der Zeitstrukturen auf die von MÜLLER geprägte Unterscheidung von erzählter Zeit und Erzählzeit zurück.<sup>91</sup> Die erzählte Zeit beläuft sich beim *Spieler* auf ziemlich exakt ein Jahr, neun Monate und eine Woche. Für die Bestimmung der Erzählzeit muss auf die Hilfsgröße der Seitenanzahl zurückgegriffen werden, da sich die individuelle Lese- bzw. Erzählzeit stark unterscheiden kann. Im Fall der vorliegenden Ausgabe des *Spielers* beträgt die Erzählzeit 190 Seiten. Wie in den meisten Erzählungen wechseln sich im *Spieler* Szenen und Raffungen ab.<sup>92</sup> Während in den ersten Kapiteln die Szenen dominieren, nehmen die Raffungen mit dem Fortschreiten des Geschehens zu. In den ersten dreizehn Kapiteln ist die Handlung räumlich und zeitlich eng begrenzt und findet an fünf aufeinanderfolgenden Tagen an einem Ort statt. Die fünf weiteren Kapitel erzählen eine sehr viel größere Zeitspanne und sind räumlich weiter gefasst. Mit Zahlen versehen wird das Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit noch konkreter: Die ersten beiden Kapitel der vorliegenden Übersetzung erzählen auf 18 Seiten von einem Tag, das letzte Kapitel erzählt auf 12 Seiten von einem Jahr und acht Monaten. NEUHÄUSER weist darauf hin, dass vor allem der sechste Tag der Handlung mit dem Eintreffen der Großmutter im Mittelpunkt der Handlung steht. Dies werde deutlich an der Dauer der Erzählzeit (sechs Kapitel), die dafür beansprucht werden.<sup>93</sup>

Die Raffungen sind vor allem durch den zeitlichen Abstand bedingt: „Also fange ich an. Vielleicht lässt sich das Ganze auch knapper erzählen: Die Eindrücke sind nicht mehr dieselben...“ (SP, 137). THEDE zeigt auf, dass „je gefestigter der Spieler [ist], desto weniger wird geschrieben“<sup>94</sup>. Damit thematisiert er den Zusammenhang zwischen der Entwicklung der Spielsucht und Alexejs Vermögen, das Geschehen wiederzugeben. Der „Wechsel von Szene und Raffung ermöglicht hier eine markante Beschleunigung des Erzähltempo, verbunden mit dem Eindruck einer zunehmenden Distanz zum erzählten Geschehen.“<sup>95</sup> Gleichzeitig beinhaltet die Verwendung von Raffungen und Szenen eine Wertung. Die Teile der Erzählung, die gerafft erzählt werden, scheinen für Alexej weniger wichtig zu sein als die zeitdeckenden Passagen, da sie automatisch mehr Details enthalten. Die Erzählung ist subjektiv gefärbt.

---

<sup>91</sup> Vgl. GENETTE, G.: Die Erzählung, S. 17f.

<sup>92</sup> Zeitdeckendes Erzählen (Szene) kann selbst in Dialogen ohne *verbum dicendi* nicht vollständig erreicht werden. Trotzdem lässt sich von einem annähernd zeitdeckenden Erzählen im Wechsel mit eindeutig summarischem Erzählen (Raffung) ausgehen. Zeitdeckendes Erzählen in den Szenen wird erreicht durch die Nutzung von Auslassungspunkten und Gedankenstrichen, die Sprechpausen anzeigen und eine Lesepausen verursachen (vgl. SP, 18, 68). Zusätzlich werden Handlungen nicht beschrieben, sondern nur in der wörtlichen Rede angedeutet, z.B. „» [...] Doch wer ruft mich da?«, frage ich plötzlich. »Wer ruft mich da? Da hat doch jemand auf Russisch gerufen: Alexej Iwanowitsch! Eine weibliche Stimme. Da! Haben Sie es gehört? Schon wieder!«“ (SP, 79).

<sup>93</sup> Vgl. NEUHÄUSER, R.: F. M. Dostojewskij: Die großen Romane und Erzählungen. Interpretationen und Analysen, S. 89.

<sup>94</sup> THEDE, S.: *Hasard-Schicksale*, S. 316.

<sup>95</sup> MARTÍNEZ, M. u. SCHEFFEL, M.: Einführung in die Erzähltheorie, S. 44.

### 3.2.3 Distanz zum Erzählten

Die Distanz zum Erzählten ist begründet durch die Ausführlichkeit und erlaubt zudem Rückschlüsse auf die Zuverlässigkeit des Erzählers. Im Falle von Raffungen lässt sich von einer größeren Distanz und damit eher dem narrativen Modus ausgehen, im Falle von Szenen wiederum ist die Distanz gering und der dramatische Modus liegt vor.<sup>96</sup> Grundsätzlich kann unterschieden werden zwischen der Erzählung von Ereignissen, von gesprochenen Worten und von Gedanken. Die Darstellung von Ereignissen kann dabei nie unmittelbar sein, da immer eine Übersetzung von Nichtsprachlichem in Sprachliches vollzogen werden muss. Es kann nur eine „Mimesis-Illusion“<sup>97</sup> erzeugt werden. Trotzdem plädieren MARTÍNEZ/SCHEFFEL dafür, Ereignisse je nach vermittelter Distanz in den narrativen bzw. dramatischen Modus einzuordnen.<sup>98</sup> Im Falle des *Spielers* ist die Distanz eng verknüpft mit dem Zeitpunkt des Erzählens. Das anfangs fast unmittelbar erzählte Geschehen ließe sich demnach dem dramatischen Modus zuordnen, das später mit größerem zeitlichen Abstand Erzählte eher dem narrativen Modus.

Die Erzählung ist durchzogen von einer Abwechslung von erzählter, transponierter und zitierter Rede<sup>99</sup>. Wie in Abschnitt 3.2.2 schon angemerkt, steckt in der Entscheidung für die Darstellungsart der Rede eine subjektive Wertung der Wichtigkeit. Für Alexej eher unwichtige Aussagen werden in erzählter oder transponierter Rede zusammengefasst, besonders wichtige in zitierter Rede wiedergegeben. Interessant sind hier die Stellen, an denen Alexej seine eigenen Worte in transponierter oder erzählter Rede wiedergibt. Hier scheint ausschließlich der Inhalt, nicht jedoch der genaue Wortlaut entscheidend zu sein.

Zu Beginn weist Alexej darauf hin, dass die von ihm wiedergegebenen Gespräche mit seinen Erzählungen übereinstimmend stattgefunden haben: „(Übrigens merke ich gerade, dass meine Notizen unser Gespräch mehr oder weniger eins zu eins wiedergeben.)“ (SP, 47). Mit dem größeren zeitlichen Abstand dominieren in den Raffungen vor allem transponierte und erzählte Rede. THEDE stellt fest:

„Eine besondere Nähe zur Realbegebenheiten, die sich in Aleksejs nahen Beschreibungen äußerte, wurde in der rauschhaften Spielnacht für die Zufallswiederholungen eingetauscht. Im Folgenden gibt es immer noch allenthalben ausführliche Dialoge, allerdings dominiert inzwischen der additive Erzählerbericht, wie Aleksej selbst bemerkt.“<sup>100</sup>

---

<sup>96</sup> Narrativer und dramatischer Modus sollten nicht als absolute Kategorien verstanden werden, sondern als Endpunkte eines Kontinuums, auf dem sich die jeweilige Erzählung bzw. Passagen davon einordnen lassen (vgl. ebd., S. 52).

<sup>97</sup> GENETTE, G.: Die Erzählung, S. 106.

<sup>98</sup> Vgl. MARTÍNEZ, M. u. SCHEFFEL, M.: Einführung in die Erzähltheorie, S. 52.

<sup>99</sup> Diese Bezeichnung wird von MARTÍNEZ/SCHEFFEL vorgeschlagen, um den von Genette genutzten Begriff der berichteten Rede zu ersetzen. Es gehe nicht um ein Berichten, sondern die direkte Rede (vgl. ebd., S. 65).

<sup>100</sup> THEDE, S.: Hasard-Schicksale, S. 315

Es findet sich immer noch zitierte Rede, mit wachsendem zeitlichen Abstand entsteht aber das Problem der Glaubwürdigkeit, da die Frage aufkommt, wie (und ob) Alexej sich so genau erinnern kann.<sup>101</sup>

Durch die feste interne Fokalisierung kann der Erzähler nur seine eigenen Gedanken wiedergeben. Die Wiedergabe der Gedanken geschieht einerseits über die kurzen Kommentare und andererseits als lange Passagen ähnlich eines inneren Monologs oder Bewusstseinsberichts. Bedingung dafür ist das Medium des Tagebuchs, welches für die Niederschrift der eigenen Gedanken gedacht ist. Stimmungen und Gefühle können nur beschrieben werden. Für die Beschreibung der für ihn neuen Gefühle, die mit der sich entwickelnden Spielsucht verbunden sind, nutzt er geistige und körperliche Zustände, die ihm schon bekannt sind. Durch Vergleiche kann er seine ihm unbekannteren Gefühle in Worte verpacken. Genauer wird auf seinen sich verändernden Gemütszustand im folgenden Abschnitt eingegangen.

### 3.3 Das unzuverlässige Erzählen Alexejs

Dieser Abschnitt zeigt, warum Alexej als unzuverlässiger Erzähler zu bezeichnen ist. In der bisherigen Analyse sind die Kategorien von GENETTE zur Anwendung gekommen und die Ergebnisse enthalten schon einige Hinweis auf die Unzuverlässigkeit. Der Begriff des unzuverlässigen Erzählens findet bei GENETTE keinen Platz. Er geht zurück auf BOOTH, der das Konzept, verbunden mit dem des implizierten Autors, in *The Rhetoric of Fiction* Anfang der 1960er Jahre entwarf:

„Aus Mangel an besseren Begriffen nenne ich einen Erzähler *zuverlässig*, wenn er für die Normen des Werkes (d.h. der Normen des implizierten Autors) eintritt oder in Übereinstimmung mit ihnen handelt, und *unzuverlässig*, wenn er dies nicht tut.“<sup>102</sup>

Ausgehend von dieser Definition wurde das Konzept in den philologischen Disziplinen vielfach angewandt, aber auch immer wieder kritisch diskutiert.<sup>103</sup> Dabei kommt es häufig zu einer Erweiterung der Definition und der Erstellung von Typologien des unzuverlässigen Erzählens.

---

<sup>101</sup> Vgl. ebd., S. 319.

<sup>102</sup> BOOTH, W. C.: Die Rhetorik der Erzählkunst. Heidelberg: Quelle u. Meyer 1974, S. 164. Im englischen Original spricht BOOTH von *unreliable narration*. Dafür gibt es verschiedene deutsche Übersetzungen, wobei in dieser Arbeit mit „unzuverlässiges Erzählen“ diejenige verwendet wird, die in der Übersetzung von BOOTHs Arbeit genutzt wird.

<sup>103</sup> Zur Unzuverlässigkeit vgl. z.B. KINDT, T.: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2008. Er weist auf die unklare Begriffslage hin und stellt die wichtigsten Forschungsbeiträge zusammen. Neben einer Ausdifferenzierung in axiologische und mimetische Unzuverlässigkeit schlägt er zudem einen Merkmalskatalog vor, der bei der Bestimmung der Unzuverlässigkeit helfen soll. Auch VOGT, R.: Theorie und Typologie narrativer Unzuverlässigkeit am Beispiel englischsprachiger Erzählliteratur. Berlin: De Gruyter 2018 stellt die Unklarheiten bezüglich des Konzeptes fest und widmet sich der Beantwortung der Fragen nach Bedeutung, Typologien, Maßstab und Erklärung. Er entwirft rezeptionstheoretische Erklärungsmodelle. Von unterschiedlichen literaturwissenschaftlichen Standpunkten aus wird das Konzept im Sammelband NÜNNING, A. (Hrsg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis*

Als einflussreiche erweiterte Typologie des unzuverlässigen Erzählens ist die von PHELAN/MARTIN<sup>104</sup> zu nennen. Sie unterscheiden dabei im ersten Schritt die drei Achsen *facts/events*, *ethics* und *knowledge/perception*. Auf den Ebenen kann es jeweils zu einer falschen oder unvollständigen Darstellung kommen, sodass sich insgesamt die folgenden sechs Möglichkeiten des unzuverlässigen Erzählens ergeben: *misreporting / underreporting*, *misevaluation / underregarding*, *misinterpreting / underreading*.<sup>105</sup>

Immer wieder geht es um die Suche nach textlichen Auffälligkeiten, die eine Unzuverlässigkeit zuverlässig anzeigen können. NÜNNING stellt einige zusammen:

„Textual indicators of unreliability include such features as internal inconsistencies, conflicts between story and discourse, multiperspectival accounts of the same event, and verbal idiosyncrasies“<sup>106</sup>

Eine abschließende Liste textlicher Merkmale lässt sich nicht erstellen, denn „unreliability is predicated on at least three factors – the reader, the personalised narrator, and textual markers“<sup>107</sup>. Damit kommt bei NÜNNING der Leser mit ins Spiel. Mit dieser Ansicht ist er nicht allein, so wird immer wieder festgestellt, dass eine Unzuverlässigkeit nicht alleine aus textlichen Merkmalen oder im Vergleich mit den Werten des implizierten Autors, sondern durch den Leser ausgemacht wird.<sup>108</sup> Eine allgemeine Definition des unzuverlässigen Erzählens liefert RIMMON-KENAN: „An unreliable narrator [...] is one whose rendering of the story and/or commentary on it the reader has reasons to suspect.“<sup>109</sup> Die Gründe, Alexejs Aussagen anzuzweifeln, sollen im Folgenden ausgeführt werden. Schaut man auf von NÜNNING vorgeschlagenen textlichen Auffälligkeiten<sup>110</sup>, so kann festgehalten werden, dass das unzuverlässige Erzählen Alexejs erstmal nicht an widersprüchlichen Aussagen festzumachen ist. Es finden sich keine groben Fehler in seinen Erzählungen, die vom Leser durch Logik sofort ausgemacht werden können.

---

unglaublichen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. 2. Aufl. Trier: Wiss. Verl. Trier 2013 beleuchtet. Die Bibliografie gibt außerdem einen umfassenden Überblick über die zum Thema veröffentlichte Forschung. Der Sammelband LIPTAY, F. u. WOLF, Y. (Hrsg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Ed. Text + Kritik 2005 widmet sich zusätzlich dem unzuverlässigen Erzählen im Film und bietet eine große Auswahl an unterschiedlichen Zugängen.

<sup>104</sup> PHELAN, J. u. MARTIN, M. P.: The Lessons of “Weymouth”: Homodiegesis, Unreliability, Ethics and The Remains of the Day. In: Narratologies. New perspectives on narrative analysis. Hrsg. von David Herman. Columbus, Ohio: Ohio State Univ. Press 1999. S. 88–109.

<sup>105</sup> Vgl. ebd., hier S. 95f.

<sup>106</sup> NÜNNING, A.: Reliability. In: Routledge encyclopedia of narrative theory. Hrsg. von David Herman, Manfred Jahn u. Marie-Laure Ryan. London: Routledge 2010. S. 495–497, hier S. 496.

<sup>107</sup> Ebd.

<sup>108</sup> Vgl. dazu beispielsweise VOGT, R.: Theorie und Typologie narrativer Unzuverlässigkeit am Beispiel englischsprachiger Erzählliteratur, Kapitel IV–VIII sowie FLUDERNIK, M.: Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit. In: Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. Hrsg. von Fabienne Liptay u. Yvonne Wolf. München: Ed. Text + Kritik 2005. S. 39–59. Sie betont dabei die Wichtigkeit der Beachtung der Gattung. So müssen Aussagen eines Erzählers nicht zwingend zu der realen Welt des Rezipienten, sondern zu der entworfenen fiktionalen Welt passen.

<sup>109</sup> RIMMON-KENAN, S.: Narrative fiction. Contemporary poetics. London: Routledge 1983, S. 100.

<sup>110</sup> Vgl. NÜNNING, A.: Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Hrsg. von Ansgar Nünning. 2. Aufl. Trier: Wiss. Verl. Trier 2013. S. 3–40, hier S. 27f.

Durch die Tagebuchform ist bedingt, dass es keine anderen Figuren gibt, die aus einer anderen Perspektive etwas Widersprechendes erzählen können. Alexej wird damit ausschließlich durch seine eigenen Aussagen zum unzuverlässigen Erzähler. Er thematisiert immer wieder seine durch die zum Ende größer werdenden zeitlichen Abstände zwischen Erleben und Erzählen bedingten Erinnerungslücken. Aus der Liste NÜNNINGS lassen sich die folgenden Hinweise auf ein unzuverlässiges Erzählen auf Alexejs Erzählen anwenden: „Häufung sprecherzentrierter Äußerungen sowie linguistische Signale für Expressivität und Subjektivität“, „Häufung von Leseranreden und bewußten [sic] Versuchen der Rezeptionslenkung durch den Erzähler“, „eingestandene Unglaubwürdigkeit, Erinnerungslücken und Hinweise auf kognitive Einschränkungen“ sowie „eingestandene oder situativ bedingte Parteilichkeit“<sup>111</sup>.

Mit den Begriffen von PHELAN/MARTIN kann von *underreporting* gesprochen werden, da Alexej die Geschehnisse nicht vollständig wiedergibt.<sup>112</sup> Die gesamte Erzählung besteht allerdings aus im Nachhinein aus der Erinnerung angefertigten Aufzeichnungen. Die Vollständigkeit kann demnach grundlegend in Frage gestellt werden: Jede Wahrnehmung einer Situation erfolgt subjektiv und ein Geschehen kann nie in seiner Gänze objektiv erfasst werden. Durch den zeitlichen Abstand dient die Erinnerung als ein zusätzlicher Filter. Es ist damit schlicht unmöglich, ein Geschehen absolut vollständig wiederzugeben.<sup>113</sup>

Diese Tatsache wird von GENETTE mit der bereits erwähnten „Mimesis-Illusion“<sup>114</sup> einer Erzählung thematisiert. BASSELER/BIRKE gehen in Bezug auf das (un-)zuverlässige Erzählen noch einen Schritt weiter und fragen,

„inwiefern [...] es einen objektiv zuverlässigen Erzähler überhaupt geben [kann], bedenkt man doch, dass nicht nur die durch ihn vermittelten Ereignisse meist schon seine eigene Wertung implizieren, sondern dass z.T. auch lange Passagen der Figurenrede durch ihn wiedergegeben werden, was eine rekordverdächtige Erinnerungsarbeit darstellen würde.“<sup>115</sup>

BASSELER/BIRKE stellen abschließend fest, dass das Kriterium der thematisierten Erinnerungslücken allein nicht als ein Kriterium für eine Unzuverlässigkeit des Erzählers gesehen werden kann.<sup>116</sup> Skeptisch wird der Leser in den Fällen, in denen Alexej erst davon schreibt, sich nicht mehr an alles zu erinnern – womit er wie eben gezeigt sicher auch recht hat – dann aber wiederum lange Passagen zitierter Rede wiedergibt, als würde er sich Wort für Wort an die Unterhaltung erinnern. Wie BASSELER/BIRKE feststellen, würde so etwas eine „rekordverdächtige

---

<sup>111</sup> Ebd., hier S. 28.

<sup>112</sup> „Underreporting [...] occurs when the narrator tells us less than s/he knows.“, PHELAN, J. u. MARTIN, M. P.: *The Lessons of "Weymouth": Homodiegesis, Unreliability, Ethics and The Remains of the Day*, hier S. 95.

<sup>113</sup> Vgl. dazu BASSELER, M. u. BIRKE, D.: *Mimesis des Erinnerns*. In: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven (Media and cultural memory / Medien und kulturelle Erinnerung)*. Hrsg. von Astrid Erll u. Ansgar Nünning. Berlin: De Gruyter 2005. S. 123–147, hier S. 141.

<sup>114</sup> GENETTE, G.: *Die Erzählung*, S. 106.

<sup>115</sup> BASSELER, M. u. BIRKE, D.: *Mimesis des Erinnerns*, hier S. 140.

<sup>116</sup> Vgl. ebd., hier S. 141.

Erinnerungsarbeit“<sup>117</sup> bedeuten. Der Leser beginnt anzuzweifeln, ob sich die Dialoge tatsächlich wie angegeben ereignet haben.

Um von der Unzuverlässigkeit Alexejs zu sprechen, reichen die thematisierten Erinnerungslücken noch nicht aus. Es kommt allerdings hinzu, dass er durch die sich entwickelnde Spielsucht unter einem zusehends verwirrten Geisteszustand leidet. Eine besonders interpretationsbedürftige Stelle dazu ist die folgende:

„Und das größte Wunder ist immer noch meine damalige Einstellung diesen Ereignissen gegenüber – ich verstehe mich ja selbst nicht mehr! Und das alles ist nun wie ein Traum verflogen, sogar meine Passion – und die war doch wirklich stark und echt ... wo ist die denn auf einmal hin? Und ab und zu durchflimmert's mein Hirn: Habe ich damals vielleicht den Verstand verloren und saß die ganze Zeit über (und sitze womöglich immer noch) irgendwo in einer Irrenanstalt, sodass mir alles nur so vorkam (und womöglich immer noch so vorkommt) ...“ (SP, 136)

Was an dieser Stelle das erste Mal anklingt, ist, dass sich die Geschehnisse, von denen Alexej berichtet, eventuell nur in seinem Kopf abspielen. Er besitzt zu diesem Zeitpunkt aber noch die Fähigkeit der Reflexion über diese Möglichkeit. Im weiteren Verlauf finden solche Reflexionen nicht mehr statt, der Leser hat aber die an diesem Punkt getätigte Aussage bei der weiteren Lektüre im Hinterkopf. In welchen Anteilen Dinge wirklich geschehen sind, was Alexej nicht wahrgenommen bzw. vergessen hat oder aber zusätzlich wahrgenommen hat, lässt sich für den Leser nicht ausmachen, da er durch die intern fokalisierte Ich-Erzählung ausschließlich an den Horizont Alexejs gebunden ist. Der Erzähler verliert an Glaubwürdigkeit, da er nicht mehr zwischen Fakt und Fiktion zu unterscheiden vermag.<sup>118</sup> Mit PHELAN/MARTIN kann hier von *underreading* gesprochen werden.<sup>119</sup> Anhand der beschriebenen Gemütszustände lässt sich nachzeichnen, dass Alexej die Wahrnehmungsfähigkeit durch das Abrutschen in die Spielsucht zusehends entschwindet. Schon zu Beginn stellt er fest:

„In letzter Zeit, genauer seit zwei, drei Wochen, bin ich ein wenig angeschlagen: Ich fühle mich krank, ich bin überreizt, exaltiert, meine Nerven liegen blank. Oft verliere ich auch ganz die Beherrschung. [...] Kurz: Es sind deutlich Krankheitssymptome.“ (SP 55f.)

Das Spielen bezeichnet er nach seinem ersten großen Spiel als „Strudel“ (SP, 136) und „Wirbelsturm“ (SP, 137):

„unter dem Einfluss des Wirbelsturms, der mich vor Kurzem beim Schopf gepackt, in den Strudel gerissen und erneut irgendwo hinausgeschleudert hat. Manchmal kommt es mir so vor: Ich rotiere noch immer in diesem Wirbelsturm: Da fegt er hinweg – da erfasst mich sein Flügel – da überschlage ich mich und purzele heraus aus dem System, falle aus dem Rahmen und schwirre und schwirre weiter herum ...“ (SP, 137).

Alexej wird vom Spiel mitgerissen und kann ihm nicht entkommen. Es ist ihm nicht möglich, klare Gedanken zu fassen. Bei der Beschreibung seiner Spiele nutzt er Krankheitssymptome, die die Möglichkeit der klaren Wahrnehmung verbieten: „wie im Fieber“ (SP, 155), „wie in

---

<sup>117</sup> Ebd., hier S. 140.

<sup>118</sup> Der Begriff „Fakt“ bezieht sich auf eine Tatsache in der erzählten (fiktionalen) Welt, nicht in der Welt des Lesers.

<sup>119</sup> „underreading occurs when the narrator's lack of knowledge, perceptiveness, or sophistication yields an insufficient interpretation of an event, character or situation“, PHELAN, J. u. MARTIN, M. P.: *The Lessons of "Weymouth": Homodiegesis, Unreliability, Ethics and The Remains of the Day*, hier S. 96.



Trance“ (SP, 156). Seine Handlungen beschreibt er als „rein instinktiv“, „blindlings“ und „durch den Wind“ (SP, 156). Hiermit wird die Vermutung bekräftigt, dass Alexej nicht mehr in der Lage ist, die Welt um ihn herum deutlich wahrzunehmen. Auch die Möglichkeit, dass er Dinge wahrnimmt, die nicht wirklich geschehen sind, besteht – wenn beispielsweise an Fieberträume oder Halluzinationen bei starkem Fieber gedacht wird. Die von ihm empfundene Trance deutet zusätzlich darauf hin, dass er wie fremdgesteuert agiert und die Wirklichkeit nicht mehr wahrnehmen kann.

Beim Aufschreiben der Ereignisse kann Alexej seine Gedanken nicht leicht in Worte fassen und wird immer noch von seinen durch die Spielsucht ausgelösten Gefühlen beherrscht:

„Was aber beschäftigt mich jetzt? – Ich weiß es nicht, ich kann keinen klaren Gedanken fassen. Ich fühle nur Lust an all dem Erfolg, es ist ein Machtrausch, ein Siegestaumel – wie lässt sich das noch treffender ausdrücken?“ (SP, 159)

Mit einem zeitlichen Abstand ist ihm kein klarer Blick auf die Geschehnisse möglich, was wiederum die Überlegung erlaubt, wie sehr seiner Wahrnehmung zu trauen ist und wie viel der beschriebenen Dinge durch seinen vernebelten Gemütszustand verzerrt sind.

NOHEJL stellt fest, dass Alexej damit seinen Pflichten als Erzähler nicht mehr nachkommt:

„Vom Erzähler im Stich gelassen, sind wir gezwungen, uns den Hintergrund des verworrenen Roman-geschehens allmählich selbst zusammenzureimen, was uns leicht vergessen läßt [sic], daß [sic] uns die Geschichte immer nur in der mittelbaren Form eines Tagebuchs mitgeteilt wird und wir folglich von vornherein unabwendbar in der verzerrten Perspektive des Helden gefangen sind.“<sup>120</sup>

Die „verzerrte Perspektive“ kann auf die oben ausgeführte verzerrte Wahrnehmung durch die Spielsucht, aber auch auf die Subjektivität Alexejs hinweisen. Aufgrund dieser wird Alexej immer wieder als unzuverlässig eingeordnet. So schreibt FRANK in Bezug auf Alexejs Beschreibung von Polina: „Aleksey is an unreliable narrator, and the picture he gives of Polina is woefully distorted by his own frustrations and grievances.“<sup>121</sup> FRANK verbindet an dieser Stelle die Einschätzung der Unzuverlässigkeit mit subjektiven Wertungen, die das objektive Bild verzerren. Subjektivität sollte nicht grundsätzlich mit Unzuverlässigkeit gleichgesetzt werden:

„Es mag oft der Fall sein, dass die Zuverlässigkeit eines Erzählers zweifelhaft erscheint, weil seine Äußerungen in spezifischer Weise subjektiv gefärbt sind; offensichtlich ist jedoch, dass subjektive Erzählungen wahr und mit Blick auf die relevanten Angaben vollständig und objektive unwahr und mit Blick auf die relevanten Angaben unvollständig sein können.“<sup>122</sup>

Von einer Unzuverlässigkeit durch die subjektiven Einschätzungen kann demnach nur gesprochen werden, wenn sich die subjektiven Aussagen in sich widersprechen oder eindeutig als unvollständig ausgemacht werden können. Es sollte trotzdem unterschieden werden zwischen Aussagen, die zwar subjektiv sind, aber mit einem gesunden und wachen Geist getätigt werden, und subjektiven Aussagen, die zusätzlich durch einen kranken Geist verzerrt werden. Bei

---

<sup>120</sup> NOHEJL, R.: „Alles oder nichts“. Die Gestalt des Spielers im Werk Dostojewskis, S. 73.

<sup>121</sup> FRANK, J.: Dostoevsky, S. 522.

<sup>122</sup> KINDT, T.: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne, S. 52.

Alexej kommt eine subjektive Färbung des Erzählten mit einer verzerrten Wahrnehmung zusammen. Die Spielsucht scheint jedoch nicht das Einzige zu sein, was ihm einen klaren Blick auf die Dinge verwehrt: Auch sein unbedingter Wille, sich in der Gesellschaft Geltung zu verschaffen und seine anschließende Frustration darüber, dass es ihm nicht gelingt, verzerren seine Wahrnehmung.

Die fehlenden Erinnerungen und die die Wahrnehmung verzerrenden Gefühle werden nicht nur von Alexej selbst, sondern auch von Mister Astley angesprochen: „Ihnen sind nicht einmal Ihre Erinnerungen geblieben. [...] Doch ich bin mir sicher, dass inzwischen selbst Ihre stärksten damaligen Eindrücke vergessen und ausradiert sind.“ (SP, 190f.) Damit wird der Leser kurz vor dem Ende der Erzählung noch einmal auf die Tatsache hingewiesen, dass den Ausführungen Alexejs nur bedingt zu trauen ist. Im Gegensatz zu Alexej erscheint Mister Astley als eine Figur, der der Leser vertrauen kann. Begründet ist dies dadurch, dass er immer wieder einspringt, wenn Alexej nicht weiterweiß – in der Funktion des Erzählers, wie auch als Helfer Alexejs auf der Figurenebene. Mister Astley ist die einzige Figur, der Alexej vertraut, während er allen anderen Figuren eher skeptisch gegenübersteht.<sup>123</sup>

Die Subjektivität und eine Aufzeichnung aus der Erinnerung allein sind keine hinreichenden Begründungen für die Unzuverlässigkeit des Erzählers. Die entstehende Skepsis wird beim Leser aber dadurch verstärkt, dass es Alexej durch den verwirrten Geisteszustand, der vor allem durch die sich entwickelnde Spielsucht entsteht, nicht mehr möglich ist, Geschehnisse deutlich wahrzunehmen und wiederzugeben. Er ist krank und kann nicht mehr eindeutig zwischen Fakt und Fiktion unterscheiden. Da dies nicht nur von ihm selbst, sondern auch von Mister Astley thematisiert wird, wird er zu einem unzuverlässigen Erzähler. Alexej lässt sich zusammenfassend vier der sechs Typen unzuverlässiger Erzähler FLUDERNIKS zuordnen: Er ist der „naive Ich-Erzähler“, der gleichzeitig „der Picaro (der Außenseiter)“ ist. Dadurch, dass er seinen Wert unbedingt allen beweisen will, wird er zum „obsessive[n] (emotional ‚aufgeladene[n]‘) Erzähler, durch die Spielsucht und den verwirrten Geisteszustand zusätzlich „der Irre (Geistesgestörte)“.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Vgl. JONES, M. V.: The Enigma of Mr. Astley. In: Dostoevsky Studies, New Series (2002) Vol. VI. S. 39–47, hier S. 44. JONES liefert eine ausführliche Analyse der Figur des Mister Astley, seiner Funktion und den Parallelen zu Figuren in anderen Romanen. Dabei zeigt er, dass Mister Astley kein peripherer Charakter ist, sondern fast den Stellenwert eines Erzählers innehat.

<sup>124</sup> FLUDERNIK, M.: Unreliability vs. Discordance, hier S. 40f. Hiermit wird wiederholt sichtbar, dass eine einfache und eindeutige Zuschreibung einer Unzuverlässigkeit nicht möglich ist und es häufig von vielen überschneidenden und sich bedingenden Merkmalen abhängig ist, die Unzuverlässigkeit festzulegen.

#### 4 Die Analyse der Inszenierung

Die Analyse der Inszenierung *Der Spieler* am Thalia Theater Hamburg unter der Regie von Jan Bosse soll die Frage beantworten, wie die voranstehend herausgearbeiteten narrativen Besonderheiten des Romans auf die Bühne übertragen werden.<sup>125</sup> Zunächst werden dazu einige den Medienwechsel vorbereitende Veränderungen und das Bühnenbild betrachtet. Anschließend werden die Elemente Tagebuch, Ich-Erzähler und unzuverlässiges Erzählens systematisch danach überprüft, ob – und wenn ja, wie – sie sich in der Inszenierung wiederfinden lassen. In der Analyse kommen vor allem Überlegungen von LIPINSKI zum Thema der Romandramatisierung und von HORSTMANN zur Theaternarratologie zum Einsatz. Immer wieder wird auf die von GENETTE vorgeschlagenen Kategorien Bezug genommen, da sie sowohl bei LIPINSKI als auch bei HORSTMANN für die Analyse eines Theatertextes bzw. einer Theateraufführung verwendet werden.

Bei der Dramatisierung von Romanen finden vor der Umsetzung auf der Bühne Umgestaltungen statt, die den Medienwechsel vorbereiten. LIPINSKI arbeitet zentrale Veränderungen heraus, die bei einer Vielzahl von Romandramatisierungen erfolgen.<sup>126</sup> In den meisten Fällen komme es zu Kürzungen durch eine Handlungs- und Figurenauswahl. Ergänzt würden die Romantexte außerdem oft mit Fremdtexen oder mit extra für die jeweilige Inszenierung geschriebenen Texten.<sup>127</sup> Der Inszenierung des *Spielers* liegt keine als eigenständiges Werk veröffentlichte Dramatisierung zugrunde, sondern der Theatertext ist im Probenverlauf aus der Zusammenarbeit von Regie, Dramaturgie und Ensemble entstanden.<sup>128</sup> Trotzdem sollen an dieser Stelle kurz die strukturellen Veränderungen im Vergleich zum Roman dargelegt werden. Der Text des Romans wird für die Inszenierung des *Spielers* zwar gekürzt, die Handlungsstränge aber werden weitgehend übernommen. Die Reihenfolge wird nur an einigen Stellen verändert, ohne dass damit eine Veränderung der Aussage einhergeht. Die Inszenierung teilt sich – wie im

---

<sup>125</sup> Als Basis der Inszenierungsanalyse dienen ein Videomitschnitt der Premiere vom 27.11.2016 sowie Notizen zu Aufführungsbesuchen am 12.03.2019, 28.09.2019, 29.09.2019, 02.11.2019 und 03.11.2019. Die Videoaufnahme ist nicht mit der Aufführungssituation gleichzusetzen, da sich nicht alle Eindrücke auf Video festhalten lassen. Hinzu kommt, dass in der ersten Hälfte so gefilmt wurde, dass zwei der vier Seiten der Spielfläche nicht vollständig zu sehen sind. Sollte auf Handlungen Bezug genommen werden, die sich außerhalb des Aufgezeichneten befinden, wird in den Anmerkungen darauf hingewiesen. Hinweise auf den Videomitschnitt werden durch Siglen in Klammern im Fließtext gekennzeichnet: VSP1 verweist auf den ersten Teil des Mitschnitts, VSP2 auf den zweiten. Wird auf Texte aus der Figurenrede Bezug genommen, so wird nach dem Videomitschnitt transkribiert und ebenfalls in Klammern auf den Beginn der jeweiligen Stelle verwiesen.

<sup>126</sup> Hier soll keine vollständige Untersuchung der vor allem strukturellen Veränderungen erfolgen. Für eine detaillierte Analyse würde der Theatertext benötigt werden, der im Rahmen dieser Arbeit nicht zur Verfügung steht.

<sup>127</sup> Vgl. LIPINSKI, B.: *Romane auf der Bühne*, S. 345-348, 378f., 395f.

<sup>128</sup> Vgl. THALIA THEATER HAMBURG: *Der Spieler*. [www.thalia-theater.de/stueck/der-spieler-2016](http://www.thalia-theater.de/stueck/der-spieler-2016) (25.11.2019) und den Handzettel zur Inszenierung THALIA THEATER GMBH (Hrsg.): *Der Spieler*. Hamburg 2019/2020, Nr. 143. Gesprochen wird in dieser Arbeit von der Dramatisierung des *Spielers*. Es wäre die Überlegung angebracht, ob es sich bei der Inszenierung wirklich um eine Dramatisierung im strengsten Sinne handelt, da der Roman nicht in die klassische Dramenform übertragen wird. Inwiefern sich Überschneidungen ergeben, kann nur in einer genaueren Textanalyse herausgearbeitet werden.

Theater meist üblich durch eine Pause – in zwei Hälften. Die erste Hälfte zeigt die Handlung bis zum Verlust des Vermögens der Großmutter. Die Pause ist damit an der Stelle gesetzt, an der im Roman der erste größere Zeitsprung einsetzt. Als Figuren treten Alexej, Polina, der General, Mister Astley, des Grioux, die Großmutter sowie Mademoiselle Blanche auf. Die Nebencharaktere des Romans werden nicht übernommen, es wird allerdings die Figur des Jones L. hinzugefügt, der als Pianist und Croupier beinahe während der gesamten Aufführung auf der Bühne ist. Er fungiert als Figur – ohne Text – und als Musiker, da er das Stück auf dem Flügel begleitet. Kürzungen lassen sich bei den Handlungsorten feststellen: Es werden keine unterschiedlichen Schauplätze durch Umbauten oder Requisiten erzeugt. Die gesamte Inszenierung spielt nur an einem einzigen Schauplatz – im Spielsaal. Sprachliche Hinweise auf andere Orte finden sich nur in der zweiten Hälfte der Inszenierung, sind jedoch nicht stark hervorgehoben. Wichtig ist nicht der genaue Ort, an dem sich das Geschehen abspielt, sondern der weiterhin vorhandene starke Bezug zum Spielsaal. Die Figurenrede entspricht meist dem Text des Romans. Die Passagen in zitierter Rede werden häufig direkt übernommen und nur teilweise um umgangssprachlichere Äußerungen ergänzt. Gedanken Alexejs, die er im Roman ausschließlich in seinen Aufzeichnungen festhält, werden in der Inszenierung an wenigen Stellen auf andere Figuren übertragen.<sup>129</sup> Hinzu kommen vereinzelt extra geschriebene Texte.<sup>130</sup> Der Sprachgestus entspricht der Alltagssprache. Die Inszenierung bleibt insgesamt sehr nah an der Vorlage des Romans. SCHREIBER stellt fest, dass eine „strukturell recht brav nacherzählte [...] Theaterfassung“<sup>131</sup> entsteht.

*Der Spieler* wird gespielt auf der Studiobühne des Thalia Theaters Hamburg, die „so Bosse, mehr Platz für Raumexperimente“<sup>132</sup> bietet. Normalerweise befindet sich dort die rechteckige Spielfläche gegenüber einer Zuschauertribüne, es handelt sich um eine Guckkastenbühne in leicht abgewandelter Form. Für diese Inszenierung wurde die Anordnung von Spielfläche und Zuschauerraum verändert. In der Mitte der mit rotem Boden und an allen Seiten mit silbernen Vorhängen ausgekleideten Spielfläche befindet sich eine weiße Konstruktion aus Piano und Bar, in die ein Rouletterad eingebaut ist. Darüber hängen vier Diskokugeln unterschiedlicher Größe in unterschiedlicher Höhe. Direkt an der Bar stehen acht höhenverstellbare und drehbare Barhocker aus weißem Leder. Eine große Anzahl eben solcher, jedoch niedrigerer, finden sich

---

<sup>129</sup> Z.B. werden Alexejs Reflexionen über das Spiel und die unterschiedlichen Spielertypen und Nationalitäten in ein Gespräch zwischen Alexej, dem General und des Grioux übertragen (vgl. VSP1, 00:19:45 – 00:23:00).

<sup>130</sup> Besonders auffällig ist der Monolog Alexejs am Ende der Inszenierung (vgl. VSP2, 00:42:25), auf den in Abschnitt 4.3 mit Bezug auf das unzuverlässige Erzählen näher eingegangen wird.

<sup>131</sup> SCHREIBER, F.: Wir Kinder vom Bahnhof Zero. In: [nacht kritik.de](http://nacht kritik.de) (27.11.2016). [www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=13296:der-spieler-jan-bosse-verlegt-dostojewskis-roulettenburg-ins-hamburger-thalia-in-der-gaussstrasse&catid=37&Itemid=100190](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=13296:der-spieler-jan-bosse-verlegt-dostojewskis-roulettenburg-ins-hamburger-thalia-in-der-gaussstrasse&catid=37&Itemid=100190) (24.11.2019)

<sup>132</sup> HARTMANN, F.: Wenn alle Dämme brechen. In: [Frankfurter Rundschau](http://Frankfurter Rundschau) (28.11.2016). [www.fr.de/kultur/theater/wenn-alle-daemme-brechen-11701131.html](http://www.fr.de/kultur/theater/wenn-alle-daemme-brechen-11701131.html) (24.11.2019).

gleichmäßig um die Mitte der Spielfläche herum verteilt. Auf diesen nehmen die Zuschauer in der ersten Hälfte der Inszenierung Platz. Sie sitzen damit auf der Spielfläche. Die Bühnenform ähnelt der mittelalterlichen Simultanbühne, bei der sich die Zuschauer frei um eine mittige Bühne bewegen können.<sup>133</sup> In zwei der vier Ecken ist noch ein weiterer hoher Barhocker aufgebaut. An der einen Seite steht eine Jukebox. Gegenüber der Jukebox an der anderen Wand befindet sich eine dreistufige Tribüne, auf der ebenfalls Zuschauer Platz nehmen können. In der Mitte der Tribüne ist eine freie quadratische Fläche.<sup>134</sup> Auf- und Abgänge der Figuren können durch Öffnungen in den Vorhängen an allen vier Seiten geschehen (vgl. zum Aufbau in der ersten Hälfte der Inszenierung VSP 1, 00:01:00). Nach der Pause wird der Vorhang an der rechten Seite geöffnet, so dass die Zuschauertribüne dahinter zum Vorschein kommt. Die Zuschauer werden für den zweiten Teil der Inszenierung gebeten, auf der Zuschauertribüne Platz zu nehmen. Damit ist die Situation der Guckkastenbühne wieder hergestellt. Die Barhocker, auf denen das Publikum im ersten Teil saß, bleiben leer auf der Bühne stehen. Auch sonst bleibt das Bühnenbild unverändert (vgl. zum Aufbau in der zweiten Hälfte der Inszenierung VSP 2, 02:00).

Durch das Bühnenbild entsteht der Eindruck, dass sich alle Anwesenden während des gesamten Stücks im Spielsaal eines Casinos – oder, wie STIECKELE es im Hamburger Abendblatt formuliert, an einer „Mischung aus Bar und Spieltisch, versehen mit dem zwanghaften Amüsiercharme eines Kreuzfahrtschiffes“<sup>135</sup> – befinden. Das Bühnenbild bildet einen zentralen Punkt der gesamten Inszenierung, ist deswegen Bestandteil vieler Kritiken und wird für die folgende Analyse einige interessante Erkenntnisse bringen.<sup>136</sup>

#### 4.1 Vom Verfasser zum Erzähler

Im Roman *Der Spieler* finden sich immer wieder Hinweise auf die Schriftlichkeit und den Prozess des Schreibens. Alexej ist, wie in Abschnitt 3.2 ausgeführt, auch der fiktive Verfasser der Erzählung. LIPINSKI weist darauf hin, dass solche Passagen bei einer Dramatisierung üblicherweise gestrichen werden:

„Das Erzählen selbst, genauer: das Schreiben wird zur Grundvoraussetzung des Textes; eine Herausgeberfiktion, ergänzende Texte und die Ansprache eines fiktiven Lesers rufen die Art der Narration und das Medium der Schrift in der Rezeption des Werks immer wieder ins Gedächtnis. Eine Dramatisierung kann

---

<sup>133</sup> Vgl. zu den Bühnenformen PFISTER, M.: Das Drama, S. 42.

<sup>134</sup> Die Seite der Bühne ist auf der Videoaufnahme aufgrund der Ecke, aus der die Aufnahme gemacht worden ist, nicht zu sehen.

<sup>135</sup> STIECKELE, A.: Thalia Gaußstraße: Dostojewski unter der Discokugel. In: Hamburger Abendblatt (29.11.2016). [www.abendblatt.de/kultur-live/article208812705/Dostojewski-unter-der-Discokugel.html](http://www.abendblatt.de/kultur-live/article208812705/Dostojewski-unter-der-Discokugel.html) (24.11.2019).

<sup>136</sup> Vgl. beispielsweise SCHMALMACK, B.: Der Spieler, Thalia. Keine Zero sein (27.12.2016). [www.hamburgtheater.de/0566609f4f0df6877/0566609f4f0bbdc0d/03c198a6ec0bc4407.html](http://www.hamburgtheater.de/0566609f4f0df6877/0566609f4f0bbdc0d/03c198a6ec0bc4407.html) (24.11.2019) und O. A.: Mehr geht nicht: Dostojewskijs „Spieler“ mit Karin Neuhäuser. In: Die Welt (29.11.2016). [www.welt.de/print/die\\_welt/hamburg/article159830597/Mehr-geht-nicht-Dostojewskijs-Spieler-mit-Karin-Neuhaeuser.html](http://www.welt.de/print/die_welt/hamburg/article159830597/Mehr-geht-nicht-Dostojewskijs-Spieler-mit-Karin-Neuhaeuser.html) (24.11.2019).

diese Art poetologischer Reflexion nicht leisten, da das Medium Schrift bei in [sic] der Inszenierung eine untergeordnete Rolle spielt.“<sup>137</sup>

Auch für die Inszenierung des *Spielers* trifft dies zu: Es gibt keinerlei Hinweise durch Requisiten oder Äußerungen der Figuren auf mögliche Aufzeichnungen Alexejs und damit tauchen weder ein Tagebuch noch andere schriftliche Formen auf. Anders als LIPINSKI es als typisch herausstellt<sup>138</sup>, werden diese Äußerungen nicht durch Reflexionen über das Medium Theater ersetzt.

Bei Übertragungen auf die Bühne ist es üblich, dass ausschließlich die dialogischen Textanteile in den Figurentext übernommen werden, während eher erzählende und beschreibende Passagen nur Einzug in Nebentexte finden. In der Inszenierung des *Spielers* bleiben klar erzählende Anteile erhalten. Damit tritt Alexej in der Inszenierung zwar nicht mehr als Verfasser aber weiterhin als Erzähler auf. Sein Erzählen erfolgt in unterschiedlichen Arten und unterschiedlicher Intensität. Es gibt Szenen, in denen lediglich erzählende Einwürfe stattfinden, und solche, die vollständig erzählt werden. Interessant ist, dass vor allem in den Szenen, in denen Roulette gespielt wird, von Alexej erzählt wird. Um die unterschiedlichen Arten des Erzählens zu verdeutlichen, werden einige Szenen betrachtet, in denen Alexej als Erzähler auftritt.

Die Inszenierung beginnt damit, dass Alexej erzählend einen Überblick über die Geschehnisse und die anderen Figuren (VSP1, 00:01:40 – 00:07:45) vermittelt. Es gibt eine Art einführenden Prolog, bevor die szenische und dialogische Handlung beginnt. Die anderen Figuren sind während der Passage bereits auf der Bühne und interagieren mit Alexej, sein Erzählen scheint aber auf einer anderen Ebene abzulaufen und von ihnen nicht gehört zu werden.

Als Alexej sich nach der Aufforderung Polinas in den Spielsaal begibt und das erste Mal spielt<sup>139</sup> (VSP1, 00:17:20 – 00:19:00), wird das Geschehen von ihm kommentiert. Er beschreibt vor allem seine eigenen Gefühle: „Irgendwas wird passieren. Etwas Fatales. Ich habe so eine Lust, diese Leute hier zu reizen“ (VSP1, 00:17:22). Es fällt zudem auf, dass er in seinem Monolog zwischen den Pronomen „ich“ und „du“ wechselt:

„Oh Alexej, zum hundertsten Mal fragst du dich, liebst du sie oder liebst du sie nicht. Zum hundertsten Mal hast du keine Antwort, beziehungsweise sagst dir, dass du sie hasst. Ja, sie ist mir zutiefst verhasst. Manchmal möchte ich sie erwürgen...“ (VSP1, 00:17:45)

Dadurch wird eine unterschiedliche Adressierung erzeugt. Die Verwendung von „du“ erzeugt den Eindruck eines Selbstgesprächs: Alexej spricht mit und vor allem zu sich selbst. Die

---

<sup>137</sup> LIPINSKI, B.: Romane auf der Bühne, S. 179. LIPINSKI tätigt diese Aussage in Bezug auf die Dramatisierung der *Elixiere des Teufels*. Da der Roman von der Textart ähnlich wie der *Spieler* ist, kann die Aussage für die Analyse der Umsetzung des *Spielers* auf der Bühne herangezogen werden.

<sup>138</sup> Vgl. ebd., S. 372.

<sup>139</sup> Die Szene entspricht in großen Teilen SP, 32-34.

Zuschauer werden Zeugen des Gesprächs.<sup>140</sup> Die Sätze, in denen er das „ich“ verwendet, sind nicht mehr als eindeutiges Selbstgespräch zu benennen, sondern können einen anderen Adressaten, in diesem Fall die Zuschauer, haben. Auch wenn diese Szene schon teilweise erzählenden Charakter hat, handelt es sich hierbei jedoch in erster Linie um den im Theater üblichen Monolog, der einen Einblick in die Innenwelt der Figur zeigen soll.

Beim ersten Spiel der Großmutter<sup>141</sup> (VSP1, 01:14:55 – 01:22:45) vermittelt Alexej nicht mehr nur seine eigenen Gefühle, sondern auch Geschehnisse und Reaktionen der Großmutter, die für das Publikum zu beobachten sind:

„Ich setze zwölf Louisdor auf Zero, das Rad dreht sich lange. Großmutter zittert die ganze Zeit. Ich betrachte sie voller Staunen. Auf ihrem Gesicht strahlt die Sicherheit, dass sie gewinnt. Untrügliche Gewissheit, dass gleich ... Zero“ (VSP1, 01:19:45).

Alexejs Rolle als vermittelnde Instanz wird damit hervorgehoben. Es deckt sich an dieser Stelle das Erzählte mit dem für die Zuschauer anderweitig Wahrnehmbaren, die Geschehnisse werden also über unterschiedliche Kanäle vermittelt.

Beim zweiten Spiel der Großmutter<sup>142</sup> (VSP1, 01:30:00 – 01:40:45) kommt es zu einer starken Vermischung von dialogischen und erzählenden Abschnitten. Alexej erzählt das im Moment Geschehene. Nachdem die Großmutter immer wieder nach Alexej gerufen hat, wird sie von ihm von der linken Seite aus an den Spieltisch gezogen und auf ihrem Stuhl platziert. Währenddessen beginnt Alexej schon vom Spiel zu erzählen: „Und sie stürzt sich geradezu auf Zero. Sie setzt wieder und wieder und wieder. Einmal, zweimal, dreimal, viermal, aber Zero will einfach nicht fallen“ (VSP1, 01:30:00). Die Großmutter kommentiert das Handeln Alexejs immer wieder mit einem harschen „schneller“. Damit vermischen sich die Zeitebenen. Das von Alexej Erzählte liegt weiter in der Zukunft als das in dem Moment auf der Bühne Dargestellte. An ihrem Platz angekommen beginnt die Großmutter, Geld aus ihrer Tasche zu holen und Alexej dreht das Rouletterad. Im Folgenden wechseln sich kurze Dialoge, in denen die Großmutter Alexej auffordert, weiter zu setzen, mit von Alexej erzählten Abschnitten ab. Er erzählt:

„Wir setzen und wir verlieren, wir setzen und wir verlieren, wir setzen und wir verlieren. [...] Rot gewinnt, aber Zero ist wieder geplatzt. Wir bekommen tausend Gulden zurück. [...] Einmal, zweimal, dreimal, viermal, beim fünften Mal ist sie ganz niedergeschlagen. [...] Und wir setzen viertausend auf Rot, diesmal nicht auf Zero.“ (VSP1, 01:30:30)

Alexej berichtet hier nicht nur über Geschehnisse, sondern gibt auch über den Gemütszustand der Großmutter Auskunft. Die Aussagen sind an einen extradiegetischen Adressaten gerichtet. Bei jedem Verlust wirft er Geld in Richtung des Pianisten und Croupiers. Damit wird das von ihm Erzählte zusätzlich visuell gezeigt, die Inszenierung nutzt also die vielfältigeren

---

<sup>140</sup> Als Parallelstelle vgl. VSP1, 00:03:27.

<sup>141</sup> Die Szene entspricht SP, 97-107.

<sup>142</sup> Die Szene entspricht SP, 120-128.

Darstellungsmöglichkeiten des Theaters. Nach einer kurzen Unterbrechung spielt die Großmutter weiter. Dies wird von Alexej wiederholt durch „wir setzen und wir verlieren“ und das Wegwerfen von Geldscheinen illustriert, bis er schließlich feststellt „So, die ganzen zwölf-tausend sind weg“ (VSP1, 01:34:35). Auf einige Aussagen Alexejs reagiert die Großmutter direkt, andere scheint sie nicht zu hören. Es kommt ebenfalls zu einer Vermischung von Erzähler- und Darstellungsebene. Alexej ist damit zugleich handelnde Figur und Erzähler. Der Großmutter geht das Geld aus und Alexej macht sich auf den Weg in die Wechselstube. Die Handlung wird erneut erzählt und parallel dargestellt. Für HORSTMANN stellt ein solches Vor-gehen eine Möglichkeit dar, eine interne Fokalisierung zu erzeugen, denn so „erfährt der Zu-schauer die Geschichte durch die Augen der erzählenden Figur“<sup>143</sup>. Alexej hat die Spielfläche verlassen und kommt mit einem Bündel Geld zurück: „Ich komme mit zwölftausend Florin in Gold und Schecks ausgezahlt zurück“ (VSP1, 01:36:44). Die Erklärung wäre nicht nötig, da der Zuschauer die Handlung beobachten kann. Es lässt sich deutlich erkennen, dass erzählt wird. Während des anschließenden Spiels bleibt Alexej Erzähler: „Ich überrede sie zu möglichst kleinen Einsätzen“ (VSP1, 01:37:08). Der Einsatz einer solchen erzählten Figurenrede ist für das Theater eher unüblich. Eine szenische Umsetzung wäre durch das Schreiben eines kurzen Dialogs ebenfalls möglich. Bleiben die Sätze in dieser Form stehen, wird unmissverständlich der Eindruck des Erzählens erzeugt. Alexej informiert den Zuschauer über seine eigenen Gedanken: „Ich entschieße mich, den Mund zu halten“ (VSP1, 01:37:42). Der Satz ist an das Publikum gerichtet, um es über die Geschehnisse zu informieren, die Großmutter scheint den Einwurf nicht zu hören.

Alexejs großer Gewinn<sup>144</sup> (VSP2, 00:09:35 – 00:16:25) wird von ihm monologisierend erzählt, allerdings visuell und akustisch unterstützt. Es kommt nicht mehr zu einer Vermischung von erzählenden und dialogischen Passagen. Während Alexej nach der vorangegangenen Unterhaltung mit Polina seinen blauen Samtanzug, den er bisher getragen hat, offen auf der Bühne zu einem goldenen Anzug wechselt, beginnt er seine Erzählung: „An diesem Abend, den ich niemals vergessen werde, geschehen sehr wundersame Dinge. Und mögen sie statistisch auch erklärbar sein, für mich sind sie nach wie vor ein Wunder.“ (VSP2, 00:09:35). Obwohl die folgenden Erzählungen im Präsens stehen, wird hiermit deutlich, dass er von Geschehnissen in der Vergangenheit berichtet. Damit kommt es zum ersten Mal in der Inszenierung dazu, dass für den Zuschauer deutlich gemacht wird, dass er nicht im Moment des Geschehens Zeuge der Ereignisse wird, sondern sie im Nachhinein erzählt bekommt. Alexej stellt sich einen der Bar-hocker auf die Konstruktion in der Mitte und beginnt: „Es ist kurz nach zehn und ich betrete das Casino...“ (VSP2, 00:09:52). Unterstützt wird sein Erzählen durch die Pianomusik, die die

---

<sup>143</sup> HORSTMANN, J.: *Theaternarratologie*, S. 119.

<sup>144</sup> Die Szene entspricht SP, 154-159.



Dynamik und das Tempo der Erzählung vorgibt und sich mit dem Voranschreiten des Erzählten steigert. Alexej spricht immer schneller und lauter, redet sich in Rage. Parallel zu der rollenden Roulettekugel in der Erzählung dreht er sich auf seinem Stuhl. Ab dem Zeitpunkt seines Gewinns (VSP2, 00:12:10) beginnen Geldscheine von der Decke auf ihn herab zu regnen. Er erlebt einen Geldregen. Der Text, den er spricht, entspricht in großen Teilen dem des Romans. Die Beschreibung der Sinneseindrücke und die Passagen über die unsichere Erinnerung werden ebenfalls übernommen. Zusätzlich erkennbar wird der erzählende Charakter durch: „Gehen Sie jetzt, raunt mir eine Stimme von rechts zu. Um Gottes willen, gehen Sie jetzt, flüstert eine andere Stimme von links“ (VSP2, 00:13:00). Zu erwarten wäre bei einer Dramatisierung an einer solchen Stelle eine Veränderung der indirekten in direkte Rede und damit eine Umsetzung in dialogischer Form. Nachdem Alexej seinen Gewinn realisiert hat, wird das Licht insgesamt heller, der Fokus von ihm gelöst. Die Musik verklingt. Er beginnt, während er schon über die Geschehnisse reflektiert, sich das Geld unter die Kleidung zu stopfen (VSP2, 00:15:32). Mit „Ich stoße die Tür auf“ (VSP2, 00:16:20) wird die nächste Szene, ein weiteres Gespräch mit Polina, eingeleitet.

Wie die Analyse gezeigt hat, kann Alexej von den Zuschauern eindeutig als Erzähler erkannt werden, der Auskunft über die Geschehnisse gibt. Alexej erzählt nicht nur durch monologische Erzählerberichte, sondern sein Erzählen ist immer wieder mit den Szenen und dem dialogischen Sprechen verwoben. Obwohl das Tagebuch und die Praxis des Schreibens selbst keinen Platz mehr auf der Bühne finden, bleiben damit verbal erzählende Passagen bestehen. Sie werden allerdings in allen Fällen von den anderen Kanälen des Theaters unterstützt und ihr Inhalt daher auf verschiedenen Ebenen vermittelt. Der Auftritt Alexejs als Erzähler bildet den Überrest der Tagebuchform des Romans. Von der Verbindung aus Verfasser und Erzähler bleibt nur der Erzähler erhalten. Durch die erzählenden Passagen wird die Wahrnehmung und Meinung Alexejs an die Zuschauer weitergegeben. Die erzählten Geschehnisse sind eindeutig vermittelt und nicht mehr, wie für das Drama als üblich angenommen, unvermittelt. Der Rezeptionseindruck der Zuschauer ist in den erzählten Szenen sehr nah an dem der Leser des Romans.

#### **4.2 Wissen und Wahrnehmung**

Im vorangegangenen Abschnitt wurde gezeigt, dass in der Inszenierung Teile der Handlung erzählt werden, Alexej also als Erzähler auftritt. Er hat trotzdem nicht den gleichen Stellenwert wie im Roman: Sobald er nicht erzählt, entsteht beim Zuschauer das Gefühl, das Geschehen unmittelbar mizuerleben. Im Folgenden interessiert aus diesem Grund, wie auch in den nicht verbal erzählenden Teilen der Inszenierung die Wirkungen, die mit der internen Fokalisierung des homodiegetischen Ich-Erzählers im Roman verbunden sind, aufrechterhalten werden können. Für homodiegetische Erzählinstanzen stellt LIPINSKI fest, dass „diese Figuren die

Handlung nicht lenken [können], sie [...] aber durchaus in der Lage [sind], fokalisiert zu erzählen“<sup>145</sup>. HORSTMANN betrachtet die Möglichkeit einer Fokalisierung und Perspektivierung durch das Theatrale Repräsentationssystem (TRS). Dabei ist wichtig, dass HORSTMANN keine Figur in der Rolle des Erzählers im Mittelpunkt sieht, sondern dass das TRS, also das Theater an sich, durch die Verbindung unterschiedlicher Medien (Kanäle) die vermittelnde Instanz sei. Fokalisierung und Perspektive können sich über alle Kanäle des TRS erstrecken. Dabei versteht er unter Fokalisierung „Relationen des Wissenstandes zwischen TRS und Figuren“<sup>146</sup>. Im Theater kann wie in der Erzählung zwischen drei Fokalisierungstypen unterschieden werden:

„Das TRS vermittelt mehr Wissen als irgendeine der Figuren hat. Das TRS vermittelt in etwa so viel Wissen wie irgendeine der Figuren hat. Das TRS vermittelt weniger Wissen als irgendeine der Figuren hat.“<sup>147</sup>

Die Perspektive umfasst „Relationen der Wahrnehmung zwischen TRS und Figuren“<sup>148</sup>. Dazu stellt HORSTMANN fest, dass „der Zuschauer [...] von seiner eigenen Warte wahr[nimmt], was im TRS erzählt wird. Die perzeptive Perspektive ist damit narratorial eingestellt“<sup>149</sup>. Daran schließt die Frage an, ob es Möglichkeiten gibt, dass bei den Zuschauern das Gefühl entsteht, dass sie das Geschehen durch die Augen einer Figur wahrnehmen, die perzeptive Perspektive also figural eingestellt ist. Die perzeptive Perspektive kann auf unterschiedlichen Ebenen betrachtet werden und gliedert sich analog zu den Kanälen des TRS auf in: „sprachlich (Wer spricht?), visuell (Wer sieht?), auditiv (Wer hört?), olfaktorisch (Wer riecht?), haptisch (Wer fühlt?) und gustatorisch (Wer schmeckt?“<sup>150</sup>. Parallel zur Dreigliederung der Fokalisierung kann eine Aufteilung von Okularisierung und Aurikularisierung festgestellt werden:

„*Nullokularisierung/-aurikularisierung*: Das TRS vermittelt visuell/auditiv mehr als eine Figur wahrnimmt. *Interne Okularisierung/Aurikularisierung*: Das TRS vermittelt visuell/auditiv in etwa das, was eine Figur wahrnimmt. *Externe Okularisierung/Aurikularisierung*: Das TRS vermittelt visuell/auditiv weniger als eine Figur wahrnimmt.“<sup>151</sup>

Damit für den Zuschauer eine figurale Perzeption möglich ist, muss das TRS demnach so viel Wissen vermitteln, wie eine Figur hat (interne Fokalisierung), und gleichzeitig eine interne Okularisierung und Aurikularisierung vorliegen.

---

<sup>145</sup> LIPINSKI, B.: Romane auf der Bühne, S. 355.

<sup>146</sup> HORSTMANN, J.: Theaternarratologie, S. 184.

<sup>147</sup> Ebd., S. 195.

<sup>148</sup> Ebd., S. 184.

<sup>149</sup> Ebd., S. 190. Auf den Seiten 188-192 führt HORSTMANN außerdem fünf Parameter der Perspektive (perzeptiv, ideologisch, räumlich, zeitlich, sprachlich) aus und betrachtet ihre Anwendbarkeit auf das Theater. Auf die genauere Ausführung der Parameter wird verzichtet. Es geht in der Analyse ausschließlich auf die perzeptive Perspektive, die sich auf die Wahrnehmung bezieht. Die Wahrnehmung kann wiederum auf allen sechs Kanälen untersucht werden.

<sup>150</sup> Ebd., S. 201.

<sup>151</sup> Ebd., S. 198.

### 4.2.1 Interne Fokalisierung

Bei einer internen Fokalisierung handelt es sich für HORSTMANN um einen „Blick nach innen“<sup>152</sup>. In der Inszenierung des *Spielers* wird sie vor allem durch eine gleiche Wissensverteilung zwischen Alexej und dem Publikum sowie durch Alexejs an das Publikum vermittelten Meinungen hergestellt.

Das TRS überbringt so viel Wissen, wie Alexej hat; oder anders gesagt: Den Zuschauern wird nur das vermittelt, was Alexej weiß. Der Eindruck, dass der Zuschauer so viel Wissen wie Alexej hat, wird dadurch unterstützt, dass Alexej bis auf eine einzige Szene bei allen Szenen anwesend ist. Die Ausnahme bildet eine Unterhaltung zwischen der Großmutter und Polina (VSP1, 01:41:15 – 01:44:45). Während er im Roman bei der Unterhaltung präsent ist (vgl. SP, 129-132), wird er in der Inszenierung aus der Szene gestrichen. Damit kommt es in Hinblick auf die Szene zu einem Wissensunterschied zwischen den Zuschauern und Alexej.

Auch in Bezug auf die Gedankenwelt der Figuren ist der Zuschauer auf dem Stand wie Alexej: Alexej ist die einzige Figur, die über Monologe und Beiseitesprechen die Möglichkeit hat, Kommentare zu geben, die die anderen Figuren nicht zu hören scheinen, und damit seine Gedanken verbal an das Publikum zu übermitteln. Dieser Umstand wird durch die Abwendung der anderen Figuren und den Einsatz von Licht und Musik verdeutlicht. Es kommt zu einer Fokussierung.<sup>153</sup> Über das Innenleben der weiteren Figuren kann der Zuschauer nur über offen getätigte Aussagen oder ersichtliche Handlungen etwas erfahren. Alexejs Kommentare sind an das Publikum adressiert und es wird seine Sichtweise vermittelt, die sich über die Wahrnehmung der Zuschauer legt. So wird beispielsweise die Beschreibung der Figuren, die Alexej auch im Roman vornimmt, in die Inszenierung übertragen. Direkt zu Beginn stellt er, entgegen der üblichen Konventionen des Theaters, alle Figuren vor.<sup>154</sup> Damit werden Alexejs Meinungen über die Figuren dem Publikum mitgeteilt, bevor sie handelnd auftreten. Im weiteren Verlauf decken sich Handlungen und Kostüme mit der von Alexej vorgenommenen Beschreibung. Durch eine Überzeichnung und Typenhaftigkeit der Figuren haben die Zuschauer zusätzlich kaum Angebote zu einer von der Beschreibung Alexejs abweichenden Interpretation und sind somit beinahe gezwungen, der Meinung Alexejs zu folgen.<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> Ebd., S. 206.

<sup>153</sup> Der Begriff der Fokussierung ist deutlich von der Fokalisierung abzugrenzen und meint hier das theatrale Mittel, mit dem die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf eine Person, einen Ort oder einen Gegenstand gelenkt wird.

<sup>154</sup> Vgl. General (VSP1, 00:03:45), Mademoiselle Blanche (VSP1, 00:04:20), des Grieux (VSP1, 00:05:00), Mister Astley (VSP1, 00:06:05) und Polina (VSP1, 00:07:00).

<sup>155</sup> Bezüglich der Figurenzeichnung im Roman bemerkt NOHEJL: „Es fällt auf, mit welcher detaillierter Sorgfalt, mit welcher boshafter Treffsicherheit [...] die handelnden Personen als Vertreter bestimmter Charaktere und nationaler Stereotypen und Klischees gezeichnet sind.“ (NOHEJL, R.: „Alles oder nichts“. Die Gestalt des Spielers im Werk Dostojewskis, S. 74.)

Durch die an das Publikum gerichteten Kommentare erzeugt Alexej zusätzlich eine Verbindung mit diesem. Die Zuschauer und Alexej werden zu Verbündeten, die sich von den anderen durch gemeinsam geteilte Informationen absetzen. Über Humor wird eine solche Verbindung verstärkt und Alexej macht sich immer mal wieder, in seinen Kommentaren, über die anderen Figuren lustig. Es kommt hinzu, dass er in personalisierten und damit improvisierten Dialogen mit dem Publikum kommuniziert, in manchen Fällen beinahe flirtet.<sup>156</sup> Durch die große räumliche Nähe zwischen den Zuschauern und der Handlung ist dies möglich. Auch LIPINSKI weist auf die Möglichkeit einer Inszenierung hin, das Publikum als Verbündeten zu sehen: „Denn damit wird die Fokalisierung bewusster inszeniert, der Rezipient wird zum Vertrauten, und es folgt daraus oft ein starkes Empathieangebot.“<sup>157</sup> Alexej wird zum Sympathieträger, die Zuschauer möchten seinen Berichten Glauben schenken und seine Meinungen übernehmen.

#### **4.2.2 Perspektivierung**

Die Frage der Perspektivierung ist schwieriger zu beantworten als die der Fokalisierung. Die dialogischen Passagen erscheinen im ersten Moment nicht als durch einen Erzähler vermittelt, sondern als unvermittelt. Das Publikum wird hierbei im Moment des Geschehens zum Zeugen. So kann der Eindruck entstehen, dass der Zuschauer sich sein eigenes Bild der Situationen machen kann und damit eine narratoriale Perzeption hat. Die beiden folgenden Abschnitte werden zeigen, wie in der ersten Hälfte der Inszenierung eine figurale Perzeption erreicht werden kann und wie sie in der zweiten Hälfte gezielt wieder aufgelöst wird.

##### **4.2.2.1 Annäherung der Wahrnehmung in der ersten Hälfte der Inszenierung**

HORSTMANN widerspricht der Möglichkeit einer internen Okularisierung, einem „Blick von innen“<sup>158</sup>, also der Möglichkeit, die dargestellte Welt durch die Augen einer Figur, also genauso wie sie, zu sehen. Dem folgend geht es um eine Annäherung der Wahrnehmung, nicht um eine Übereinstimmung.

Bei der Inszenierung des *Spielers* werden die Zuschauer vom Moment des Eintretens über den visuellen Kanal – vor allem über das Bühnenbild – in den Ort des Geschehens eingebunden. Der Raum lässt sich, wie bereits beschrieben, auf den ersten Blick als Spielsaal eines Casinos erkennen. Die Darsteller sind während des Eintretens der Zuschauer bereits in ihrer Rolle auf der Spielfläche und streifen durch den Raum. Es gibt Situationen vor dem Beginn des eigentlichen Spiels, in denen sich zwischen Zuschauer und Figur nicht eindeutig unterscheiden

---

<sup>156</sup> In der Videoaufnahme der Premiere sind diese improvisierten Dialoge noch nicht zu finden, in den besuchten Aufführungen waren sie allerdings sehr präsent.

<sup>157</sup> LIPINSKI, B.: *Romane auf der Bühne*, S. 360.

<sup>158</sup> HORSTMANN, J.: *Theaternarratologie*, S. 206.

lässt.<sup>159</sup> Die Zuschauer nehmen für die erste Hälfte der Inszenierung auf den Stühlen auf der Spielfläche Platz. Durch die Platzierung auf der Spielfläche sind sie nicht nur in den Ort des Geschehens, sondern auch in die Handlung eingebunden: Aus dem Theaterpublikum wird ein Casinopublikum. Es schaut nicht nur zu, sondern ist mit dabei. Damit kommt es zu einer Vermischung von dargestellter und für den Zuschauer wirklicher Welt. Die vierte Wand<sup>160</sup> des Theaters wird nicht nur überspielt, sondern ist gar nicht vorhanden. Ein eindrückliches Beispiel für die Einbindung des Publikums stellt die Szene der Beleidigung des Barons dar (vgl. VSP1, 00:39:15 – 00:43:00). Alexej sucht scheinbar willkürlich einem Mann aus dem Publikum aus, den er als Baron anspricht und der mit ihm interagieren soll. Es handelt sich bei diesem zwar um einen Statisten, doch für die unwissenden Zuschauer wird so der Eindruck verstärkt, dass sie wirklich ein Teil der Handlung sind und in jedem Moment miteinbezogen werden können.

Wie auch in dieser Szene kommt es im Verlauf der ersten Hälfte der Inszenierung immer wieder dazu, dass das Publikum im Licht sitzt. HORSTMANN erörtert, dass mit der Entwicklung des Theaters der Zuschauerraum zusehends verdunkelt und dem Publikum somit die Möglichkeit der Partizipation genommen wurde.<sup>161</sup> Durch die Aufhellung erhält es diese Möglichkeit zurück. Die Zuschauer können mit ihren Reaktionen direkt auf das Dargestellte einwirken und sich zusätzlich gegenseitig beobachten. Der Eindruck der Nähe und des Dabeiseins wird verstärkt und jeder einzelne Zuschauer wird zu einem Teil der dargestellten Welt.

Eine Inszenierung kann sich den Vorteil des Theaters gegenüber einer schriftlichen Erzählung zunutze machen und mehrere Handlungen gleichzeitig stattfinden lassen. LIPINSKI thematisiert die Gleichzeitigkeit und die damit verbundene Wirkung:

„Die Gleichzeitigkeit der Handlungen bedeutet dabei auch, dass der Rezipient etwas ‚verpassen‘ kann. Das simultane Erzählen an mehreren Orten der Bühne stellt das Publikum vor die Aufgabe, sich für einen Fokus zu entscheiden, und relativiert damit den scheinbar stetigen Lauf der Handlung und deren Einsträngigkeit.“<sup>162</sup>

Die Entscheidung für einen Fokus wird für den Zuschauer in der Inszenierung des *Spielers* zusätzlich dadurch erschwert, dass sich das Geschehen um ihn herum und nicht nur vor ihm ereignet. Handlungen geschehen im Rücken des Zuschauers und es ist nicht möglich, in jedem Moment die gesamte Spielfläche zu überblicken. Obwohl jeder Zuschauer durch die drehbaren Stühle die Möglichkeit hat, seine Perspektive selbst zu wählen, wird diese eher nicht genutzt. Stattdessen kommt es durch Mittel der Fokussierung zu kollektiven Bewegungen (vgl. z.B.

---

<sup>159</sup> Die Videoaufnahme beginnt erst in dem Moment, in dem die Zuschauer bereits ihre Plätze eingenommen haben.

<sup>160</sup> Zum Begriff der vierten Wand im Theater vgl. MUZELLE, A.: Vierte Wand. In: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992. S. 1086–1087.

<sup>161</sup> Vgl. HORSTMANN, J.: Theaternarratologie, S. 99.

<sup>162</sup> LIPINSKI, B.: Romane auf der Bühne, S. 281f.

VSP1, 01:24:40), was zeigt, dass die Aufmerksamkeit des Publikums gezielt gelenkt wird. Erzeugt wird dadurch eine doppelte Parallelität zur Wahrnehmung Alexejs. Den Zuschauern ist es genau wie Alexej nicht möglich, zu jeder Zeit die gesamten Geschehnisse zu erfassen, ihre Aufmerksamkeit wird aber gezielt auf die Punkte gelenkt, auf denen Alexejs Aufmerksamkeit liegt. Über den visuellen Kanal wird erreicht, dass die Zuschauer annähernd das Gleiche sehen wie Alexej. Es liegt eine interne Okularisierung vor: Das TRS vermittelt das, was Alexej sieht.

Der akustische Kanal wird ebenfalls genutzt.<sup>163</sup> Die Klaviermusik dient in der Inszenierung zur Untermalung der Szenen und der Verstärkung der Eindrücke. Die Musik wird jedoch nicht nur von den Zuschauern, sondern auch von den Figuren wahrgenommen. So gibt es Momente, in denen die Figuren den Pianisten bitten, sein Spiel für ihre Unterhaltung zu unterbrechen (vgl. VSP1, 00:19:45). Neben der Musik trägt ein weiteres zentrales akustisches Element zur Annäherung der Wahrnehmung der Zuschauer an die von Alexej bei. In den Spielszenen wird das Geräusch der rollenden Roulettekugel verstärkt. Durch die Nutzung von Stereophonie „rollt“ der Ton durch den Raum.<sup>164</sup> Für Alexej scheint das Geräusch ebenso wie für die Zuschauer wahrnehmbar zu sein. Die Geräuschintensität lässt Rückschlüsse auf Alexejs sich entwickelnde Spielsucht zu. ENGELHARDT weist darauf hin, dass „die Lust zu spielen [...] bereits vom Anblick und den Geräuschen der Spielbank ausgelöst und gesteigert werden [kann]“<sup>165</sup>. Auch wenn die Zuschauer sich nicht in einem Spielrausch wie Alexej befinden, wird über die Verstärkung des Tons ein Sinneseindruck erzeugt, der sich dem eines Spielsüchtigen annähern soll. Alexejs Wahrnehmung ist vollständig auf das Roulettespiel fokussiert und durch den verstärkten Ton wird die Wahrnehmung der Zuschauer ebenfalls darauf gelenkt. Es liegt eine interne Aurikularisierung vor, da das TRS über den akustischen Kanal vermittelt, was Alexej hört. Zusätzlich werden die Geräusche so übermittelt, wie Alexej sie hört.

Der visuelle und der akustische Kanal kommen in beinahe jeder Theateraufführung zum Einsatz. In der Inszenierung des *Spielers* kommen allerdings auch die anderen Kanäle (gustatorisch, olfaktorisch, haptisch) hinzu. Über den haptischen Kanal besteht die Möglichkeit, das Gleiche wie Alexej zu fühlen. Dadurch, dass der Zuschauer in den Ort des Geschehens eingebunden ist, kann er die gleichen Dinge riechen wie Alexej. Absolut unüblich für das Theater werden gustatorische Elemente genutzt: Sekt, Salzstangen und Weintrauben, die auf

---

<sup>163</sup> Im Folgenden werden ausschließlich Überlegungen zur Musik angebracht, die mit der Wahrnehmung verbunden sind. Dem Einsatz von Musik könnte anschließend eine eigene Auseinandersetzung gewidmet werden, die neben der Art der Musik auch die Szenen, die mit der Musik unterlegt werden, betrachtet. Bei der Dramatisierung eines Romans liegt es nahe, dass durch den Einsatz von Musik Abschnitte des Romans in ein anderes Medium übersetzt werden. Somit könnte betrachtet werden, inwiefern die Musik eingesetzt wird, um zu erzählen.

<sup>164</sup> Vgl. z.B. VSP1, 00:18:55, VSP1, 01:18:31, VSP1, 01:20:10 und VSP1, 01:22:45. Der Ton ist auf der Videoaufnahme nicht so wahrzunehmen wie als Zuschauer im Raum.

<sup>165</sup> ENGELHARDT, D. von: F.M. Dostojewskij: Der Spieler. Phänomene, Ursachen, Ziele und Symbolik einer Sucht, S. 103. Hinweise auf Geräusche, die Alexej wahrnimmt, finden sich auch im Roman, vgl. SP, 187.

der Bar stehen und von Alexej während der Handlung immer wieder verzehrt werden, werden an das Publikum verteilt.<sup>166</sup>

Es ist zwar nicht möglich, dass der Zuschauer die Welt durch Alexejs Augen wahrnimmt, in der ersten Hälfte der Inszenierung kommt es aber zu einer starken Annäherung der Perzeption der Zuschauer an die von Alexej. Dies geschieht durch die Einbindung in den Ort und damit in die Handlung. Das Publikum kann die Ereignisse in dem Moment, in dem sie geschehen, miterleben und hat die gleichen Sinneseindrücke wie Alexej. Die fließenden Übergänge zwischen den einzelnen Szenen erzeugen zusätzlich den Eindruck, dass alles ohne Unterbrechungen passiert.<sup>167</sup> Dadurch, dass es keine Hinweise auf die verstreichende Zeit gibt, scheinen sich die dargestellte Zeit und die Darstellungszeit annähernd zu entsprechen. Für die Zuschauer wird die Illusion verstärkt, dass sie ein Teil der Handlung sind. Das eingeschobene Erzählen des Romans wird zu einem gleichzeitigen Erzählen. Die erzählerischen Anteile sorgen zwar für eine Raffung, lassen aber das Gefühl der Gleichzeitigkeit und Zeitdeckung nicht vollständig verschwinden. Eine große Nähe wird erzeugt.

#### **4.2.2.2 Zeichencharakter in der zweiten Hälfte der Inszenierung**

Mit dem Beginn der zweiten Hälfte der Inszenierung erfolgt ein Bruch. Die Zuschauer werden nach der Pause gebeten, auf der Tribüne Platz zu nehmen. Damit sind Veränderungen der Perspektive verbunden. Das Publikum sitzt nicht mehr auf der Spielfläche, sondern in einem abgetrennten Zuschauerraum und ist damit nicht mehr Beteiligter, sondern Zuschauer der Handlung. Aus dem Casinopublikum wird wieder ein Theaterpublikum. Die vierte Wand ist vorhanden und wird nur durch gelegentlich stattfindende Ansprache des Publikums überspielt. Die Handlung findet nicht mehr rund um die Zuschauer, sondern ausschließlich vor ihnen statt. Die Blickrichtung ist durch die festen Stühle fixiert. Durch den vergrößerten räumlichen Abstand ist die Distanz zum Wahrgenommenen größer. Das Publikum ist nicht mehr selbst im Moment des Geschehens dabei, damit erlebt Alexej auf der Bühne andere Dinge als das Publikum, das ihm dabei zusieht. Zusätzlich ist die zweite Hälfte der Inszenierung stark gerafft und die dargestellte Zeit damit deutlich größer als die Darstellungszeit.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> Sekt wurde während der Premiere bereits gereicht, allerdings nur einer einzigen Zuschauerin (VSP1, 00:03:50 – 00:04:50). Während der besuchten Aufführungen wurden Sekt, Weintrauben und Salzstangen breit an das Publikum verteilt.

<sup>167</sup> Vgl. z.B. VSP1, 00:15:30, der Abgang Polinas und der Aufgang des Generals geschehen hier zeitgleich. Nach Alexejs erstem Spiel wird das Licht auf der gesamten Spielfläche mit einem Mal verändert (VSP2, 00:18:55).

<sup>168</sup> Auch in der ersten Hälfte gibt es keine exakte Entsprechung zwischen dargestellter und Darstellungszeit. Die dargestellten Geschehnisse müssen sich über einen längeren Zeitraum als knapp zwei Stunden erstrecken, da dies aber an keiner Stelle direkt angesprochen wird, entsteht der Eindruck der Zeitdeckung. Die verstrichene Zeit wird in der zweiten Hälfte der Inszenierung hingegen in der Figurenrede, so beispielsweise durch Mister Astley, „Ihr Leben in den letzten 20 Monaten ist mir in allen Details bekannt.“ (VSP2, 00:35:50), markiert.

In der ersten Hälfte der Inszenierung sind die Handlungen und Äußerungen in den meisten Fällen als genau das gemeint, als was sie dargestellt werden. Das Dargestellte erzeugt eine Illusion für die Zuschauer. In der zweiten Hälfte der Inszenierung rückt der Zeichencharakter in den Vordergrund. Dabei verweisen Zeichen immer auf etwas Anderes. Theatrale Zeichen sind zusätzlich als „Zeichen von Zeichen“ zu verstehen und zeichnen sich durch „Mobilität“ und „Polyfunktionalität“ aus.<sup>169</sup> Es kommen also in der zweiten Hälfte Handlungen dazu, die als Zeichen für etwas Anderes zu verstehen sind und die von den Zuschauern erst entschlüsselt und gedeutet werden müssen. Anhand zweier Beispiele soll dies gemeinsam mit den dadurch erzeugten Wirkungen erläutert werden.

Wichtige Passagen im Roman sind die Reflexionen Alexejs über seinen Gemütszustand. Auf der Bühne werden sie in Teilen durch körperliches Spiel ersetzt. Der körperliche Zustand Alexejs in der Inszenierung entspricht dann dem im Roman mit Worten beschriebenen Zustand. Zur Darstellung des Strudels und Wirbelsturms, von dem Alexej sich erfasst fühlt, dreht er sich auf einem der Stühle (VSP2, 00:01:40 – 00:02:40). Der Text, den er dabei spricht, ist für die Zuschauer nicht zu verstehen. Der Zuschauer bekommt in der Inszenierung also im Gegensatz zum Roman etwas mit Bildern statt mit Worten vermittelt und muss diese Bilder selbst deuten. Mit dem durch das Drehen hervorgerufenen Schwindel – Alexej torkelt und hat Mühe geradeaus zu gehen – setzt die darauf folgende Szene ein. Dies lässt sich als der Rausch verstehen, der Alexej erfasst und der es ihm unmöglich macht, seine Handlungen zu kontrollieren und seine Gedanken klar zu erfassen. Den Zeichencharakter bedacht, ergibt sich, dass sich die Figur Alexej nicht wirklich auf einem Stuhl dreht, sondern dass das Drehen des Schauspielers auf dem Stuhl ein Zeichen dafür ist, dass die Figur in einen Strudel des Spiels gerät. Die Interpretationsleistung muss der Zuschauer selbst erbringen.

Die Szenen, die Alexejs Zeit in Paris zusammenfassen (VSP2, 00:27:00 – 00:33:30), weisen ebenfalls eine hohe Dichte an interpretationsbedürftigen Zeichen auf. Der Pianist spielt und Alexej öffnet den Deckel des Flügels. Darunter kommt Mademoiselle Blanche zum Vorschein. Rotes Licht färbt die gesamte Bühne ein. Mademoiselle Blanche trägt lediglich Unterwäsche und einen goldenen Kimono und beginnt Alexej tanzend zu verführen. Schließlich bindet sie ihm ihren Gürtel um den Hals und Alexej wird zum Hund. Gezeigt wird damit, dass er ihr hörig und unterwürfig wird und alles tut, was sie ihm sagt. Sie hat ihn an der Leine. Während der

---

<sup>169</sup> Vgl. FISCHER-LICHTE, E.: Semiotik. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 2014. S. 321–325, hier S. 322. Ausführlich stellt sie die unterschiedlichen Zeichen, die das Theater nutzt, in FISCHER-LICHTE, E.: Semiotik des Theaters. Band I: Das System der theatralischen Zeichen. 2. Aufl. Tübingen: Narr 1988 zusammen, die Idee des Verständnisses der Aufführung als Text in FISCHER-LICHTE, E.: Semiotik des Theaters. Band III: Die Aufführung als Text. 2. Aufl. Tübingen: Narr 1988. Eine Übersicht als Schaubild über die im Theater verwendeten Zeichen liefert PFISTER, M.: Das Drama, S. 27.



Handlungen wird Text auf Französisch von einer weiblichen Stimme über Mikrofon gesprochen. Das Wort „Paris“ kommt darin häufig vor. Der Zuschauer kann sich dadurch erschließen, dass es um Geschehnisse in Paris geht. Ansonsten sprechen in dieser Szene weder Alexej noch Mademoiselle Blanche. Schließlich holt Alexej eine Windmaschine und Mademoiselle Blanche beginnt, die auf der Bühne verteilten Geldscheine damit wegzublasen, sie verschleudert Alexejs Geld. Dabei richtet sie die Windmaschine immer wieder auf Alexej, der dadurch von einem starken Wind erfasst zu werden scheint. Schließlich nimmt Alexej die Windmaschine und bläst das restliche Geld weg, während inzwischen der General aufgetaucht ist und mit Mademoiselle Blanche küssend in der Ecke steht. Als die beiden schließlich abgehen, bleibt Alexej allein auf der Bühne zurück. Die Windmaschine geht aus, der Deckel des Flügels wird zugeklappt und Alexej steht in kompletter Stille auf der Bühne. In diesen Szenen wird beinahe ausschließlich über den visuellen und akustischen Kanal und zusätzlich mit Zeichen erzählt. Es gibt also keine verbale Vermittlung mehr, der Zuschauer muss die Deutung der Zeichen selbst vornehmen.

Es gibt in der zweiten Hälfte der Inszenierung aber auch Szenen, in denen Alexej als Erzähler auftritt, beispielsweise berichtet er von seinem großen Gewinn.<sup>170</sup> Obwohl dem Zuschauer das Geschehen damit verbal vermittelt wird und keine Deutung der Zeichen vorgenommen werden muss, wird in eine Distanz erzeugt. Der Zuschauer bekommt von den Geschehnissen ausschließlich erzählt und hat nicht die Möglichkeit, diese selbst mitzuerleben. Er kann damit nicht die gleichen Dinge wie Alexej wahrnehmen.

In der ersten Hälfte der Inszenierung wird, wie im vorangegangenen Abschnitt gezeigt, insgesamt eine große Nähe zwischen den Zuschauern und Alexej erzeugt. Der Zuschauer hat eine ähnliche Wahrnehmung wie Alexej und übernimmt von ihm vorgeschlagene Meinungen. Dies erfolgt auch dadurch, dass Alexej in der Rolle des Vermittlers, des Erzählers, auftritt und den Zuschauern die Deutung des Wahrgenommenen abnimmt. Der Zuschauer wird von Alexej affiziert und eine Illusion wird erzeugt. In der zweiten Hälfte der Inszenierung wird, wie in diesem Abschnitt gezeigt, die Distanz zwischen den Zuschauern und Alexej größer. Dies geschieht durch die räumliche Trennung, aber auch durch eine geraffte Darstellung von Ereignissen sowie durch ausschließlich erzählende Szenen. Wichtig ist die größere Dichte an Zeichen, für die es keinen Interpretationsvorschlag durch einen Erzähler mehr gibt. Der Zuschauer ist gezwungen, selbst eine Deutung vorzunehmen und damit eine eigene Perspektive einzunehmen. Die in der ersten Hälfte erzeugte Illusion wird gebrochen und dem unzuverlässigen Erzählen, das im folgenden Abschnitt erläutert wird, Raum gegeben.

---

<sup>170</sup> Vgl. Abschnitt 4.1.

### 4.3 Unzuverlässiges Erzählen auf der Bühne

Der Eindruck von Unzuverlässigkeit ist auf der Bühne nur schwierig zu erzeugen. Kann ein Geschehen wie im Theater üblich direkt durch den Zuschauer beobachtet werden, erscheinen die eigenen Beobachtungen den Zuschauern zuverlässig. Der eigenen Wahrnehmung wird grundsätzlich eher vertraut als Worten auf Papier, wie sie bei der Lektüre eines Romans erscheinen. NÜNNING/SCHWANECKE stellen fest, dass das Konzept des unzuverlässigen Erzählens für das Drama und das Theater anders als für epische Texte bisher kaum betrachtet wurde.<sup>171</sup> Das unzuverlässige Erzählen besitze aber eine große Kraft auf der Bühne („performative power“<sup>172</sup>). Bei der Betrachtung der Unzuverlässigkeit im Drama sei dabei vor allem wichtig, dass auf der Bühne nicht nur ein Erzähler, sondern viele unterschiedliche Medien erzählen können.<sup>173</sup> Unzuverlässigkeit auf der Bühne kann demnach auf unterschiedlichen Wegen erreicht werden:

„firstly, dramatic unreliability can be generated by acts of actual narration, that is, by narration or storytelling in a literal sense. Secondly, it can be caused by forms of focalisation and perspectivisation, that is, dramatic narration or presentation in a broader sense. Thirdly, strategies of unreliable narration, focalisation, and perspectivisation may be combined in plays in any number of ways, resulting in mixed forms“<sup>174</sup>

Wie dramatische Narration, Fokalisierung und Perspektivierung in der Inszenierung des *Spielers* zusammenkommen, um ein unzuverlässiges Erzählen zu erzeugen, soll im Folgenden dargestellt werden.

In der ersten Hälfte der Inszenierung kommt es noch nicht dazu, dass Alexej als unzuverlässiger Erzähler wahrgenommen wird, obwohl er inhaltlich auch hier schon den Kategorien von FLUDERNIK entspricht: Alexej ist der „naive Ich-Erzähler“, der gleichzeitig „der Picaro (der Außenseiter)“ ist. Dadurch, dass er seinen Wert unbedingt allen beweisen will, wird er zum „obsessive[n] (emotional ‚aufgeladene[n]‘) Erzähler, durch die Spielsucht und den verwirrten Geisteszustand zusätzlich „der Irre (Geistesgestörte)“.<sup>175</sup> Im Roman kann eine mögliche Unzuverlässigkeit schon recht früh über textliche Auffälligkeiten erkannt werden, vor allem über die vergrößerten zeitlichen Abstände sowie über die von Alexej selbst thematisierte lückenhafte Erinnerung und seine sich entwickelnde Spielsucht. All dies entfällt in der Inszenierung. Der Zuschauer kann in der ersten Hälfte durch die große Nähe das Dargestellte miterleben. Er scheint nicht auf eine Vermittlung angewiesen zu sein und kann die Richtigkeit direkt überprüfen. Da keine Widersprüche auftreten, wird Alexej als zuverlässig wahrgenommen. Das

---

<sup>171</sup> Vgl. NÜNNING, A. u. SCHWANECKE, C.: The Performative Power of Unreliable Narration and Focalisation in Drama and Theatre: Conceptualising the Specificity of Dramatic Unreliability. In: Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives. Hrsg. von Vera Nünning. Berlin/Boston: De Gruyter 2015. S. 189–219, hier S. 189.

<sup>172</sup> Ebd., hier S. 195.

<sup>173</sup> Vgl. ebd., S. 197.

<sup>174</sup> Ebd., S. 200.

<sup>175</sup> FLUDERNIK, M.: Unreliability vs. Discordance, hier S. 40f.

Vertrauen kann in Teilen auch auf eine gewisse Bequemlichkeit des Zuschauers zurückgeführt werden: Von Alexej werden Deutungsvorschläge der Zeichen unterbreitet, der Zuschauer hinterfragt das, was ihm erzählt wird, nicht. Alexej erhält zusätzliches Vertrauen dadurch, dass er die Zuschauer zu seinen Verbündeten werden lässt und als Sympathieträger auftritt (vgl. Abschnitt 4.2.1). Die Zuschauer werden von Alexej affiziert und wollen ihm vertrauen. Was aber bereits in der ersten Hälfte der Inszenierung deutlich wird, ist Alexejs starke emotionale Verwobenheit mit den Ereignissen, die sein Erzählen zwar noch nicht unzuverlässig machen, dem Zuschauer aber zeigen, dass es nicht von einem möglichst objektiven Standpunkt aus geschieht. Deutlich wird dies vor allem an den Stellen, an denen Mister Astley als Erzähler einspringt. Seine emotionslosen Berichte kontrastieren die emotional aufgeladenen Alexejs (vgl. z.B. VSP1, 01:03:30).

Durch die in Abschnitt 4.2.2.2 bereits erläuterte größere Distanz in der zweiten Hälfte der Inszenierung wird es möglich, dem Zuschauer die Unzuverlässigkeit Alexejs zu zeigen. Es gibt einige Hinweise, die schließlich in seinem letzten Monolog kulminieren.

In den Passagen, die von Alexej ausschließlich erzählt und nicht parallel szenisch dargestellt werden, sind die Zuschauer auf eine Vermittlung durch Alexej als Erzähler angewiesen. Gleichzeitig wird die Dichte der interpretationsbedürftigen Zeichen erhöht. In Bezug auf diese Zeichen kommt Alexej seiner Pflicht als Erzähler nicht nach und unterbreitet den Zuschauern keine Deutungsvorschläge mehr. In den ausschließlich erzählten Szenen hat der Zuschauer keine Möglichkeit der Überprüfung, damit wird es denkbar, dass die von Alexej erzählten Geschehnisse nicht oder anders stattgefunden haben. In den Szenen, in denen die Zuschauer keine Vermittlung durch Alexej mehr erhalten, müssen sie selbst aktiv werden und eine eigene Deutung vornehmen. Dadurch lösen sie sich von Alexej und nehmen eine eigene Perspektive ein. Alexej wird an dieser Stelle unzuverlässig, weil er seiner Aufgabe als Erzähler nicht nachkommt. Zusätzlich entstehen Zweifel dadurch, dass Alexejs Geisteszustand zunehmend verwirrter und seine Wahrnehmung dadurch undeutlicher zu werden scheint. Das in Abschnitt 4.2.2.2 bereits betrachtete Drehen auf dem Stuhl direkt zu Beginn der zweiten Hälfte kann als ein Zeichen dafür gesehen werden. Zusätzlich nimmt Alexejs Alkoholkonsum merklich zu, durch Verhalten und Gangbild lässt sich der dadurch einsetzende Rausch für den Zuschauer bemerken.<sup>176</sup> Die Frage, wie sehr den Ausführungen Alexejs zu trauen ist, kann entstehen. Diese Hinweise werden vom Zuschauer allerdings eher unterschwellig wahrgenommen. Obwohl die im Roman für die Unzuverlässigkeit Alexejs zentrale Passage (SP, 136) in die Inszenierung übernommen (VSP2, 00:16:09) wird, wird die Frage nach der Zuverlässigkeit für den

---

<sup>176</sup> Besonders deutlich ist dies in VSP2, 00:25:04.

Zuschauer erst in Alexejs letztem Monolog ganz am Ende der Inszenierung (ab VSP2, 00:42:25) wirklich präsent.

Mit diesem Monolog wird von den Zuschauern verlangt, abschließend alles in Frage zu stellen, was sie bisher gesehen haben. Alexej ist nach einer letzten Begegnung mit Mister Astley, der über Alexejs Spielsucht und den Verlust all seiner Werte und Erinnerungen spricht, allein auf der Spielfläche. Alle Figuren haben die Bühne verlassen – nur Jones L. sitzt noch hinter Alexej versteckt still am Klavier. Alexej ist mit einem Rouletterad in der Hand auf dem Aufbau aus Piano und Bar in der Mitte und reflektiert über das Spiel. Beleuchtet wird er von einem einzelnen Spot, die restliche Spielfläche liegt im Halbdunkel. Das Publikum ist durch die Platzierung auf der Tribüne ebenfalls abgegrenzt. Durch die an die hundert leeren Stühle um ihn herum wird der Eindruck verstärkt, dass Alexej vollständig allein ist. Er trägt die goldene Hose, die er sich in der Situation seines ersten großen Gewinns angezogen hat. Sein Hemd hat er, nachdem Polina es ihm in der gemeinsam verbrachten Nacht ausgezogen hat, nicht wieder angezogen. Er trägt das Jackett, welches er am Anfang getragen hat, auf links. Er sieht niedergeschlagen und erschöpft aus.<sup>177</sup> Die Erschöpfung wird für den Zuschauer sichtbar, da er, anders als er es vorher einige Male gemacht hat, nicht mehr aus dem Stand auf den Tisch springt, sondern sich mühsam heraufrollt.<sup>178</sup> Mit dem letzten Wort des Monologs erlöschen alle Lichter und die Inszenierung ist vorbei. Es ist der folgende Text, den er spricht:

„Noch bin ich ein Mensch und keine Null. Man müsste es ihnen allen nur beweisen. Aber heute ist natürlich schon zu spät. Aber morgen, ja ich habe ein verdammt gutes Gefühl. Ein bisschen Selbstbeherrschung, Alexej. Selbstbeherrschung ist alles. Aber ich muss sagen, es hat schon was für sich. Du bist in einem fremden Land, fernab der Heimat, ohne Aufgabe, ohne Freunde, ohne Arbeit, weißt nicht, wovon du dich heute ernähren sollst und dann setzt du deinen letzten Gulden, den allerletzten, den allerallerletzten.

Wenn ich mich zum Beispiel in zwei Stunden erschieße, was geht mich dann noch die Scham an. Und überhaupt alles auf der Welt. Ich werde eine Null, eine absolute Null, eine Zero. Weil in zwei Stunden alles erlöschen würde. Ich könnte sogar sagen, dass die Welt jetzt allein für mich erschaffen sei. Denn wenn ich mich erschieße, ist die Welt ja nicht mehr da, wenigstens nicht für mich. Gar nicht davon zu reden, dass nach mir vielleicht wirklich niemand und nichts mehr ist. Die Welt wird, sobald mein Bewusstsein erlischt, wie eine Vision verschwinden, wie ein Attribut meines Bewusstseins. Denn vielleicht ist diese Welt mit all diesen Menschen nichts Anderes als ich, ich selbst, ich ganz allein. Ich bin mir sicher, dass das irgendwie mit irgendetwas, ganz bestimmt mit irgendetwas, enden wird. Gewöhnlich endet alles auf der Welt mit Nichts, aber diesmal, diesmal wird es ein Ende geben. Unbedingt. Nicht nichts. Nicht nichts.“ (VSP2, 00:42:25)

Der erste Teil entspricht dem Text auf den letzten beiden Seiten des Romans (vgl. SP, 189f.). Der zweite Teil wurde für die Inszenierung hinzugefügt und ist in Hinblick auf die Unzuverlässigkeit des Erzählers interessant.<sup>179</sup> Dadurch, dass Alexej die Vermutung anstellt, dass die „ganze Welt mit all diesen Menschen nichts Anderes [ist] als ich“, stellt er zugleich in den

---

<sup>177</sup> Dass der Schauspieler an dieser Stelle erschöpft und verschwitzt ist, ist sicherlich auch der zweieinhalbstündigen Aufführung zu verdanken, die er bereits mit intensivem körperlichen Spiel hinter sich gebracht hat, passt aber sehr gut zu Alexejs Gemütszustand.

<sup>178</sup> Das Springen auf den Tisch ist u.a. zu sehen in VSP1, 00:06:34, VSP1, 00:17:00 und VSP2, 00:30:21.

<sup>179</sup> Eine Quelle des Textes wurde in der Recherche für diese Arbeit nicht gefunden. Daher wird davon ausgegangen, dass der Text eigens für die Inszenierung angefertigt wurde.

Raum, dass die vorher geschehenen und von den Zuschauern gesehenen Ereignisse nur in seinem Kopf stattgefunden haben und, sobald er nicht mehr da ist, verschwinden werden. Bekräftigt werden diese Überlegungen dadurch, dass er sich inzwischen auf einer bis auf die Stühle und den Mittelaufbau vollständig leeren Bühne befindet. Das vorher Dargestellte wäre dann nicht in Teilen anzuzweifeln, sondern im Ganzen als eine Wahnvorstellung Alexejs zu verstehen. Erst mit diesem letzten Monolog wird der Zuschauer auf die Möglichkeit gestoßen und verlässt die Inszenierung mit der Unsicherheit, ob und wenn ja, wie sehr, Alexej und damit dem Gesehenen zu trauen ist.

## 5 Fazit

Im Roman *Der Spieler* und in der Inszenierung dieses Werkes werden die gleichen Geschehnisse erzählt. Wie sie erzählt werden, unterscheidet sich allerdings aufgrund der unterschiedlichen Medien. Es werden nun die Ergebnisse der Analysen zusammengefasst und damit die anfangs gestellte Frage beantwortet, wie die narrativen Elemente des Romans in der Inszenierung auf die Bühne übertragen werden.

Im Roman ist Alexej nicht nur der Erzähler, sondern auch der fiktive Verfasser. Der Roman erscheint als ein Tagebuch. Daraus ergibt sich das eingeschobene Erzählen, das die Erzählung durch interne, homodiegetische Analepsen strukturiert. Die Abstände zwischen Erleben und Erzählen werden im Verlauf größer und die Handlung wird gerafft berichtet. Die Inszenierung streicht das Tagebuch und damit die Rolle Alexejs als Verfasser vollständig. Durch die Gegenwärtigkeit in der Aufführungssituation wird das eingeschobene Erzählen weitgehend durch ein gleichzeitiges Erzählen ersetzt. Auch in der Inszenierung wird die Handlung zunehmend gerafft. Erhalten bleiben eindeutig erzählende Passagen, die in Form von Monologen, aber auch verwoben mit den dialogischen Szenen auftauchen.

Alexej ist der intradiegetisch-homodiegetische Ich-Erzähler des Romans. Dadurch liegen eine interne Fokalisierung und eine interne Perspektivierung vor. Der Leser kann die Ereignisse nur durch Alexejs Augen erfahren. Dabei ist wichtig, dass Alexej nicht möglichst neutral über die Geschehnisse berichtet, sondern die Informationen selektiert und seine Berichte mit Kommentaren versieht. Wesentlich sind der Abstand zwischen Erleben und Erzählen und seine Fähigkeit, sich zu erinnern. In der Inszenierung tritt Alexej in erzählenden Passagen eindeutig als Erzähler auf. Eine Übertragung eines Erzählers, der im Roman als Figur auftritt, scheint eher einfach, aber LIPINSKI stellt fest, mit welchen Herausforderungen sie verbunden ist:

„Die Schwierigkeit, den Ich-Erzähler, der die Handlung rückblickend aus der zeitlichen wie moralischen Distanz mit vielen Kommentaren versieht und zudem den eigenen Gefühls- und Bewusstseinszustand immer genau beschreiben kann, für das Theater zu ersetzen, teilt eine Dramatisierung der *Elixiere* mit vielen anderen Romanadaptionen.“<sup>180</sup>

Diese Herausforderungen hat die Inszenierung gelöst und die Wirkungen, die mit dem Ich-Erzähler im Roman verbunden sind, aufrechterhalten. In der ersten Hälfte der Inszenierung wird beibehalten, dass die Welt durch die Augen des Erzählers wahrgenommen wird. Es kann zwar nicht zu einer Übereinstimmung der Wahrnehmung kommen, durch interne Fokalisierung und eine figurale Perzeption wird die Wahrnehmung des Zuschauers jedoch sehr weit an die von Alexej angenähert. Die Kommentare, die Alexej gibt, bestehen weiterhin und erzeugen eine Verbindung zwischen den Zuschauern und ihm. In der zweiten Hälfte der Inszenierung wiederum wird gezielt eine Distanz erzeugt. Durch eine erhöhte Zeichenhaftigkeit und den auch

---

<sup>180</sup> LIPINSKI, B.: Romane auf der Bühne., S. 178.

räumlichen Abstand zum Geschehen muss der Zuschauer die Ereignisse eigenständig deuten und damit seine eigene Perspektive einnehmen. Dieser Umstand ermöglicht, dass der Eindruck einer Unzuverlässigkeit des Erzählers erzeugt werden kann.

Die Unzuverlässigkeit wird im Roman vor allem über textliche Merkmale bewirkt. Durch die Subjektivität und die Aufzeichnung aus der Erinnerung entsteht bereits eine Skepsis beim Leser. Durch die sich entwickelnde Spielsucht und den dadurch bedingten zunehmend verwirrten Geisteszustand, wird deutlich, dass Alexej nicht mehr zwischen Fakt und Fiktion unterscheiden kann. Als Leser besteht keine Gewissheit, dass das Berichtete der Wahrheit entspricht. In der Inszenierung wird die mögliche Unzuverlässigkeit sehr langsam aufgebaut. Durch die große Nähe in der ersten Hälfte der Inszenierung kann der Zuschauer das Gesehene selbst überprüfen und bringt Alexej ein großes Vertrauen entgegen. In der zweiten Hälfte der Inszenierung mehren sich die Hinweise auf die Unzuverlässigkeit Alexejs, aber erst mit dem letzten Monolog wird der Zuschauer mit einem eigens für die Inszenierung geschriebenen Text darauf hingewiesen, dass sich das Geschehen auch nur in Alexejs Kopf abgespielt haben könnte. Trotz der Schwierigkeit, eine Unzuverlässigkeit auf der Bühne zu erzeugen, wird so erreicht, dass Alexejs Glaubwürdigkeit in Frage gestellt wird.

All die herausgearbeiteten narrativen Merkmale des Romans finden sich demnach auch in der Inszenierung, werden aber dem veränderten Medium angepasst. Die Handlung wird in der Inszenierung nicht unvermittelt dargestellt, sondern vermittelt. Als Vermittler kommen die unterschiedlichen Medien des Theaters zum Einsatz, aber auch Alexej wird gezielt als Erzähler inszeniert. Die Inszenierung übernimmt damit Elemente, die üblicherweise der Epik zugeordnet werden, und überträgt sie auf eine andere Gattung. Der Rezeptionseindruck des Zuschauers im Theater wird möglichst weit an den des Lesers des Romans herangeführt.

Die Vorgehensweise der betrachteten Inszenierung ist nur eine Möglichkeit der Übertragung, andere Umsetzungen sind ebenfalls denkbar. Interessant wäre ein Abgleich mit anderen Dramatisierungen und Inszenierungen des Romans *Der Spieler* und damit die Frage, wie die hier betrachteten narrativen Elemente jeweils auf die Bühne übertragen werden. Bei einer Inszenierungsanalyse und der anschließenden Interpretation, wie sie in dieser Arbeit durchgeführt wird, sollte zusätzlich beachtet werden, dass es sich um ein sehr subjektives Unterfangen handelt. In dieser Arbeit wird von der Wahrnehmung einer einzigen Person auf eine Allgemeingültigkeit geschlossen, die aber so nicht vorausgesetzt werden kann. Spannend wäre zu erfahren, welche Eindrücke bei anderen Zuschauern entstehen. Antworten darauf ließen sich in einer Publikumsbefragung erhalten. Erst wenn mit einer solchen Umfrage übergeordnete Tendenzen herausgearbeitet werden können, kann von einer intersubjektiven Gültigkeit der Interpretationsansätze gesprochen werden.

## 6 Quellenverzeichnis

### **Primärquellen**

BOSSE, J. [Reg.]: Der Spieler von Fjodor M. Dostojewskij, nach dem gleichnamigen Roman in der Übersetzung von Alexander Nitzberg, Videoaufzeichnung, Thalia Theater Hamburg, 27.11.2016.

DOSTOJEWSKIJ, F.: Der Spieler oder Roulettenburg. Aus den Aufzeichnungen eines jungen Mannes: Roman. Neu übersetzt von Alexander Nitzberg. München: dtv 2016.

### **Weitere Quellen**

ABBOTT, H. P.: Diary Fiction. In: *Orbis Litterarum* 37 (1982) H. 1. S. 12–31.

BACHTIN, M.: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München: Carl Hanser 1971.

BASSELER, M. u. BIRKE, D.: Mimesis des Erinnerns. In: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven (Media and cultural memory / Medien und kulturelle Erinnerung)*. Hrsg. von Astrid Erll u. Ansgar Nünning. Berlin: De Gruyter 2005. S. 123–147.

BOOTH, W. C.: *Die Rhetorik der Erzählkunst*. Heidelberg: Quelle u. Meyer 1974.

BURRY, A.: *Multi-mediated Dostoevsky. Transposing novels into opera, film, and drama*. Evanston, Ill.: Northwestern Univ. Press 2011.

DEUTSCHE DOSTOJEWSKIJ-GESELLSCHAFT: *Deutsche Dostojewskij Bibliografie*. [www.dostojewskij-gesellschaft.de/bibliografie.html](http://www.dostojewskij-gesellschaft.de/bibliografie.html) (21.11.2019).

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hrsg.): *Wer spielte was? Werkstattstatistik 2015/16*. Hamburg: INSPIRING NETWORK GmbH & Co.KG 2017.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hrsg.): *Wer spielte was? Werkstattstatistik 2017/18*. Hamburg: INSPIRING NETWORK GmbH & Co.KG 2019.

ENGELHARDT, D. von: F.M. Dostojewskij: Der Spieler. Phänomene, Ursachen, Ziele und Symbolik einer Sucht. In: *Dostoevsky Studies, New Series* (2010) Vol. XIV. S. 89–114.

FISCHER-LICHTE, E.: *Semiotik des Theaters. Band I: Das System der theatralischen Zeichen*. 2. Aufl. Tübingen: Narr 1988.

FISCHER-LICHTE, E.: *Semiotik des Theaters. Band III: Die Aufführung als Text*. 2. Aufl. Tübingen: Narr 1988.

FISCHER-LICHTE, E.: *Semiotik*. In: *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 2014. S. 321–325.



- FLUDERNIK, M.: Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit. In: Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. Hrsg. von Fabienne Liptay u. Yvonne Wolf. München: Ed. Text + Kritik 2005. S. 39–59.
- FLUDERNIK, M.: Erzähltheorie. Eine Einführung. 2. Aufl. Darmstadt: WBG, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008.
- FLUDERNIK, M.: Roman. In: Handbuch der literarischen Gattungen. Hrsg. von Dieter Lamping. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2009. S. 627–645.
- FRANK, J.: Dostoevsky. A Writer in His Time. Princeton: Princeton University Press 2009.
- GENETTE, G.: Die Erzählung. 3. Aufl. Paderborn: Fink 2010.
- GERIGK, H.-J.: Dostojewskij, der ‚vertrackte Russe‘. Die Geschichte seiner Wirkung im deutschen Sprachraum vom Fin de siècle bis heute. Tübingen: Attempto 2000.
- GERIGK, H.-J.: Dostojewskij-Forschung im deutschen Sprachraum zwischen 1971 und 2011. Ein Forschungsbericht. Heidelberg: o.V. 2012. <https://www.horst-juergen-gerigk.de/aufs%C3%A4tze/dostojewskij-forschung-im-deutschen-sprachraum/> (06.08.2019).
- GOETHE, J. W. von: West-östlicher Divan. Stuttgart: Cotta 1819.
- HARTMANN, F.: Wenn alle Dämme brechen. In: Frankfurter Rundschau (28.11.2016). [www.fr.de/kultur/theater/wenn-alle-daemme-brechen-11701131.html](http://www.fr.de/kultur/theater/wenn-alle-daemme-brechen-11701131.html) (24.11.2019).
- HORSTMANN, J.: Theaternarratologie. Ein erzähltheoretisches Analyseverfahren für Theaterszenierungen. Boston: Walter de Gruyter 2018.
- HUTCHEON, L.: A Theory of Adaptation. New York, NY: Routledge 2006.
- ISERNHAGEN, H.: Amerikanische Kontexte des New Historicism: Eine Skizze. In: Verhandlungen mit dem New Historicism. Das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Jürg Glauser u. Annegret Heitmann. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 173–192.
- JONES, M. V.: The Enigma of Mr. Astley. In: Dostoevsky Studies, New Series (2002) Vol. VI. S. 39–47.
- KEDVES, A.: Wieso braucht es Romane auf der Bühne? In: Tages Anzeiger (26.08.2019). [www.tagesanzeiger.ch/kultur/theater/wieso-braucht-es-romane-auf-der-buehne/story/25610414](http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/theater/wieso-braucht-es-romane-auf-der-buehne/story/25610414) (21.11.2019).
- KELLNER, R.: Der Tagebuchroman als literarische Gattung. Thematische, poetologische und narratologische Aspekte. Berlin/Boston: De Gruyter 2015.
- KINDT, T.: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2008.

- KINGMA, S. F.: Dostoevsky and Freud: Autonomy and Addiction in Gambling. In: *Journal of Historical Sociology* 30 (2017) H. 4. S. 891–917.
- KISSEL, W. S.: Dostojewskij und das deutsche Theater der Gegenwart: Potentiale - Probleme - Perspektiven. In: *Ein Dichter ist eben ein Dichter. Dostojewskij, Russland und die deutsche Literatur*. Hrsg. von Gudrun Goes. 1. Aufl. Frankfurt a.M: Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften 2018 (Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft 23). S. 125–146.
- KLUSMANN, S. (Hrsg.): *Spiegel Bestseller, Das Kulturmagazin*, Herbst 2019.
- KOHLMEIER, A.: *Vom Roman zum Theatertext. Eine vergleichende Studie am Beispiel der „Leiden des jungen Werther“ von Johann Wolfgang Goethe*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2010.
- KOLESCH, D.: Narration. In: *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 2014. S. 227–230.
- KORTHALS, H.: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*. Berlin: Erich Schmidt 2003.
- KUHN, M.: *Filmnarratologie*. Berlin: De Gruyter 2011.
- LAMPING, D.: Einführung. *Literaturwissenschaftliche Gattungsforschung*. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hrsg. von Dieter Lamping. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2009. S. XV–XXVI.
- LEHMANN, H.-T.: Drama. In: *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992. S. 279–280.
- LI, Q.: *Performing with Narrating: The Theatrical Adaption of Novels on the Contemporary German Stage*. (Dissertation). München: o.V. 2018.
- LIPINSKI, B.: *Romane auf der Bühne. Form und Funktion von Dramatisierungen im deutschsprachigen Gegenwartstheater*. Tübingen: Narr 2014.
- LIPTAY, F. u. WOLF, Y. (Hrsg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München: Ed. Text + Kritik 2005.
- LOVE, J.: Narrative Hesitation in *The Gambler*. In: *Canadian Slavonic Papers* 46 (2004) 3-4. S. 361–380.
- MARSH, C.: To stage or not to stage? Adapting Dostoevskii's Novels. In: *Dostoevskii's Overcoat*. Hrsg. von Joe Andrew u. Robert Reid. Amsterdam: Editions Rodopi 2013. S. 249–260.

- MARTÍNEZ, M. u. SCHEFFEL, M.: Einführung in die Erzähltheorie. 10. Aufl. München: C.H. Beck 2016.
- MEYER, G. u. BACHMANN, M.: Spielsucht: Ursachen und Therapie. Berlin: Springer 2000.
- MÜLLER-WOOD, A.: Drama. In: Handbuch der literarischen Gattungen. Hrsg. von Dieter Lamping. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2009. S. 143–157.
- MUNY, E.: Erzählperspektive im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie. München: Iudicium-Verl. 2008.
- MUZELLE, A.: Vierte Wand. In: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992. S. 1086–1087.
- NEUHÄUSER, R.: F. M. Dostojewskij: Die großen Romane und Erzählungen. Interpretationen und Analysen. Wien: Böhlau 1993.
- NOHEIL, R.: „Alles oder nichts“. Die Gestalt des Spielers im Werk Dostojewskis. In: F. M. Dostojewski. Dichter, Denker, Visionär. Hrsg. von Heinz Setzer, Ludolf Müller u. Rolf-Dieter Kluge. Tübingen: Attempto 1998. S. 63–88.
- NÜNNING, A.: Reliability. In: Routledge encyclopedia of narrative theory. Hrsg. von David Herman, Manfred Jahn u. Marie-Laure Ryan. London: Routledge 2010. S. 495–497.
- NÜNNING, A. (Hrsg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. 2. Aufl. Trier: Wiss. Verl. Trier 2013.
- NÜNNING, A.: Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Hrsg. von Ansgar Nünning. 2. Aufl. Trier: Wiss. Verl. Trier 2013. S. 3–40.
- NÜNNING, A. u. NÜNNING, V.: Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen‘ Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen. In: Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Hrsg. von Ansgar Nünning u. Vera Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002. S. 1–33.
- NÜNNING, A. u. SCHWANECKE, C.: The Performative Power of Unreliable Narration and Focalisation in Drama and Theatre: Conceptualising the Specificity of Dramatic Unreliability. In: Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives. Hrsg. von Vera Nünning. Berlin/Boston: De Gruyter 2015. S. 189–219.
- NÜNNING, V. u. NÜNNING, A. (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002.

- O. A.: Mehr geht nicht: Dostojewskijs „Spieler“ mit Karin Neuhäuser. In: Die Welt (29.11.2016). [www.welt.de/print/die\\_welt/hamburg/article159830597/Mehr-geht-nicht-Dostojewskijs-Spieler-mit-Karin-Neuhaeuser.html](http://www.welt.de/print/die_welt/hamburg/article159830597/Mehr-geht-nicht-Dostojewskijs-Spieler-mit-Karin-Neuhaeuser.html) (24.11.2019).
- PAUCKER, J.: Das Theater als diebisches Medium. In: Neue Zürcher Zeitung (26.03.2011). [www.nzz.ch/das\\_theater\\_als\\_diebisches\\_medium-1.10029941](http://www.nzz.ch/das_theater_als_diebisches_medium-1.10029941) (21.11.2019).
- PFISTER, M.: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl. München: Wilhelm Fink 2001.
- PHELAN, J. u. MARTIN, M. P.: The Lessons of “Weymouth”: Homodiegesis, Unreliability, Ethics and The Remains of the Day. In: Narratologies. New perspectives on narrative analysis. Hrsg. von David Herman. Columbus, Ohio: Ohio State Univ. Press 1999. S. 88–109.
- PLANA, M.: Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts. Rosny-sous-Bois: Bréal 2014.
- REDEPENNING, D.: Dostojewskij auf der Opernbühne. In: Dostoevsky Studies, New Series (2010) Vol. XIV. S. 13–42.
- REILLY, K. (Hrsg.): Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre. London: Palgrave Macmillan 2018.
- RIMMON-KENAN, S.: Narrative fiction. Contemporary poetics. London: Routledge 1983.
- ROBINSON, H.: Dostoevsky and opera: Prokofiev’s The Gambler. In: Musical Quarterly 70 (1984) H. 1. S. 96–106.
- SANDHACK, M.: Adaption. In: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992. S. 49–50.
- SANDHACK, M.: Bühnenbearbeitung. In: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992. S. 173.
- SANDHACK, M.: Dramatisierung. In: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992. S. 282.
- SCHMALMACK, B.: Der Spieler, Thalia. Keine Zero sein (27.12.2016). [www.hamburgtheater.de/0566609f4f0df6877/0566609f4f0bbdc0d/03c198a6ec0bc4407.html](http://www.hamburgtheater.de/0566609f4f0df6877/0566609f4f0bbdc0d/03c198a6ec0bc4407.html) (24.11.2019).
- SCHMID, U. M.: Dostojewski - Der rotzfreche Aufwiegler. In: Neue Zürcher Zeitung (16.01.2017). [www.nzz.ch/feuilleton/dostojewski-neu-in-rohen-uebersetzungen-rotzfrecher-aufwiegler-ld.141861](http://www.nzz.ch/feuilleton/dostojewski-neu-in-rohen-uebersetzungen-rotzfrecher-aufwiegler-ld.141861) (22.11.2019).

- SCHNEIDER, R.: Das Theater ruiniert sich selbst. In: Deutschlandfunk Kultur (06.06.2016). [www.deutschlandfunkkultur.de/romane-statt-dramen-das-theater-ruiniert-sich-selbst.1005.de.html?dram:article\\_id=356242](http://www.deutschlandfunkkultur.de/romane-statt-dramen-das-theater-ruiniert-sich-selbst.1005.de.html?dram:article_id=356242) (21.11.2019).
- SCHREIBER, F.: Wir Kinder vom Bahnhof Zero. In: nachtkritik.de (27.11.2016). [www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=13296:der-spieler-jan-bosse-verlegt-dostojewskis-roulettenburg-ins-hamburger-thalia-in-der-gausstrasse&catid=37&Itemid=100190](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=13296:der-spieler-jan-bosse-verlegt-dostojewskis-roulettenburg-ins-hamburger-thalia-in-der-gausstrasse&catid=37&Itemid=100190) (24.11.2019).
- STANZEL, F. K.: Typische Formen des Romans. 3. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967.
- STEINECKE, H.: Roman. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III, P-Z. Hrsg. von Klaus Weimar, Harald Fricke u. Jan-Dirk Müller. 3. Aufl. 2003. S. 317–322.
- STEINECKE, H.: Romantheorie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III, P-Z. Hrsg. von Klaus Weimar, Harald Fricke u. Jan-Dirk Müller. 3. Aufl. 2003. S. 322–326.
- STIECKELE, A.: Thalia Gaußstraße: Dostojewski unter der Discokugel. In: Hamburger Abendblatt (29.11.2016). [www.abendblatt.de/kultur-live/article208812705/Dostojewski-unter-der-Discokugel.html](http://www.abendblatt.de/kultur-live/article208812705/Dostojewski-unter-der-Discokugel.html) (24.11.2019).
- TECKLENBURG, N.: Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance. Berlin, Bielefeld: De Gruyter; Transcript 2014.
- THALIA THEATER GMBH (Hrsg.): Der Spieler. Hamburg 2019/2020, Nr. 143.
- THALIA THEATER HAMBURG: Der Spieler. [www.thalia-theater.de/stueck/der-spieler-2016](http://www.thalia-theater.de/stueck/der-spieler-2016) (25.11.2019).
- THALIA THEATER HAMBURG: Stücke A-Z. [www.thalia-theater.de/programm/stuecke-a-z](http://www.thalia-theater.de/programm/stuecke-a-z) (20.11.2019).
- THEDE, S.: Hasard-Schicksale. Bielefeld: Transcript 2017.
- VOGT, R.: Theorie und Typologie narrativer Unzuverlässigkeit am Beispiel englischsprachiger Erzählliteratur. Berlin: De Gruyter 2018.
- VÖLKER, K.: Theater ohne Drama. In: der Freitag (03.02.2011). [www.freitag.de/autoren/der-freitag/theater-ohne-drama](http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/theater-ohne-drama) (21.11.2019).
- WEBER, D.: Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.
- ZYMNER, R.: Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft. Paderborn: Mentis 2003.
- ZYMNER, R.: Drama. In: Handbuch Literaturwissenschaft. Band I: Gegenstände und Grundbegriffe. Hrsg. von Thomas Anz. Stuttgart: J.B. Metzler 2007. S. 59–67.

ZYMNER, R.: Epik. In: Handbuch Literaturwissenschaft. Band I: Gegenstände und Grundbegriffe. Hrsg. von Thomas Anz. Stuttgart: J.B. Metzler 2007. S. 36–58.

Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit – bei einer Gruppenarbeit den entsprechend gekennzeichneten Teil der Arbeit – selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen der Arbeit, die wortwörtlich oder sinngemäß aus anderen Quellen übernommen wurden, habe ich als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit habe ich in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner Prüfungsbehörde vorgelegt.

Lüneburg, den 20.12.2019

Neele von Döhren