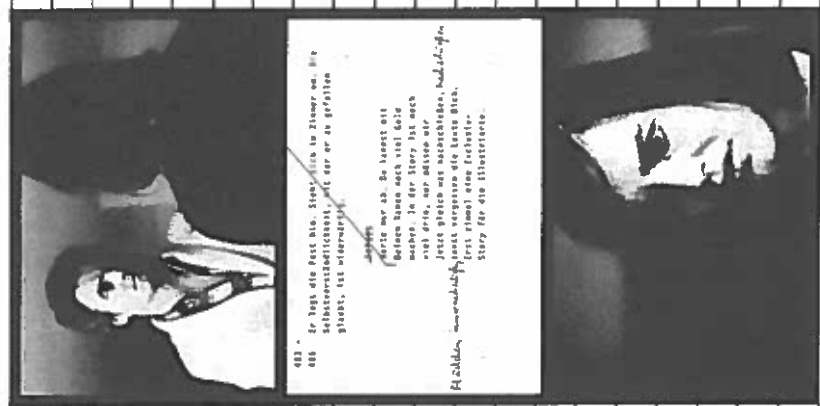


Sonderdruck

diskurs film

Münchner Beiträge zur Filmphilologie

5



Alexander
Schwarz
(Hg.)

Das Drehbuch

Geschichte, Theorie, Praxis

Inhalt

Vorwort	7
MICHAEL SCHAUDIG Literalität oder Poetizität?	9
Zum Textstatus von ›Filmtexten‹	9
JÜRGEN KASTEN Populäre Wunschträume und spannende Abenteuer. Das erfolgreiche trivialdramatische Erzählkonzept der Jane Bess und anderer Drehbuchautorinnen des deutschen Stummfilms	17
ALEXANDER SCHWARZ Klassische Dramaturgie oder Avantgarde? Positionen des sowjetischen Stummfilmdrehbuchs bei Valentin Turkin und Sergej Eizenstein	55
EGGO MÜLLER Adaption als Medienreflexion. Das Drehbuch zu Phil Jutzis <i>Berlin Alexanderplatz</i> von Alfred Döblin und Hans Wilhelm	91
CORNELIUS SCHNAUBER Fritz Langs Methode des Drehbuchschreibens. Texte zu Tonfilmen im Fritz-Lang-Nachlaß der University of Southern California, Los Angeles	117
MICHAEL TRUPPNER Konzept und Realisation. Zur Textgenese des Films <i>Die verlorene Ehre der Katharina Blum</i> ..	147
CHARLES EIDSVIK Drehbücher aus der Fabrik. Schreiben für die amerikanische Filmindustrie	173
ALBRECHT ADE Die Drehbuchwerkstatt an der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg/Stuttgart	197
PETER STEINBACH Drehbuchausbildung als Aufbaustudium an der Universität Hamburg	201
MARTIN THAU Drei Jahre Drehbuchwerkstatt München. Ein Erfahrungsbericht	203
REGINA WERNER Die Berliner Drehbuchwerkstatt	215

Adaption als Medienreflexion

Das Drehbuch zu Phil Jutzis *Berlin Alexanderplatz*
von Alfred Döblin und Hans Wilhelm

EGGO MÜLLER

1. Zwischen zwei Medien

Nicht selten ist die eigenständige mediale Qualität eines Films aufgrund des Vergleichs mit seiner literarischen Vorlage unter dem Paradigma der ›Literaturverfilmung‹ verkannt worden, selten aber so sehr wie die von Phil Jutzis *Berlin Alexanderplatz* aus dem Jahr 1931.¹ Und kein Roman ist so häufig mit der Metapher eines anderen Mediums, nämlich als ›filmisch‹, beschrieben worden wie die Vorlage zu diesem Film: Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*. Sich dem Drehbuch zu diesem Film zu nähern, heißt, sich zwischen die medialen Fronten zu begeben. Der Verlauf dieser Fronten muß zunächst skizziert werden.

Schon zeitgenössische Rezensionen des Romans *Berlin Alexanderplatz* haben das ›Filmische‹ der Schreibweise Döblins hervorgehoben.² Diese Betrachtungsweise ist in die Forschungsliteratur eingegangen – auf die Spitze getrieben von Ekkehard Kaemmerling, der Apperzeptionsformen des Romans in – vor allem produktionstechnischen – Begriffen des Mediums Film beschreibt.³ Zwar gibt es kein Argument dagegen, daß der Roman in dieser Weise gelesen werden kann, aber auch kein stichhaltiges Argument dafür, daß der Autor seine Schreibweise in Kamera-operativen und Filmmontage-techni-

1 Ich erspare mir die Diskussion der problematischen Beschreibung von Adaptionen als ›Literaturverfilmung‹ und verweise auf die bündige Darstellung des Problems von Knut Hicke-thier: Der Film nach der Literatur ist Film. Volker Schöndorfs *Die Bleichtrimmel* (1979) nach dem Roman von Günter Grass (1959). In: *Literaturverfilmungen*, hg. v. Franz-Josef Albersmeier und Volker Rolloff. Frankfurt/N. 1989, S. 183–198.

2 Vgl. u. a.: Erich Mühsam: Franz Biberkopf und der Rundfunk. In: *Die Sendung* H. 7, 1930 (6. Jg.); zit. nach: *Radiokultur in der Weimarer Republik. Eine Dokumentation*, hg. v. Irmela Schneider. Tübingen 1984, S. 131–137. Vgl. daneben Herbert Jhering: *Der Alexanderplatz-Film*. In: *Berliner Börsen-Courier* vom 9.10.1931; zit. nach: *Materialien zu Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz*, hg. v. Matthias Prangel. Frankfurt/N. 1975, S. 241–243. Vgl. auch Wilhelm Michel: Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*. In: *Die schöne Literatur* 31 (1930), S. 181 f.

3 Ekkehard Kaemmerling: Die filmische Schreibweise. Am Beispiel Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz*. In: Prangel 1975, S. 185–198.

schen Verfahren gesehen und begründet hätte, wie es Kaemmerling als zwingend unterstellt.⁴ Bezugspunkt und prägend für die literarische Produktion war vielmehr ein Begriff des ›Filmischen‹ als ästhetischer Kampfbegriff, der sich in der Kino-Debatte nur mittelbar zur historischen Entwicklung und Differenzierung des filmästhetischen Materialstandes⁵ herausgebildet hat.⁶ Er stand in der zeitgenössischen Diskussion für eine avantgardistische Ästhetik schlechthin. Der solchermaßen paradigmatisierte Begriff des ›Filmischen‹, dem die Schreibweise in Döblins Roman entspricht, diente als Bezugspunkt für die Kritik an Juzits *Alexanderplatz*-Film – eine denkbar ungünstige Voraussetzung dafür, die eigenständige Ästhetik der Adaption zu erfassen: Juzits Film erschien der ›literarischen Front‹ als ›nicht-filmischer‹ Film.⁷

Die Kritik an der zeitgenössischen Adaption des Romans bezieht sich insbesondere auf die Konzeption der Erzählung im Film, die man als ›Abflachung des Erzählprofils‹⁸ beschreiben kann. Der Film wirkt im Vergleich zur Vielgestaltigkeit und Vielstimmigkeit des in Material wie Erzählweise montierten Romans als linear erzählte ›Geschichte vom Franz Biberkopf‹.⁹ Stellt man den Film aber der sich gerade herausbildenden Ästhetik des Tonfilms in Hollywood gegenüber, so strotzt Juzits Film – im Paradigma des *continuity-cinema*¹⁰ gedacht – von Fehlern: Im Sinne einer linearen, psychologisch fundierten Kausalkette bleiben Wendungen der Geschichte unbegründet; Perspektiven auf das Geschehen sind passagenweise weder durch die Figuren noch durch die Handlung motiviert; die Kamera verselbständigt sich als erzählende und kommentierende Instanz; das Verhältnis von Bild und Ton folgt z. T. nicht der Einheit von Ort und Zeit; Montagesequenzen und Episoden am Rande erhalten ein für die Entwicklung der Geschichte nicht funktionales Eigengewicht.

4 Kaemmerlings mechanistische Feststellung, daß »die Technik des Films [...] die Formen und Möglichkeiten der Wahrnehmung in dem Moment festlegte], als der Roman in seiner aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts übernommenen Sehweise mit den Veränderungen der Umwelt erkenntnisvermittelnd nicht mehr Schritt zu halten vermochte« (1975, S. 186), engt das historische Bedingungsgefüge für die Revolutionierung literarischer Techniken unzureichend ein; das neue Medium Film war nur eine unter vielen anderen Bedingungen.

5 Zum Konzept des Materialstandes vgl. Hanns Eisler: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*. Leipzig 1976, insbes. S. 136 ff.

6 Vgl. dazu Eggo Müller: ›Filmische Schreibweisen. Probleme eines medienwissenschaftlichen Topos. In: *Erstes Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, Münster '88, hg. v. Karl-Dietmar Möller-Naß. Münster (in Vorbereitung).

7 Vgl. als historisches Zeugnis z. B. Siegfried Kracauer: *Berlin-Alexanderplatz* als Film. In: *Frankfurter Zeitung* vom 13.10.1931; zit. nach S. K.: *Von Caligari zu Hitler*. Frankfurt/M. 1984, S. 508–510. Vgl. in der Forschung z. B. auch Leo Kreuzer: Stadt erzählen. Roman Hörspiel Film *Berlin Alexanderplatz*. In: *Die schöne Leiche aus der Rue Bellechasse. Einiges über Schreiben Spielen Filmen*, hg. v. Eimar Buck u. a. Reinbek 1977, S. 87–109.

8 Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. München 1981.

9 So lautet der Untertitel des Films.

10 David Bordwell u. a. beschreiben die Inszenierungs- und Montagekonventionen des klassischen Hollywood-Kinos als System, das einen für den Zuschauer bruchlosen, kontinuierlichen Fluß des Geschehens und der Erzählung ergibt; vgl. u. a. David Bordwell, Kristin Thompson: *Film Art. An Introduction*. New York 1986, S. 210 ff.; David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. London 1988, S. 156 ff.

Solche ästhetischen Momente des Films lassen sich *positiv* beschreiben. In ihnen scheint die Suche nach einer Ästhetik des Tonfilms zwischen erzählerischem Realismus einerseits und avantgardistischer Ästhetik autonomer Filmkunst andererseits auf. Das zeigt sich in Elementen wie Milieu-Bildern im Zille-Stil, wie sie Phil Jutzi schon in *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (D 1929) eingesetzt hatte, oder in Verfahren der Stadt-Montage, wie sie mit Walther Ruttmanns Querschnittsfilm *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (D 1927) berühmt geworden waren, sowie vor allem in Experimenten mit den ästhetischen Möglichkeiten des Tons, die im Film nicht selten Eigendynamik entwickelten. Viele szenische Realisierungen des Films erklären sich nur mit Blick darauf, daß *Berlin Alexanderplatz* einer der ersten in Deutschland gedrehten Tonfilme und der erste des Regisseurs Phil Jutzi ist. Man schaut gewissermaßen ins Laboratorium einer Filmarbeit, deren Ergebnis der ›filmischen Front‹ »trotz einiger Halbheiten [als] einer der interessantesten deutschen Tonfilme vor 1933«¹¹ gilt. Genau dies macht die spezifische Qualität des Films aus: mit neu gewonnenen technischen Mitteln auf dem Niveau verschiedener ästhetischer Materialstände zu experimentieren.

Die Grundzüge dieses Experiments liegen schon im Drehbuch von Alfred Döblin und Hans Wilhelm skizziert und z. T. in nuce ausgearbeitet vor. Dieses Drehbuch, im Produktionsprozeß und als Form zwischen den medialen Fronten liegend, ist auch hinsichtlich der erzählerischen Komplexität zwischen dem Roman und dem realisierten Film zu lokalisieren. Um nicht zwischen den Fronten zerrieben zu werden, nicht eine neuerliche Verfallsge-schichte von Roman über Drehbuch zu Film zu erzählen, wird das Drehbuch im folgenden – wieses u. a. Isabelle Raynauld gefordert hat¹² – als eigenständiger Text betrachtet. Er legt Zeugnis davon ab, welches Bild vom Medium, seinem sozialen Gebrauch wie seinen ästhetischen Möglichkeiten die Autoren beim Schreiben geleitet hat. Für Döblins Konzept der Kommunikationsform Film war insbesondere die kultur- und gesellschaftspolitische Zuspitzung am Ende der Weimarer Republik prägend.¹³

11 *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer*, hg. v. Günther Dahlike und Günter Karl. Berlin (Ost) 1988, S. 346; Kracauer und Toeplitz bewerten den Film in Hinsicht auf seine unzureichende Stellungnahme zu den faschistischen Entwicklungen; vgl. Siegfried Kracauer 1984, S. 234 f.; Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films*, Bd. 2. Berlin (Ost) 1985, S. 207 f.

12 Vgl. Isabelle Raynauld: *Le Scénario de Film comme Texte*. In: *Les Cahiers du Scénario*, Nr. 4/5, 1988/89, S. 165–169. – Vgl. zu dieser Problematik auch den Beitrag von M. Schaudig in diesem Band.

13 Die einzige romanschriftstellerische Tätigkeit Döblins dieser Zeit – er war sonst nur mit Textbüchern für Theater, Hörspiel und Film beschäftigt – mag das Argument unterstützen, daß kulturpolitische Motive, nicht allein Produktionsbedingungen oder gar Bedingungen des Mediums Film schlechthin, Grund für den Wechsel in Döblins ästhetischer Orientierung waren: Die 1932 fertiggestellte »Volksausgabe« seines Romans *Berge Meere und Giganten* (1924) unter dem Titel *Giganten – Ein Abenteuerbuch* ist wie die Narration im realisierten *Alexanderplatz*-Film durch die Abflachung des Erzählprofils gekennzeichnet.

Die Frage des Medienwechsels gilt hier also nicht in erster Linie als eine der »Transformation eines Textsystems von einem Zeichensystem in ein anderes«¹⁴, sondern als eine des Wechsels sozio-kultureller und produktionsorganisatorischer wie -ästhetischer Kontexte. Alfred Döblin hat dies reflektiert. Seine kulturpolitischen Überlegungen und seine Einschätzung der ästhetischen Möglichkeiten des Mediums Tonfilm sind als produktionsästhetischer Hintergrund zunächst anzudeuten.

2. Medienbilder im Diskurs: kulturpolitische und medien-ästhetische Positionen Döblins

In der Ende der 20er Jahre zugespitzten Debatte um Stellung und Funktion der literarischen Intelligenz in der Weimarer Republik vertrat Döblin ein bildungsreformerisches Programm. Bekannt sind seine Polemik gegen die »Risiken« zwischen der eigentlichen, schon überartistischen Literatur und der großen Volksmasse¹⁵ ebenso wie sein Appell zur »Senkung des Gesamtniveaus der Literatur«¹⁶ und zum »Hinwenden zur breiten Volksmasse«¹⁷. Wie Döblins medientheoretische Äußerungen ab 1930 zeigen, sah er die neuen Massenmedien Rundfunk und Film als Möglichkeiten, diese imaginierte »Volksmasse« zu erreichen:

Denn der Autor findet beim Film ein Publikum, das er nicht übersehen kann. Ein Buch, ein Theaterstück hat sein isoliertes Publikum, seine Begrenzung. [...] Aber der Film kennt keine Begrenzung.¹⁸

Die Faszination der unterstellten Massenwirksamkeit des Films machte Döblin aber nicht blind gegenüber dem Medium. Ging er zum einen davon aus, daß die »überartistische Literatur« als eine der »begüterten und höheren Kreise [...] nicht einfach übernommen werden«¹⁹ kann, sah er zum anderen den Film als »eigentlich völlig abgerutscht [...] zur Industrie und zu deren

14 Irmela Schneider: *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen 1981, S. 18.

15 Alfred Döblin: *Literatur und Rundfunk* [1930]. In: Ders.: *Die Stücke*. Berlin (Ost) 1981, S. 244–252; hier S. 247.

16 Alfred Döblin: *Vom alten zum neuen Naturalismus*. Akademie-Rede über Arno Holz [1930]. In: Ders.: *Aufsätze zur Literatur*. Freiburg u. Olten 1963, S. 138–145; hier S. 145.

17 Ebd.; vgl. zu Döblins bildungsreformerischem Programm im Kontext: Dieter Mayer: *Linksbürgerliches Denken. Untersuchungen zur Kunsttheorie, Gesellschaftsauffassung und Kulturpolitik in der Weimarer Republik*. München 1981, S. 234 ff. Döblins kulturpolitische und medienästhetische Überlegungen dieser Zeit hat Erich Kleinschmidt treffend dargestellt; vgl. Erich Kleinschmidt: *Alfred Döblin als Filmautor*. In: Alfred Döblin: *Drama, Hörspiel, Film*. Freiburg u. Olten 1983, S. 651–669.

18 Döblin 1930/1981, S. 255; gleichlautende Überlegungen Döblins finden sich zum Rundfunk; vgl. ebd., S. 245.

19 Ebd., S. 255.

Angestellten«.²⁰ Diese Differenz der sozio-kulturellen Funktionen der Medien Literatur und Film münzte Döblin anlässlich eines Interviews zur *Alexanderplatz*-Verfilmung in die Forderung einer Doppelbewegung um: »Nur der veränderte Autor kann den Film verändern.«²¹ Einerseits müsse der Film »in soziale Dinge eingreifen«, solle »der Produzent keine Furcht vor Realem haben«, andererseits sei die Voraussetzung dafür der »veränderte Autor«²², der von dem neuen Medium zu lernen und für ein Massenpublikum zu schreiben bereit war. Die Arbeit für den Film barg für den Schriftsteller die Verheißung, seine von den »Volksmassen« isolierte soziale Position zu überwinden – wenn er sich auf die Gegebenheiten des anderen Mediums einstellte. In seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* sah Döblin dafür die stofflichen Voraussetzungen gegeben,

weil dieser Roman bereits auf der Linie einer anderen sozialen Ebene liegt und darum den Filmmassen zugänglich sein kann.²³

Neben diesen kulturpolitischen Überlegungen waren für Döblin veränderte ästhetische Möglichkeiten des Tonfilms und daraus resultierende Aufgaben für den Schriftsteller entscheidend. In der Entwurfsfassung zum Roman findet sich ein letztendlich gestrichener Zeitungsausschnitt, der die ästhetischen Möglichkeiten des Films im zeitgenössisch üblichen Vergleich zum Theater beschreibt:

Der Film steht dem natürlichen Leben so viel näher als die Bühne, daß gerade die Einzelheit, das Detail, eine besondere Bedeutung gewinnt. Schon das rein Photographische im Film bietet [...] im Detail einen besonderen Genuß. [...] Auf der Bühne scheiden solche Begleitverhältnisse der Handlung ganz aus, ja sie könnten, wenn wirklich versucht, nur von der Handlung ablenken. Im Film lassen sie sich [...] einfügen [...]»²⁴

Sind hier der grundlegende Realitätseindruck der photographischen Abbildung und die Möglichkeit der Montage als Besonderheit des Films hervorgehoben, so äußerte sich Döblin im Interview im Interview zur Uraufführung des Films – ebenfalls in Abgrenzung zum Theater – über die spezifischen Beweggründe der Adaption seines Romans *Berlin Alexanderplatz* für den Film:

Gerade die Mittel des Films, die der Tonfilm dem Drama voraus hat, konnten hier helfen. Die Photographie – die unverändert die Atmosphäre, das Lokalkolorit des Alexanderplatzviertels spiegelt, zweitens die Sprache, die Franz Biberkopf unmittelbar sprechen läßt und

20 Ebd., S. 245.

21 Ebd., S. 255.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 256.

24 Der vollständige Zeitungsausschnitt aus dem *Alexanderplatz*-Konvolut (Mappe I) des Alfred-Döblin-Nachlasses im Deutschen Literaturarchiv Marbach findet sich in: Nikolaus Müller: *Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur*. München 1982, S. 343; im Auszug auch in: Kleinschmidt 1983, S. 657 f.

daher akustisch echter als jeder Roman sein kann, und dann drittens – die Begleitmusik, die besonders wirksam das ewig Gleitende in diesem Biberkopfschicksal unterstützt und ausdrücken kann.²⁵

Der unterstellte Abbildrealismus des Filmbildes, der sich zur Darstellung von Milieu und Lokalkolorit eigne, finde im Tonfilm seine Verstärkung durch die Authentizität der Geräusche und der gesprochenen Sprache der Figuren. Die für Döblin zweite tonfilmspezifische Möglichkeit, durch Musik das »Gleitende in diesem Biberkopfschicksal« darzustellen zu können, ist der avantgardistischen Auffassung von Montage offensichtlich entgegengesetzt, wie sie im Begriff vom »Filmischen« der zeitgenössischen Debatte gefaßt war. Hier war die Montage als ästhetisches Mittel des Harten, des Aufbrechens, des Sprunghaftens und des Tempos verstanden worden. Döblin dagegen sah nicht nur die Möglichkeit, sondern, mit Blick auf das andere Publikum des Films, auch die Notwendigkeit, eine Dimension des Romans im anderen Medium mit Hilfe *filmischer* Montagetechniken in den Vordergrund zu rücken: das Fließende, Kontinuierliche im »Schicksal des Franz Biberkopfs«.

Zu den spezifischen Aufgaben des Schriftstellers beim Film gehörte seit der Einführung des Tonfilms auch die Gestaltung der nun »tönenden« Dialogtexte. Döblin spricht im erwähnten Interview metaphorisch von einem »Freskokocharakter«, den Worte im Film erhalten müssen, vom »hieb- und stichfesten Wort, dem stabilen betonten Wort«. ²⁶ Seine Vorstellung zielt offensichtlich auf eine reduzierte Sprache, die das Wesentliche hart gefügt formuliert und damit ohne Redundanz und Geschwätzigkeit eine eigenständige und einprägsame Ausdruckskraft im Film entfaltet.

Diese Überlegungen Döblins zeugen von einer kulturpolitischen und medienästhetischen Position, die – den Wirkungsmöglichkeiten des neuen Mediums aufgeschlossen – auch seine ästhetischen Potentiale entwickeln will. Die Arbeit am Drehbuch hat Döblin also von vornherein nicht als Versuch verstanden, seinen Roman – um es im Jargon der Literaturverfilmungs-Diskussion zu formulieren – »kongenial« in das Medium Film zu übersetzen, sondern als Versuch, eine sozial und medial angemessene Erzählung des »Schicksals von Franz Biberkopf« in Berlin zu entwerfen. Es kann bei der vergleichenden Analyse des Drehbuchs also nicht darum gehen, die ästhetischen Qualitäten der Texte kontextlos gegenüberzustellen. Ins Zentrum muß vielmehr ihre Historizität, ihre Gerichtetheit auf bestimmte soziale Kontexte und ästhetische Zielsetzungen gerückt werden.

²⁵ Gespräch mit Alfred Döblin. In: *Lichtbild-Bühne* Nr. 240, 1931 (24. Jg.).

²⁶ Döblin 1930/1981, S. 256.

3. Medienbilder am Werk: das Drehbuch

3.1. Vorgeschichte des Drehbuchs

Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* war mit einer verkauften Auflage von etwa 50.000 Exemplaren bis 1933²⁷ ein erstaunlicher Bestseller. Damit stellte sich auch das Interesse der Filmindustrie an dem Roman als Vorlage ein. Der Film wurde schließlich von der Allianz-Tonfilm GmbH produziert. Wie es zu den Kontakten zwischen Döblin und der Produktionsgesellschaft gekommen ist, ist nicht geklärt. Döblins eigenes Interesse an der Verfilmung geht – wie Erich Kleinschmidt vermutet²⁸ – auf ein Gespräch mit Emil Jannings zurück, der zunächst für die Rolle des Franz Biberkopf vorgesehen war.²⁹

In einer Rezension des Films durch Herbert Jhering ist überliefert, daß eine erste Drehbuch-Version des Romans, die der junge Drehbuchautor Harry Oberländer verfaßt hatte, von der Produktionsfirma wie von Döblin verworfen wurde. Oberländer hatte insbesondere das als »filmisch« Geltende des Romans zur Grundlage des Drehbuchs gemacht. Vor dem Hintergrund von Döblins antieitären Äußerungen dieser Zeit erscheint die Ablehnung eines Drehbuchentwurfs in der Tradition avantgardistischer (Film-)Ästhetik folgerichtig. Weichen Anteil die Produktionsfirma an der Entscheidung trug, eine neuerliche Drehbuchfassung von Döblin zusammen mit dem erfahrenen Drehbuchautor Hans Wilhelm³⁰ schreiben zu lassen, ist allerdings nicht bekannt. Für die Drehbuch-Konzeption der Erzählung mögen sich also Döblins kulturpolitische Absichten und die Interessen der Produktionsfirma an einer publikumswirksamen Version getroffen haben. Zwar deuten einige Äußerungen Döblins zur Verfilmung auf Auseinandersetzungen mit der Produktionsfirma hin – Döblin forderte Filmproduzenten allgemein zu »mehr Wagemut«³¹ auf –, so muß doch davon ausgegangen werden, daß das vorliegende Drehbuch zu *Berlin Alexanderplatz* insgesamt Döblins Einverständnis gefunden hat, da keine grundsätzlich distanzierenden Äußerungen Döblins bekannt sind. Unklar ist aber, welchen Anteil Döblin an der dem Film zugrundeliegenden Version des Drehbuchs trägt. In der Regel ist der Anteil der Romanschriftsteller bei solchen Co-Autorenschaften eher gering einzuschätzen.³²

²⁷ Vgl. Roland Links: *Alfred Döblin*. Berlin (Ost) 1984, S. 139.

²⁸ Vgl. Kleinschmidt 1983, S. 658.

²⁹ Vgl. Döblin 1930/1981, S. 255.

³⁰ Vgl. hierzu Johann W. Roden: Hans Wilhelm. In: *Deutsche Exilliteratur seit 1933*, Bd. 1: *Käfigformiert*, hg. v. John M. Spalek und Joseph Strelka. Bern u. München 1973, S. 827–832.

³¹ Döblin 1930/1981, S. 256.

³² So auch die Einschätzung von Kleinschmidt 1983, S. 600.

BERLIN - ALEXANDERPLATZ

Ein Film nach dem Roman
von Alfred DöBLIN

Manuskript:
Alfred DöBLIN und Hans WILHELM

Ein ALLIANZ-TONFILM

ALLIANZ-TONFILM
BERLIN SW 68

Abb. 1: Titelblatt des Drehbuchs.

3.2. Die Form des Drehbuchs

Das Drehbuch trägt, anders als der Film, der schlicht »Die Geschichte von Franz Biberkopf« unterteilt ist, den Hinweis »Ein Film nach dem Roman von Alfred Döblin«. ³³ Darunter sind Döblin und Wilhelm als Autoren des »Manuskripts« sowie die Produktionsfirma Allianz-Tonfilm GmbH angegeben (vgl. Abb. 1). Zwei Exemplare der hektographierten und gebundenen Fassung des produktionsreifen Drehbuchs, z. T. als *shooting-script* ausgearbeitet

³³ Zitiert wird – der Übersichtlichkeit halber durch Vermerk in spitzen Klammern im Text – im folgenden aus der hektographierten und gebundenen Fassung des Drehbuchs unter Angabe der durchgängigen Nummerierung, da keine Paginierung vorgenommen worden ist; hier: Titelblatt. Die Spaltenschreibweise des Drehbuchs wird nur übernommen, wo Bild und Ton zitiert werden.

tet, sind erhalten. ³⁴ Diese Fassung umfaßt ihrer eigenen Zählung nach 100 Szenen bzw. Sequenzen, die als »Bilder« bezeichnet werden, aufgelöst in 455 »Nummern«, die nicht immer Einstellungen entsprechen. ³⁵ Diese sind mit Einstellungsgröße und z. T. mit durchgängig »Apparat« genannter Kameraführung verzeichnet. Bei rhythmisch begründeten Montagen oder bei Montagen dokumentarischer Aufnahmen des Berliner Stadtbildes sind nur Orte und Bedeutungsdimension angegeben, Schnittfolge und -rhythmus sind der Konzeption beim Drehen und Schneiden überantwortet.

Die Form der Notierung richtet sich nach der europäischen Tonfilm-Konvention. In der linken Spalte sind die Darstellungsmittel des Tons – Geräusche, Musik und Dialogtexte – verzeichnet, sowie z. T. Zeitrelationen zu Bild und Lautstärke angegeben. In der rechten Spalte sind Geschehens-, Handlungs- und mimische Abläufe und – jeweils in Parenthese – besondere Kameraoperationen festgelegt. ³⁶ Zur Mitte hin ausgerückt sind der Ort der Szene, Einstellungsgröße und Einstellungsgröße aufgeführt. Die Sprache folgt mit wenigen Ausnahmen dem nüchternen Kommunikationszweck für die Produktion, selten nur sind literarische Mittel verwendet, um die angestrebte Gestaltung in Metaphern, in dramatisierender Sprechweise oder in Sprachrhythmus und -gestus besonders zu verdeutlichen. ³⁷ Insgesamt sind der Form Professionalität und Vertrautheit mit filmischen Konventionen anzusehen. Die nahezu fehlerfreie Abschrift läßt vermuten, daß es zuvor schon Entwurfsfassungen gegeben haben muß. Entwürfe oder annotierte Exemplare sind bisher aber nicht gefunden worden.

3.3. Differenzen von Roman, Drehbuch und Film

Das Drehbuch als Niederschrift des zu realisierenden Films gibt – anders als der Film selbst – Aufschluß über die Bedeutungsintentionen von einzelnen Bildern und Szenen, da nur das Wesentliche der Szenen notiert ist. Insofern kann das Drehbuch unter dem Aspekt der von Döblin und Wilhelm intendierten Dramaturgie und Ästhetik des Films beschrieben werden. Wie zwischen Roman und Drehbuch, so bestehen auch zwischen Drehbuch und Film erhebliche Differenzen. Das Drehbuch ist aber stärker an der Romanvorlage

³⁴ Je ein Exemplar liegt in den Archiven der Berliner Stiftung Deutsche Kinemathek und des Deutschen Filmmuseums, Frankfurt; die Rechte hat die Stiftung Deutsche Kinemathek inne.

³⁵ Die durchgehende Nummerierung bezeichnet nicht immer »echte« Einstellungen, z. T. sind Planszenen und »echte« Sequenzen mit nur einer Ziffer bedacht. Das scheint produktionsstechnisch bedingt zu sein: Dialogszenen sind im Drehbuch feiner aufgelöst, Handlungssequenzen oder »Bilderbögen« oft *location* dagegen kaum.

³⁶ Beide Spalten sind aber nie parallel, sondern immer nur abwechselnd belegt, so daß sich zugleich ein linearer Lesetext mit Enjambements zwischen Ton- und Bildspalte ergibt, z. T. mitten im Satz.

³⁷ Gelegentlich ist ein dramatisierendes »Und jetzt!« o. ä. zur Kennzeichnung von Schnitten wie in den Drehbüchern Carl Mayers eingesetzt.

orientiert, als es der realisierte Film vermuten läßt. Die Unterschiede der narrativen Diskurse³⁸ in Roman, Drehbuch und Film, die mit einem bildhaften Begriff der Erzähltheorie als zunehmende »Abflachung des Erzählprofils« bezeichnet werden können, lassen sich im kognitionspsychologisch gestützten Modell, das Peter Wuss zur rezeptionsorientierten Analyse filmischer Kompositionen entworfen hat, wie folgt beschreiben: Die bedeutungs- und wirkungsdominierenden textuellen Elemente sind von »perzeptiv geleiteten Tiefenstrukturen« im Roman zunehmend auf »konzeptuell geleitete Oberflächenstrukturen« im Drehbuch und mehr noch im Film verlagert.³⁹ Mit Wuss' Modell lassen sich die Unterschiede der narrativen Diskurse zunächst analytisch beschreiben, ohne ästhetische Wertungen zu treffen, und zugleich sind die unterschiedlichen Rezeptionseindrücke von Roman und Film auf die ästhetischen Strukturen der »Texte« zurückzuführen.

Perzeptiv geleitete Tiefenstrukturen sind solche Textelemente, die als homologe Reihen in der Rezeption zunächst unbewußt aufgenommen werden. Reihen von Motiven, wiederholten Handlungen mit gleichem Muster, von Farbgebungen, Inszenierungsstrategien u. a. m. verdichten sich im Laufe der »Lektüre« zu bedeutungstragenden Wirkmomenten und lassen einen Kohäsionsdruck auch bei nicht-linearen, nicht kausal verketteten narrativen Diskursen entstehen, ohne daß jedes dieser Textelemente im Moment der Perzeption in seiner Bedeutung und Funktion bewußt aufgeschlüsselt würde. Zur Hypothesenbildung aber tragen sie dennoch bei. Durch solche perzeptiv geleiteten Tiefenstrukturen ist der Roman in starkem Maße gekennzeichnet: Verschiedene motivische Ketten durchkreuzen die Textebene, die sich als räumlich-zeitlich lineare Erzählung der Biberkopf-Geschichte aus dem Roman extrapolieren ließe. Aber auch schon dieser Textebene sind durch das szenische Erzählen die explizit deutenden Aussagen eines auktorialen Erzählers entzogen, so daß die Vielfältigkeit der Begebenheiten und Handlungen im Zusammenhang mit der Hauptfigur des Romans deutungsbedürftig ist. Das »Was« des Geschehens ist zwar jeweils offensichtlich, nie aber das »Warum«. Episoden, montierte Texte aus dem öffentlichen Raum der Stadt, historische Dokumente wie Schläger, Anzeigen, Weisheiten aus dem Volksmund

u. a. m., Parallel- und Kontrast-Geschichten, mythologische und religiöse Motive sowie Eingriffe der Erzählinstanz, die sich selbst ironisiert, bereits Erzähltes relativiert oder gar negiert, lassen ein vielschichtiges Geflecht von Diskursen entstehen, in dem die Erzählung des Schicksals von Franz Biberkopf eine polyseme Deutung erhält. Es existiert keine linear-kausale, figurpsychologisch begründete Verkettung der Geschehnisse als textdominierende – in der Terminologie von Wuss: konzeptuell geleitete – Oberflächenstruktur mit hoher Evidenz, die im Moment der Rezeption erkannt und geäußert würde und so den Text allein schon aufgrund dieser Strukturbildung konsistent erscheinen ließe.

Das Drehbuch und mehr noch der realisierte Film entfalten ihre Wirkung dagegen stärker von solchen konzeptuell geleiteten Oberflächenstrukturen her. Im Drehbuch tritt – allein schon aus zeitökonomischen Gründen, die zur Streichung vieler Episoden und motivischer Reihen zwingen – der um die Figur des Franz Biberkopf zentrierte, zeitlich-räumlich linear strukturierte Plot der Gangoven-Geschichte textdominierend hervor, teilweise durch Stereotypen des Gangster-Genres verstärkt. Das Geschehen im Drehbuch ist schnell zusammengefaßt:

Franz Biberkopf möchte nach seiner Entlassung aus der Haftanstalt Tegel eine ehrliche Existenz aufbauen und beginnt einen Straßenhandel mit Schlipshaltern. Cilly, eine Kneipenbekanntschafft, möchte dem zunächst in der Stadt desorientierten Biberkopf helfen, ist aber zugleich Reinhold verpflichtet, dem Boß einer Einbrecher-Clique. Mit Cilly als Köder wird Biberkopf gegen seinen Willen bei einem Einbruch eingesetzt. Als Franz dessen gewahr wird, beginnt er zu randalieren. Von Reinhold wird er aus dem Fluchtauto einem folgenden Wagen, der vermeintlich durch Biberkopfs Lärm alarmierten Polizei, vor die Räder geworfen. Er erwacht im Krankenhaus, sein rechter Arm ist amputiert. Zurückgekehrt arbeitet Biberkopf nun erfolgreich in Reinholds Clique und genießt mit seiner neuen Freundin Mieze seinen schnell erworbenen Reichtum. Mieze aber zieht ein ehrliches, einfaches Leben vor. Als Franz seinem Freund Reinhold seine treue Freundin vorführen möchte, kommt es zu einem heftigen Streit zwischen beiden, und nur Reinhold kann verhindern, daß Biberkopf Mieze totschißt. Mieze läßt sich, um Genaueres über ihren Franz zu erfahren, auf eine Spazierfahrt mit Reinhold ein, der sie, als sie seine Zudringlichkeiten abwehrt, im Affekt ermordet. Franz wartet vergeblich auf Mieze. Als der Mord entdeckt wird und der Verdacht auf Reinhold fällt, will Franz, blind vor Wut, Rache nehmen. Die Polizei kommt ihm mit der Verhaftung zuvor, Reinhold wird als Mörder verurteilt. Biberkopf landet nach seinem Freispruch, wieder allein, vor einem Schaufenster am Alexanderplatz, in dem er und der Verkehr der Stadt sich spiegeln. Sein Spiegelbild fordert ihn mit dem Satz »Sieh dich um – da ist Berlin!« zur Bejahung des Lebens auf. Franz stimmt – gebrochen – zu.

Wie im Roman ist das Schicksal des Franz Biberkopf auch im Drehbuch in vier Phasen gegliedert. Biberkopfs Lebensweg beginnt mit der »Neugeburt« nach der Haftentlassung. Drei zunehmend heftigere Schicksalsschläge – der

38 Unterschieden wird hier im Sinne Chatmans zwischen der Geschichte (»story«) und der Art und Weise ihrer Erzählung (»discourse«); vgl. Seymour Chatman: *Story and Discourse*. Ithaca, N.Y. 1978. Eine ähnliche Differenzierung trifft Bordwell in Anlehnung an die Begriffe der russischen Formalen Schule zwischen »fabula« als Plot und »syuzhet« als System seiner Darbietung in Hinsicht auf den Zuschauer; vgl. Bordwell 1986, S. 49 ff. – Zuden russischen Begriffen vgl. den Beitrag von Schwarz in diesem Band.

39 Vgl. den Entwurf in: Peter Wuss: *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks*. Berlin (Ost) 1986; sowie dessen Neuformulierung und Erweiterung: Peter Wuss: Modellierung dreier Stufen kognitiver Invariantenbildung bei der Filmrezeption als möglicher Zugang für psychologische Forschungen. In: *Zweites Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Berlin '89*, hg. v. Hans J. Wulff. Münster 1990, S. 9–29. Interessanterweise stammen Anregungen zu Wuss' Modellbildung aus der Theorie des epischen Romans von Alfred Döblin.

Diebstahl seiner letzten Habe⁴⁰, der von seinem Komplizen Reinhold verur-sachte Sturz aus dem Auto mit dem Verlust seines rechten Arms und schließlich Reinholds Mord an Biberkopfs Freundin Mieke – stellen sich seinem Ver-tlich in den Weg, in der Stadt Berlin eine kleinbürgerliche Existenz, eine Iden-tität nach seinem Selbstbild, aufzubauen.

Das expressionistische Motiv der Ich-Dissoziation in der Großstadt und die davon bestimmte Identitätssuche Biberkopfs macht den Subtext des als Ganovengeschichte erzählten Geschehens aus. Als Subtext durchkreuzt diese Textebene die Handlungslogik des Plots, so daß im Drehbuch trotz des klaren Handlungsablaufs nicht die spannende Kolportage entsteht, die dem Film in Rezensionen vorgeworfen worden ist. Im Drehbuch erscheinen wesentliche Wendungen der Geschichte, beispielsweise Biberkopfs Rückkehr zu Rein-holds Clique, auf dem Hintergrund der einfachen Figurencharakterisierung im Sinne einer linear-kausalen Handlungsverkettung unmotiviert. Im Roman transzendieren die öffentlichen, sexuellen, religiösen und mythologischen Motiv-Reihen der perzeptiv geleiteten Tiefenstruktur als Deutungs- und Be-gründungszusammenhänge solche Handlungen.

Der Subtext, die vom Großstadtorganismus geprägte Identitätssuche Bi-berkopfs, ist im Drehbuch dagegen als Rahmen und in einigen episodischen Einschüben sowie durch deutende, Zusammenhänge stiftende Inszenierungs-strategien etabliert. Durch den spezifischen Gebrauch der filmischen Darstel-lungsmittel aber erhalten solche Textpassagen, die die perzeptiv geleiteten Tiefenstrukturen des Romans bilden, aufgrund der möglichen Simultaneität verschiedener Darstellungsmittel des Tonfilms – im Unterschied zur notwen-dig sukzessiven Präsentation im Wort-für-Wort des Romans – einen ästhe-tisch geradezu konträren Charakter. Dies mag für die zeitgenössische Rezep-tion nicht zuletzt auf dem Hintergrund der unterschiedlichen historischen Traditionen der Erzählweisen beider Medien noch schärfer hervorgetreten sein: War der literarische Avantgardismus durch das Aufbrechen des konti-nuierlichen Erzählens gekennzeichnet und deshalb als »filmisch« bezeichnet worden, so zielte umgekehrt die seit den 10er Jahren betriebene kulturelle Nobilitierung des Films gerade auf seine »Literarisierung«⁴¹, d. h. auf die Linearisierung des Erzählens im Film. Unterschiedlichste textuelle Elemente, die im Roman als sukzessiv montierte eine lineare Erzählung nicht entstehen lassen, sind im Drehbuch funktional anders eingebunden. Durch die histo-risch gerade erst eröffnete Möglichkeit der Gleichzeitigkeit verschiedener Ausdrucksmittel des Films, insbesondere des hinzugewonnenen Tons, sind sie oft in direkten, erklärenden Zusammenhang mit der Hauptfigur gestellt, ohne daß ihnen das Abrupte der Montage des Romans eignet. Dies zeigt sich an der Darstellung der Stadt Berlin im Verhältnis zur Hauptfigur am Beginn

⁴⁰ Dies entspricht, von der Strukturierung her, im Roman dem Betrug durch Lüders, seinem Kollegen, beim Hausverkauf.

⁴¹ Vgl. Joachim Paech: *Literatur und Film*. Stuttgart 1988, S. 85.

und Schluß des Drehbuchs. Deutlich wird dies in Szenen, die eine Fokussie-rung auf Randfiguren und deren Perspektive oder die Stadt präsentieren, in Szenen, die durch asynchronen Off-Ton situationsübergreifende Bild-Text-Relationen herstellen, sowie in einem »Schlächter«-Motiv, das im realisierten Film nicht so wie im Drehbuch enthalten ist.

Anhand dieser Beispiele lassen sich die produktiven Elemente der Dreh-bucharbeit Döblins und Wilhelms detailliert beschreiben. Sprachlich ist das nur sinnvoll darzustellen, wenn man vom Drehbuch als Film spricht. Wo im folgenden *nicht* vom Drehbuch, sondern vom realisierten *Film* Jutzis die Rede ist, wird ausdrücklich darauf hingewiesen.

3.4. Ästhetische Strategien des Drehbuchs

Der im Drehbuch angelegte Filmbeginn verrät – noch vor der ersten Aufblen-de – die Intention, die Verknüpfung von Hauptfigur und Stadt mit alten Dar-stellungsmitteln zu inszenieren und sich damit den synästhetischen Charakter des Films zunutze zu machen. Für den Ton heißt es:

Scharfer Einsatz des Berlin-Marsches, dessen Rhythmik und Gesamtlage genommen wird aus dem später noch zu entwickelnden Ablauf der Geräusche und der Bewegung Berlins sel-ber, die Franz Biberkopf auf seiner Fahrt nach Berlin erlebt.⁴²

Der »Berlin-Marsch«, der seinen semantischen Gehalt im zweiten Bild erhält, der Straßenbahnfahrt nach Berlin, wird als Leitmotiv im Laufe des Dreh-buchs mehrfach verwendet. Döblin und Wilhelm bedienen sich also für den Tonfilm der bereits im Stummfilm erprobten Technik einer musikalischen »Illustrierung«. Ihr musikalisch und möglicherweise auch durch die Hörspiel-Arbeit⁴³ geschultes Bewußtsein für den ästhetischen Einsatz des Tons zeigt sich weiter im gezielten Gebrauch von Stille als spannungserzeugendem Mit-tel:

Nach Beendigung des Marsches zwei Sekunden absoluter Stille.⁴⁴

Nun erst folgt eine langsame Aufblende: Während die Kamera an Gefängnis-mauern über ein »Amtsschild mit dem Preußenadler darauf« < 1 > entlang-gleitet, sind im Ton Signale präsent, die auf den Handlungsraum Großstadt verweisen. Dabei ist der Ton als verräumlichendes Mittel eingesetzt:

⁴² Döblin/Wilhelm 1931, Einstellung vor Nr. 1 (ohne Zählung).

⁴³ Döblin hatte zuvor eine Hörspiel-Version des *Alexanderplatz* fertiggestellt und war außer-dem seit 1926 für den Rundfunk tätig; vgl. Matthias Prangel: Die rundfunktheoretischen Ansichten Alfred Döblins. In: *Literatur und Rundfunk*, hg. v. Gerhard Hay. Hildesheim 1975, S. 221–229. Zur Kritik der Rezeption des Hörspiels *Die Geschichte vom Franz Biberkopf* siehe Reinhard Döhl: Hörspielphilologie? In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. Stuttgart 1982 (26. Jg.), S. 498–502.

⁴⁴ Döblin/Wilhelm 1931, Einstellung vor Nr. 1 (ohne Zählung).

Man hört fern einmal das Vorbeiraunern eines Zuges und den langgezogenen Pfeifton einer Lokomotive. <1>⁴⁵

Zusammen mit Kameraschwenk und -fahrt, die langsam zum Gefängnistor führen, wird auch der Ton zur Näherung an den Handlungsort eingesetzt. Es folgen Glockenschläge und damit gemischt Schritte, Stimmen, das Klappern eines Schlüsselbundes und ein Türschließen, während die Kamera in einer »halbwelten« Einstellung das Tor erreicht. Schon hier zeigt sich, daß der Ton – bislang nur als Off-Ton eingesetzt – nicht den erreichten Materialstand des Stummfilms zerstören *mußte*, wie von vielen Kritikern befürchtet worden war. Vielmehr wird auf der Tonebene neben der erzählerischen Hinführung zum Handlungsort und zu seiner Kennzeichnung zugleich der symbolische Raum des Subtextes etabliert: die Stadt Berlin.

Erst dann treten die Figuren auf, der Gefängnispförtner und Franz Biberkopf. Noch vor dem ersten Dialog-Text ist im gestischen und mimischen Spiel zu sehen, wie Biberkopf nur zögernd aus der Gefängnistür tritt und der Türschließer ihn verwundert zum Gehen auffordert. Das stumme Spiel wird also weiterhin verwendet, der Dialog nur sparsam. Darauf folgen die für die Etablierung des symbolischen Handlungsraums in ihrer Verknüpfung paradigmatischen Sätze des Türschließers als erster Dialog-Text:

»Also viel Glück, Biberkopf! Und da fährt Ihre Elektrische!« <1>

Zusammengefügt sind durch Glückwunsch und in der Metapher der Elektrischen auch auf dieser Ebene des Textes Biberkopfs Vorhaben und die moderne Großstadt als Handlungsort. Dabei zeigt sich der durchgehend angestrebte Sprachgestus der Dialog-Texte: ein stilisiertes Sprechen, das Lokolorit vermittelt und zugleich die symbolische Dimension des Subtextes etabliert.⁴⁶

Nach wiederholter Aufforderung durch den Schließer begibt sich Biberkopf ängstlich zögernd auf seinen Weg, begleitet von der fahrenden Kamera, die zur symbolisierenden Bildgestaltung eingesetzt wird.

Biberkopf blickt zu Boden. Der Apparat gleitet rasch vor ihm zurück über die Strasse, sodass die Mauer über Biberkopf wächst und wächst ins Riesenhafte. Er ganz klein davor. An der unteren Bildkante. Und jetzt wird über dem oberen Rand der Mauer sichtbar ein Teil eines Gebäudes mit vergitterten Fenstern: das Gefängnis! <1>

Dieses Symbol wird zugleich auf der Tonebene durch »Bruchstücke des Gefangenen-Themas« aufgegriffen, erst dann folgt nach dieser langen, gleiten-

⁴⁵ Für die Realisierung des Films wurde der erfahrene Sprechtheater-Regisseur Hans Martin engagiert, unter dessen Leitung die Texte in der Regel einen flüssigeren, der Alltagssprache stärker angelegenen Sprachduktus erhielten. Im zitierten Dialog z. B. lautete der realisierte Text: »Na, viel Glück, Biberkopf! (Mit den Kopf hinweisend): Da fährt Ihre Elektrische!«

⁴⁶ Im Film sind aufgrund der wenig entwickelten technischen Möglichkeiten die geplanten Tonmontagen des Drehbuchs nicht realisiert: Eine Tonmischung in der Postproduktion war noch nicht möglich, alle Elemente der Tonspur mußten simultan aufgenommen werden. Im beschriebenen Beispiel sind die Tonmontagen, die reale Geräusche vorsahen, durch eine programmisierte Komposition aufgegriffen.

den Fahrt-Einstellung die erste Montage: Zwei durch Bewegung und Dezentrierung der Kameraposition extrem die Aufmerksamkeit erregende Einstellungen steigern auf der Bildebene das Thema der Verlorenheit Biberkopfs ins Symbolische, ehe die Kamera wieder in den realen Handlungsraum zurückkehrt:

2.) Weit (steil von oben) Der Gefängnishof in Tegel, auf dem die Gefangenen ihren Rundgang machen.

3.) Schräg von unten: (entgegengesetzt kreisende Kamera) Panoptischer Bau im Gefängnis.

4.) Halbnah: Vor dem Gefängnis an der Mauer steht Biberkopf, wie vorhin, unbeweglich. Jetzt blickt er auf. [...] <2, 3, 4>

Diese Kamera- und Montagestrategie – als erzählerische Instanz bemerkbar – zielt auf die weitere Verfestigung des symbolischen Handlungsraumes und auf die Verbildlichung von Stimmungen und Gedanken der Figur, ist also in bezug auf die Figurencharakterisierung funktional. Dabei wird kompetent der Materialstand der filmischen Avantgarde der Zeit genutzt, wie das Spiel entgegengesetzter Bewegungen von abstrakter Bildstruktur und anschließender Kamerabewegung zeigt.

Auch die folgende Sequenz, die vielzitierte Straßenbahnfahrt nach Berlin⁴⁷ (vgl. Abb. 2, 3–5), demonstriert die differenzierte Nutzung filmischer Darstellungsmittel. Die Kamerastrategie wechselt im Vergleich zur ersten Szene grundlegend. Waren die ersten vier Einstellungsgrößen räumlich orientierend zwischen »weit« und »halbnah« gewählt, so werden nun objektisierende Kadrierungen zwischen »nah« und »ganz groß« bestimmt. Ab der achten Einstellung (sich auf das Straßenpflaster neigende Kamera und Detail Einstellungen der Straßenbahn im schnellen Schrittrhythmus, der hier sprachlich angedeutet ist) ist ein suggestiver Eindruck abstrakter Flächen und Bewegungen intendiert, der Ruttmanns *Berlin*-Film nachempfunden ist. Ebenfalls mit Ruttmanns Film vergleichbar sollen Musik (wieder der »Berlin-Marsch«) und Geräusche im Einklang mit dem Bildrhythmus parallel zur räumlichen Näherung an das Stadtzentrum zum Fortissimo der »herannahenden Stadt mit ihrem Verkehr und ihren Geräuschen« <8> gesteigert werden. Nicht im Einzelnen ausgeführt, nur als Plan festgelegt, sind Zwischenschnitte von Biberkopfs Gesicht als *reaction-shots*, so daß ein dialogisches Verhältnis zwischen Figur, Bewegung und gezeigtem Stadtraum entsteht: Verkehr, Geschwindigkeit und Stadt erscheinen als die Ursachen für Biberkopfs Irritation und Desorientierung, die so montiert in seinem Gesicht zu lesen sind.

Die Verschränkung von Figur und Stadt wird in der dritten Sequenz weitergeführt. Biberkopf, nun im Zentrum der Stadt, begleitet vom »Berlin-

⁴⁷ Vgl. zuletzt in: Hanno Möbius/Guntram Vogt: *Drehort Stadt. Das Thema »Großstadt« im deutschen Film*. Marburg 1990, S. 100–110.

Bild 2Strassenbahn

- 5.) Gross: Vordere Plattform. Der Fahrer am Schalthebel schaltet die ersten beiden Gänge ein. Man

hört das Ruck-ruck der Kurbel und des beginnenden Singens des Motors.

- 6.) Mah: über Biberkopfs Rücken: Hintere Plattform. Der Wagen in Fahrt. Biberkopf blickt zurück auf das langsam entschwindende Gefängnisgebäude.

- 7.) Ganz Gross: Vordere Plattform. Die Schalttafel. Die Hand des Fahrers an der Kurbel, die die nächsten drei Gänge einschaltet.

Das Singen des Motors wird stärker und stärker. Und zugleich mit dem Anstiegen des Motorengeräusches und dem Fahrhythmus setzt die Musik ein und entnimmt den Geräuschen und diesem Rhythmus die Hauptmomente für den Berlin-Marsch, der sich im folgenden entwickelt und steigert, nach Massgabe der folgenden Schnitte.

- 8.) Mah: Franz auf der hinteren Plattform. Immer noch zurückblickend. Der Wagen fährt. Das Gefängnis entschwindet ganz. Apparat senkt sich, über das Strassenpflaster und die Schienen. Dann dreht er zur Seite und zeigt

Abb. 2: Drehbuch-Typoskript, Bild 2 Strassenbahn (Auszug).



Abb. 3:
Die Hände des Straßenbahnfahrers an den Hebeln (E 16).



Abb. 4:
Franz Biberkopf neben dem Schaffner auf der vorderen Plattform, nach rechts vorne blickend und die Stirn wischend (abweichend zum Drehbuch: dort hintere Plattform, Blick zurück zum Gefängnis) (E 17).



Abb. 5:
PoV des Fahrers: Schienen und Gegenverkehr in der Allee (E 18).

Marsch« in »voller Stärke« <3>, kämpft mit dem Verkehr, wird beinahe überfahren, hält sich an einer Häuserwand fest. Über seine aufgerissenen Augen wird die Einstellung mit den Gefängnissen im Hof seines Gefängnisses geblendet, während der »Berlin-Marsch« ausgeblendet wird und die Geräusche der Stadt nur noch schwach zu hören sind. Währenddessen schließt Biberkopf die Augen und hält sich die Ohren zu, so daß der Ton und das vorhergehende Bild als Erinnerungsbild retrospektiv subjektiviert werden: Biberkopf ist der Stadt ausgesetzt, ihr aber nicht gewachsen.

Läßt sich hier der ästhetisch differenzierte Einsatz der verschiedenen Darstellungsmittel, insbesondere eine für das erste Tonfilm-Drehbuch der Autoren erstaunlich entwickelte Tonverwendung beobachten, so ist zugleich deutlich geworden, wie sehr damit die Verschränkung von Figur und Stadt angestrebt und auf allen Textebenen verdichtet ist. Im Drehbuch exponieren die Stadt-Bilder als relationale zur Figur Biberkopf von Beginn an den Subtext durch Elemente der Oberflächenstruktur, verstärkt durch Wirkmomente perzeptionsgeleiteter Strukturbildungen vor allem der Tonmontagen.

Mit diesen drei Sequenzen ist der thematische Rahmen der Geschichte aufgerissen. Während der Durchführung tritt das Thema der Identitätssuche in der modernen Großstadt hinter der Ganoven-Geschichte zurück. Erst in der Schlußsequenz wird das Thema wieder explizit aufgegriffen. Sie zeigt zugespitzt das Ergebnis der Versuche Biberkopfs, seine Identität wiederzufinden: Sein »Blick fällt in die Schaufensterscheibe, in der sich neben seinem Spiegelbild der Verkehr auf dem Alexanderplatz spiegelt.« <434> Das Spiegelbild beginnt zu sprechen und fordert den gebrochenen Biberkopf auf: »Bloß die Augen aufmachen – die Knochen zusammenreissen! [...] Sieh Dich um, – da ist Berlin!« <446> u. <450> Der folgende Blick Biberkopfs auf den »Alexanderplatz zur Zeit des stärksten Verkehrs« <452> richtet ihn wieder auf:

454.) (Apparat panoramierend)

Alexanderplatz.

Nach einer Weile hört man

Franzens Stimme:

»Ja! – ich will!«

<452>

Dieses »Ich will!« von Biberkopf ist in das Bild und in den Ton rhythmisch arbeitender Maschinen eingepaßt, gleichsam mit ihnen als selbst Sprechenden kongruent:

455.) Gross:

Man sieht nacheinander
drei in Gang befindliche
Maschinen, deren Arbeits-
takt rhythmisch unter-
einander übereinstimmt.

Man hört bei jeder Maschine im
Takt ihres Umlaufs, von einem
Sprechor gesprochen, je einmal,
von Mal zu Mal sich steigend, die
beiden Worte: » I c h w i l l ! «
<455>

Die Ambivalenz dieser Schlußsequenz ist – wie die des Romanschlusses – nicht aufzulösen. Biberkopf ist zwar »aufgerichtet«, aber zugleich ist sein Ziel, sein Ich nach eigener Vorstellung zu behaupten, an der Stadt als sozialem und ökonomischem Gefüge gescheitert: Er ordnet sich dem Maschinenrhythmus unter. Sein Selbstbehauptungswille ist im Verlauf der Geschichte gebrochen, dennoch fordert ihn sein Spiegelbild, diese Imagination von Identität, auf, an einem Ich festzuhalten. Dies ist aber ins Bild der übermächtigen Stadt und der funktionierenden Maschine gebracht.⁴⁸ Die Schlußszene macht deutlich, wie Döblin und Wilhelm die ästhetischen Möglichkeiten des Tonfilms durch innere Montagen im Bild (Spiegelbild) und durch Montagen von Bild und Ton nutzen wollen, um das Paradox prägnant darzustellen.

Diese auffälligen Verschränkungen bilden den Rahmen für die Erzählung der Ganoven-Geschichte. Im Verlauf des Geschehens rückt das Handlungsge- rüst stark in den Vordergrund. Doch auch hier ist die Stadt als sozialer Raum – in perzeptiv geleiteten Strukturen – präsent. Döblin und Wilhelm nutzen dazu vor allem drei Techniken. Zum einen spielt die Handlung stellenweise an bekannten, konkreten Orten der historischen Stadt: z. B. am Alexanderplatz, während Biberkopf Schlipshalter verkauft; am Märchenbrunnen im Volkspark Friedrichshain, an dem sich Franz und Mieze verabredet haben; am Kurfürstendamm, dem »Neuen Westen« Berlins, wo die aufgestiegene Cilly lebt; am Strandbad Rahnsdorf am Müggelsee, in das Franz und Cilly an einem Wochenendtag einen Ausflug machen. Die zu Beginn dieser Szenen in der Manier von Querschnittsfilm montierten Bilder der Handlungsorte indizieren Orts- und z. T. auch Zeitsprünge, zugleich sind sozial typische Räume der Stadt repräsentiert.

Zum zweiten werden – oft kabarettartige – Situationen mit episodischem Charakter in die Handlung integriert, die für Handlungsverlauf und Figuren-

48 Dieses paradoxe Bild ist im realisierten Film durch eine markige Moral ersetzt worden. Die Differenz zwischen Drehbuch und Film wird im völlig veränderten Schluß besonders offensichtlich. Im Film sieht Franz Biberkopf wieder als fliegender Händler auf dem Alexanderplatz, seinen Versuch, eine ehrliche Existenz aufzubauen, mit aller Inbrunst fortführend. Er preist nun Stehaufmännchen an und formuliert dabei zugleich in markigen Sprüchen die Moral der Geschichte:

»Seh'n Sie mal, Sie und ich, wir sind alle schon mal im Leben aus den Pantinen gekippt, da heißt es Bauch rein und Brust raus und rasch wieder auf die Beine [...]«

Und mit Blick auf das feilgebotene Stehaufmännchen und mit der Hand auf sein Herz deutend fährt er fort:

»Sie können's auf die Erde schmeißen, Sie können's auf den Kopp stellen, immer wieder kommt es auf die Beine, es hat Metall am rechten Fleck, schaffen Sie sich das an, meine Herrschaftigen, Metall am rechten Fleck.«

Charakterisierung nicht direkt funktional sind. Sie zeigen vielmehr Lokalkolorit und besondere Typen. Eine solche Episode stellt Biberkopfs Straßenverkauf von Schlipshaltern dar: In seine Verkaufsrede sind Sprichwörter und historische Sachverhalte integriert, die im Roman als Zitat-Schnipsel aus dem Raum der Stadt montiert auftauchen.⁴⁹ Als weiteres Beispiel dieser Epistudentechnik kann ein Disput in Biberkopfs Kneipe gelten: Auf die Nachfrage eines Passanten, ob jemand mit einem braunen Pelzkragen gesehen worden sei, erhebt sich ein Streit um die Auskunftsverpflichtung <45> u. <46> .⁵⁰ In einer solchen Sequenz werden die Personalien von Biberkopf im Krankenhaus von einem Angestellten äußerst umständlich und bürokratisch aufgenommen <202–204> . Weiterhin ist eine Schlägerei Biberkopfs mit Reinholds Clique aus der Perspektive der Kellerwohnung eines verschüchterten alten Berliner Ehepaares gezeigt, während die Schlägerei im Off durch den Ton re-präsentiert ist <112–114> . Schließlich beobachten zwei »Tippelbrüder« Reinhold und Mieke vor und nach dem Mord und kommentieren das Geschehen <360–363> , <366> u. <378–379> . Solchen Episoden Vergleichbares ist im Roman aus disparaten Textelementen montiert, im Drehbuch sind Randgeschehnisse in den Handlungsverlauf integriert, die Kontinuität von Ort und Zeit bleibt erhalten, nur die handlungslogische Verkettung wird unmerklich aufgebrochen, da die Episoden auf dieser Ebene für die Geschichte nicht funktional sind.

Als drittes ästhetisches Mittel zur Darstellung des Stadt/Figuren-Konnexes setzen Döblin und Wilhelm die schon beschriebene Technik des Off-Tons ein. Während einiger Dialoge »schweift« die Kamera, ab und bekommt den Stadtraum in den Blick. Ein Beispiel dieser Strategie ist ein Gespräch von Franz und Cilly in ihrer Wohnung. Franz möchte wissen, woher Cilly ihre teure Kleidung bekommt. Derweil schwenkt die Kamera, Kleidungsstücke folgend, die Franz auf das Sofa wirft, und von dort auf das Fenster. Sie fährt weiter auf das Fenster zu, neigt sich aus dem Fenster und zeigt den Hof mit zwei Müllarbeitern. Es folgen aus der Bewegung Überblendungen auf eine Schlägerei zweier Jungen auf der Straße, auf den Spaziergang Gefangener im Gefängnishof Tegel und auf einen »Schultheißwagen, von dem zwei Bierkuten

⁴⁹ Biberkopf preist am Alexanderplatz Schlipshalter zum Verkauf an, während im Bild Eindrücke aus der Umgebung gezeigt werden sollen, die wie die »Ramme« symbolische Bedeutung in der Kombination von Ton und Bild entfalten:

57.) Gross:

»Zeit ist Geld ... Die Romantik ist weg und kommt niemals wieder.«

Eine Ramme am Alexanderplatz die herabsaut auf einen Eisenpfiler. Quer darüber ein Stadtbahnzug. In der Parallelisierung illustrieren diese Bilder Biberkopfs Rede und bleiben symbolisierend gebunden, sie entfalten keine Eigendynamik wie vergleichbare Montagen im Roman. Vgl. im Roman z. B. die Anfänge von Kap. 4 u. 5.

⁵⁰ Dieser Dialog ist gleichlautend im Roman enthalten; vgl. Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz*. München 1965, S. 91 f.

scher ein Fass Bier abladen und es auf den Eingang der Kneipe zu rollen« <87> , um dann schließlich die Kneipe zu zeigen, in der Franz und Cilly nun stehen. Mit dem Satz »Wir sind allesamt Sünder! – Nun muss ich aber runter! Wir gehen ins Lokal!« <87> war dieser Ortwechsel der Figuren während der vorangegangenen Einstellung im kontinuierlichen Off-Dialog der beiden angekündigt.

Auch hier sind die filmischen Mittel auf verschiedenen Ausdrucksebenen zur synchronen Darstellung von im Roman sukzessiv montierten Textelementen genutzt. Im Unterschied zu den Verfahren, die Döblin im Roman verwendet hatte, erhalten diese Bild/Ton-Montagen im Drehbuch einen fließenden Charakter, da durch Kamerafahrt und Überblendungen und gleichzeitige Fortdauer des Dialogs die Schritte und Szenentransitionen »weich« überbrückt werden. Damit ist eine erzählerische Kontinuität ohne den demonstrativen Gestus der Orts-, Textstatus- und Moduswechsel markierenden Montage des Romans gegeben.

Die auf Kontinuität zielende Ästhetik der Montagestrategie im Drehbuch zeigt sich schließlich in einer Motiv-Kette, die vermutlich dem mythologischen und religiösen Diskurs, der im Roman das Scheitern Biberkopfs reflektiert, entsprechen sollte. Sie spielt auf Motive der Schlachtung und des Opfers an. Als Franz Biberkopf im Krankenhaus aus dem Koma erwacht und »ihm plötzlich zum Bewußtsein gekommen ist, was gewesen ist, in voller Verzweiflung« <203> , wird die folgende Montagerihe über Motive der Tristesse und Armut angeknüpft und parallelisierend weitergeführt: »Gross: Franzens Kopf schräg diagonal im Bild. Er weint noch.« <207> Es folgt eine trübe und regnerische Straße, auf der eine Frau entlanggeht, dann ein von der graphischen Struktur her gleiches Bild mit dem »Austritt der Asylisten im Regen auf die Straße. Sie zerstreuen sich.« <209> Die nächste Einstellung nimmt das Motiv in einer Parallelmontage auf: »Eine Viehstraße am Schlachtviehhof zu Berlin« zeigt in der »Totale« den »Auftrieb von Rindvieh. Männer treiben das Vieh die Gasse hinunter.« <84–87> Die Sequenz wird mit dem Bild Ruhender auf einer regennassen Parkbank abgerundet, ehe, wieder im Krankenhaus, der Arzt Biberkopf eröffnet, daß sein rechter Arm amputiert werden mußte.

Diese Symbolisierung von Biberkopfs Schicksal als Schlachtung⁵¹ ist leitmotivisch mehrfach vorbereitet. Bei der Ankunft in Berlin trifft Biberkopf, nachdem ihm seine Habe gestohlen wurde, einen »Schlächtergeselle[n]« <18> , auf dessen »Schlächterwagen« <19> Biberkopf ein Stück mitfährt. Während Biberkopfs Schlipshalter-Verkauf soll aus der Menge ein »gesunder kraftstrotzender Grossschlächter[!]« <52> herausgehoben wer-

⁵¹ Die Kontrastmontage von geschlachtetem Vieh mit Menschenmengen war bereits in der Sequenz der Niederschlagung des Streiks in Eisensteins *Stiacka [Streich]* (SU 1924) verwendet worden; als Parallelmontage getriebenen Viehs/großer Menschenaufläufe schuf Eisenstein in seinem *Bronenosca Potemkin [Panzerkreuzer Potemkin]* (SU 1925/26) den Topos der entstimmlichen Vermassung. Dieser setzte sich dann als Vermassung in der Großstadt auch in Ruttmans *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (D 1927) weiter fort.

den. Und auf das Bild des überfahrenen Biberkopf folgend ist der Schlächterwagen wieder zu sehen:

seitlich, undeutlich und verschwommen das galoppierende Pferd vor dem Schlächterwagen, wie zu Beginn des Films. Auf dem Wagen sitzen, gleichfalls nur undeutlich, der Schlächtergesele und seine Braut und zwischen den beiden Franz Biberkopf. Das Pferd in vollem Galopp. <196>

Dieses Bild nach dem zweiten Schicksalsschlag wird als symbolisches deutlich, weil es hier nicht mehr in den Raum der realen Handlung integriert ist, sondern durch das konventionalisierte Mittel der langsamen Aufblende bzw. der Überblende zwischen den Bildern des überfahrenen Biberkopf und des Krankenhauses als differente Textebene markiert ist. Es ergibt sich – ob als Traum Biberkopfs oder erzählerischer Kommentar, ist nicht entscheidbar – die Deutung der Schlachtung und einer Fahrt zur Hölle.

Als Franz Biberkopf schießlich vom dritten Schicksalsschlag, dem Mord an seiner Freundin Mieze, erfährt, taucht dieses Motiv – modifiziert und nun wieder in den realen Handlungsraum integriert – im Dialog-Text Biberkopfs wieder auf:

Und jetzt schreit er,
einen Schritt vom Tisch
wegirend, explodierend,
mit aller Kraft,
dröhnend:

sein Arm saust durch
die Luft –

»Wir fahren jetzt zur
Hölle –

mit Pauken und Trompeten. Für diese Welt haben wir nicht übrig. Sie kann uns bleiben gestohlen mit allem, was drauf und drunter is.«
[...]

»Mit ihren ganzen Menschen, mit Männern und mit Frau. Wir fahren in die Hölle mit Pauken und Trompeten!«
<417> u. <418>

Dabei wird Biberkopfs Handlungsgestus – die oben beschriebene Schlusszene am Alexanderplatz vorbereitend – als »wie eine Maschine« <419> beschrieben.

Im Film ist dieser Motiv-Komplex nur teilweise realisiert, als symbolischer kann er dort in der stark reduzierten Form nicht fungieren, weil er nicht evident wird. Zudem sind die Stadt-Montage-Sequenzen bis auf die Straßen-

bahnfahrt nach Berlin viel weniger stringent mit der Biberkopf-Geschichte verschränkt, als es das Drehbuch vorsieht, so daß sie – neben dem linearkausalen Plot stehend – einen eher illustrativen Charakter in der Manier zeitgenössischer Kultur- und Querschnittsfilme erhalten. Die weitgehende Streichung dieser beiden Ebenen als deutende Kontexte für den Weg Biberkopfs führt im realisierten Film trotz der zeitlich-räumlichen Kontinuität, die die spezifische Ästhetik der Montage bewirkt, zum Eindruck des Inkonsistenten, denn die Entwicklung des Plots bedarf dieser – mit Ausnahme der Rahmung – perzeptiv-geleitet etablierten Motive zu ihrer Begründung. Um diese Inkonsistenz zu überbrücken, sind im realisierten Film stereotype Muster der Kolportage und des Gangsterfilms gegenüber dem Drehbuch verstärkt. Sie erzeugen den Eindruck der handlungslogischen Stringenz der Geschichte.

Im Drehbuch aber sind zusätzlich zu den konzeptuell geleiteten Strukturen der Rahmung auch im Verlauf der Erzählung perzeptiv geleitete Strukturierungen eingesetzt, um den Weg Biberkopfs und die Stadt als sozialen Raum funktional zu verschränken. Über diesem Subtext liegt jedoch der durch Stereotypisierungen einfach verständliche Plot der Ganoven-Geschichte. Dessen Konzeptualisierung wird in der Rezeption – im Unterschied zur Romanlektüre – nicht aufgebrochen: Die spezifische Form der im Drehbuch vorgesehenen Montage des Films stiftet Kontinuität; Bild und Ton sind simultan, und zugleich ist der Figuren-Stadt-Konnex tiefenstrukturell gegeben. Das Drehbuch ist also durch eine für viele populärkulturelle Texte typische Mehrfachkodierung bzw. Polysemie⁵² gekennzeichnet: Es ist als einfache Ganoven-Geschichte rezipierbar, darüber hinaus aber durch einen Subtext grundiert, der ein mögliches, aber nicht unbedingt notwendiges »Plus« für die Rezeption darstellt.

Das Drehbuch kann also – bezieht man es auf die oben zitierten kulturellen und medienästhetischen Positionen Döblins – als Realisierung des Konzepts der »Niveausenkung« mit Blick auf ein Massenpublikum angesehen werden. Dabei erlaubten die ästhetischen Möglichkeiten des Tonfilms auch im Drehbuch eine vielschichtige Begründung des Geschehens zu etablieren, doch aufgrund der Mehrfachkodierung ist ihre Entschlüsselung nicht notwendige Voraussetzung einer »Lektüre«. Der Text kann komplex, oder auch als einfache Ganoven-Geschichte gelesen werden. Die Mehrfachkodierung führte allerdings – wie gezeigt – zu Inkonsistenzen der handlungslogischen Verkettung des Geschehens.

Diese Inkonsistenzen können als Indiz des sozialen Widerspruchs gelesen werden, in dem sich der avantgardistische Autor mit seinem bildungsreformistischen Konzept befand. Zugleich zeigt sich in der Mehrfachkodierung als ästhetischer Form der Popularisierung das Problem des zugrundeliegenden Konzeptes: Soziokulturell bedingt unterschiedlichen Rezeptionsweisen wird

52 Vgl. zur Polysemie von populärkulturellen Texten: John Fiske: *Television Culture*. London u. New York 1987, bes. S. 84 ff.; vgl. auch J. F.: *Understanding Popular Culture*. Boston 1989, bes. S. 103 ff.

schon durch die Textstruktur ›ihrec selektive Deutung nicht nur ermöglicht, sondern geradezu nahelegt. Die Hoffnung auf größere soziale Varianz und Durchlässigkeit dürfte die Rechtfertigung für dieses Konzept sein.

Resümiert man die Drehbucharbeit Döblins und Wilhelms aber unter dem Aspekt der materialästhetischen Entwicklung, so zeigt sich, daß das Experiment mit dem neuen Medium *Tonfilm*, das Jurzis Film auszeichnet, im Drehbuch bereits weitgehend ausgearbeitet ist. Döblins und Wilhelms Reflexion der Medienspezifik in soziokultureller wie ästhetischer Hinsicht erweist sich bei ihrer Arbeit der Adaption als außerordentlich produktiv für den Tonfilm.

4. Schlussfolgerung: das Drehbuch als Quelle für produktions-ästhetische Untersuchungen

Das Drehbuch zu *Berlin Alexanderplatz* ist in mehrfacher Hinsicht als ein Sonderfall zu betrachten: Die überragende Bedeutung des zugrundeliegenden Romans, die medienhistorische Umbruchsituation durch die Einführung des Tonfilms sowie die kultur- und gesellschaftspolitische Zuspitzung am Ende der Weimarer Republik, die hier nur am Rande in Döblins kulturpolitischer Position aufschien, bilden einen Kontext, den die auf die Spezifik des Drehbuchs zielende Analyse nicht vernachlässigen darf. Dennoch lassen sich für die Untersuchung von Drehbüchern einige verallgemeinerbare Schlussfolgerungen ziehen.

Da schätzungsweise die Hälfte aller Drehbücher für Spielfilme und Fernsehspiele auf Vorlagen literarischer Art basiert⁵³ und auch die Entwicklung von Original-Drehbüchern in der Regel die ›quasi-literarische‹ Form des Treatments beinhaltet, ist der Arbeitsprozeß, eine literarische Erzählung in einen Drehbuchtext zu überführen, ein üblicher. Dabei sind jeweils soziokulturelle Funktion der Medien, medienästhetische Materialstände und spezifische Produktionskontexte von den Autoren zu bedenken. Diese Reflexionen schlagen sich in der Drehbucharbeit nieder. So erscheint es – erstens – nicht sinnvoll, jenseits dieser Bedingungsfaktoren Drehbuch-Texte als autonome ästhetische Qualitäten oder als Dokumente des Wechsels medialer Codes im bloß technischen Sinne zu betrachten – zumal bei der vergleichenden Analyse.

Zweitens ist es zwar notwendig, Drehbücher wie eigenständige Texte zu analysieren, um ihre Spezifik freizulegen; allerdings kann daraus aber keine ›Autonomie‹ des Drehbuches als eigenständiger Text abgeleitet werden.

53 Vgl. beispielsweise die Angaben bei Knut Hickethier: *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik*. Stuttgart 1980, S. 82 (zugl. Diss. Berlin 1980): Danach entspricht der Anteil von Literaturadaptionen im bundesdeutschen Fernsehspiel zwischen 1961 und 1977 58,7%; zum Tonfilm vgl. ebd., S. 326, Anm. 5: Bis 1951 lag danach der Anteil von Literaturadaptionen an der gesamten Tonfilmproduktion in Deutschland zwischen 40 und 60%. Gerechnet sind dabei aber nur Buchvorlagen, die auch als ›Literatur‹ galten. Trotz sinkenden Anteils der Adaptionen ›hoher Literatur‹ dürften immer noch ca. 50% aller Filme auf Buchvorlagen basieren.

Der häufige legitimatorische Verweis auf den Dramentext des Theaters geht fehl: Historische Bedingung für die durchgreifende Nobilitierung des Dramentextes als autonomes Werk war die Durchsetzung des Literaturtheaters, die mit der Theaterreform der Romantik begann.⁵⁴ Dem Drehbuch-Text fehlen die historischen und soziokulturellen Voraussetzungen dafür, auch wenn Drehbuchautoren aus verständlichen Gründen nicht erst neuerdings, aber zur Zeit verstärkt auf die Bedeutung ihrer Arbeit hinweisen.⁵⁵ Mediale Voraussetzung dafür wäre u. a. sicherlich die Praxis wiederholter Neu-Inszenierung, von der man allenfalls bei Remakes sprechen könnte.⁵⁶

Zum dritten ist es aufschlußreich, Drehbücher als das, was sie tatsächlich sind, nämlich als Entwurf und ›aufnahmepraktische Anweisung‹⁵⁷ im Produktionsprozeß eines Films, eingehend zu untersuchen. Wesentliche ästhetische Vorentscheidungen sind – wie im analysierten Beispiel – mit der Festlegung von Narration und Dramaturgie, von Dialogtexten und ggf. Schriftfeinblendungen sowie beim *shooting-script* sogar von Inszenierungs- und Montagestrategien getroffen. Zudem sind Drehbücher in der Regel die Entscheidungsgrundlage für Produzenten. Hinsichtlich der Diskussion um die Autorschaft eines Films ist das Drehbuch also ein wichtiges Dokument, das die regenzierte Betrachtung in Frage stellt.⁵⁸ Darüber hinaus kann der Vergleich mit dem realisierten Film Rückschlüsse auf Arbeits- und Entscheidungsprozesse ermöglichen. Nicht realisierte Szenen oder ›Szenenaufösungen‹ können die Spezifik der gewählten Lösungen möglicherweise besser begreiflich machen. Und nicht zuletzt für die produktionsästhetisch relevante Frage nach den Intentionen bietet das Drehbuch Material, da nur das Wichtigste, teilweise als ›gesprochene Dramaturgie‹, formuliert ist.

Sofern man Film also als historisch je spezifische Kommunikationsform und die arbeitsteilige Filmproduktion als notwendig kommunikativen Prozeß fokussiert, stellt das Drehbuch eine wichtige Quelle für die Medienwissenschaft dar. Die Erschließung dieser Quelle erfordert eine medienübergreifende Orientierung, die nicht – wie häufig bei der Untersuchung von Adaptionen – die eigene kulturelle Orientierung zum Maß erhebt und das eine Medium gegen das andere ausspielt. Erst dann kann das Niemandland, das zwischen den medialen und oft zugleich kulturellen Fronten liegt, sinnvoll erschlossen werden.

54 Vgl. dazu die unveröff. Magisterarbeit am Fachbereich Germanistik der FU Berlin von Rainer Ruppert: *Die Literarisierung des Theaters. Theatertheorie und Dramaturgie der Romantik*. Berlin 1988.

55 Vgl. u. a. Jochen Brunow: Eine andere Art zu erzählen. Utopie vom Drehbuch als eigenständige Schreibweise. In: *Schreiben für den Film. Das Drehbuch als eine andere Art des Erzählens*, hg. v. Jochen Brunow. München 1988, S. 23–38.

56 Auch sog. ›Remakes‹ sind damit nicht vergleichbar, da sie in der Regel auf neuen Drehbüchern basieren. Die unsinnige Forderung der ›Werktreue‹ ist von Kritikern auch nicht erhoben worden.

57 Klaus Kanzog: [Stichwort:] ›Drehbuch‹. In: *Sachwörterbuch des Fernsehens*, hg. v. Helmut Kreuzer. Göttingen 1982, S. 48–51; hier S. 48.

58 Freilich nicht, um nun die Drehbuchautoren als die eigentlichen Autoren des Films zu ›vergöttern‹, wie ihrerseits aus verständlichen Gründen versucht wird; vgl. Brunow 1988.

München 1992

diskurs film erscheint periodisch. Die Einzelbände haben unterschiedliche Themenschwerpunkte; sie variieren in Umfang und Preis.

Bezug über den Buchhandel oder direkt vom Verlag.

diskurs film
Verlegergemeinschaft Schaudig/Bauer/Ledig
Tristanstraße 13 · D-8000 München 40