

UNIVERSITÄT SIEGEN

FAKULTÄT I – PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT

M. A. Literaturwissenschaft: Literatur, Kultur, Medien (Neuere deutsche
Literaturwissenschaft) und M. A. Medienkultur

Masterarbeit zur Erlangung des Grades Master of Arts an
der Philosophischen Fakultät der Universität Siegen
mit dem Thema

**Transformation durch Adaption. Eine Vergleichsstudie am Beispiel des
Romans *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin (1929) und der Literatur-
verfilmung *Berlin Alexanderplatz* von Burhan Qurbani (2020)**

Erstgutachter: Univ.-Prof. Dr. Jörg Döring

Zweitgutachter: PD Dr. Michael Lommel

Name: Mark Remisch

Abgabedatum: 17.02.2025

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	3
2 Theoretische Grundierung und Leitbegriffe	8
2.1 Über das Phänomen der Literaturverfilmung	8
2.2 Die mediale Kluft zwischen Roman und Spielfilm	13
2.3 Der narratologische Brückenschlag	16
2.4 Analysekonzept und Leitbegriffe	19
3 <i>Berlin Alexanderplatz</i> 1929 und 2020 – Eine Vergleichsanalyse	23
3.1 Die Transformation der ästhetischen Form	23
3.1.1 Döblins „Kinostil“ und der Roman als modernes Epos	23
3.1.2 Der Stil von Qurbanis Film	32
3.1.3 Die Adaption der Ästhetik	37
3.2 Die Transformation der Schauplätze	48
3.3 Die Transformation der Figuren	52
3.3.1 Die Achse Franz/Francis und Eva – Adaption und Identität	52
3.3.2 Die Achse Franz/Francis und Reinhold – Adaption und Macht	58
3.3.3 Die Achse Franz/Francis und Mieze – Adaption und Liebe	62
3.3.4 Kurze Ausführungen zu Berta, Pums und Ottu	66
3.4 Die Transformation der Handlung	69
3.4.1 Vom Anfang bis zum ersten Schicksalsschlag	69
3.4.2 Vom ersten bis zum zweiten Schicksalsschlag	70
3.4.3 Vom zweiten bis zum dritten Schicksalsschlag	72
3.4.4 Vom dritten Schicksalsschlag bis zum Ende	74
4 Nachbetrachtung: Gemeinsame Rezeption und Meta-Text	75
5 Fazit	79
6 Literaturverzeichnis	82
Selbstständigkeitserklärung	86

1 Einleitung

Der Roman *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* von Alfred Döblin, erstmals 1929 im Berliner S. Fischer-Verlag publiziert, ist längst kein unbekanntes Werk. Teilweise an Schulen gelehrt, als eines der stellvertretenden Werke der Klassischen Moderne in der deutschen Literaturgeschichte kanonisiert und mit regalfüllenden Mengen an Sekundärliteratur ausgestattet, erzählt er die Geschichte von Franz Biberkopf, der nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis ein anständiges Leben führen möchte, dabei aber immer wieder scheitert und unbeholfen in die Abgründe von Berlins Unterwelt hineinstolpert, um nach drei Schicksalsschlägen zu zerbrechen und zuletzt als neuer Mensch wiederaufzuerstehen. Gleichzeitig unternimmt der Roman dabei mit dem von Döblin geprägten *Kinostil* den Versuch, die Großstadt Berlin der Jahre 1927 bis 1929 in ihrer Totalität zu erzählen. Oft durchgekauft, kann man sich die Frage stellen, warum man diesen fast hundert Jahre alten Roman nun erneut zur Hand nehmen sollte.

Eine Antwort liegt in der 2020 erschienenen freien Literaturverfilmung *Berlin Alexanderplatz*, die unter der Regie des 1980 in Erkelenz geborenen Burhan Qurbani, nach einem Drehbuch von demselben und Martin Behnke, die Romanhandlung als Flüchtlingsdrama im Berlin der Gegenwart neu aufzieht. Damit weicht er im Gegensatz zu den beiden früheren Verfilmungen von 1931 (unter Regie von Phil Jutzi) und von 1980 (unter Regie von Rainer Werner Fassbinder) erstmals von der ursprünglichen Situierung der Erzählung im Berlin zur Zeit der Weimarer Republik ab und wendet ihn stattdessen als Folie für eine Geschichte in der Gegenwart an.

Knapp zusammengefasst handelt der Film von dem Geflüchteten Francis B. (gespielt von Welket Bungué), der dem Ertrinken knapp entgangen ist und mittellos im gegenwärtigen Berlin ankommt, wo er ein anständiges Leben führen möchte. Er gerät in die Fänge von Reinhold (gespielt von Albrecht Schuch), der mit der Verheißung auf den gesellschaftlichen Aufstieg Geflüchtete als Drogendealer anheuert und verstrickt sich dabei infolge des mephistophelischen Paktes, den er mit ihm eingeht, immer mehr in der kriminellen Unterwelt Berlins. Die Beziehung zu Mieze (gespielt von Jella Haase) bietet ihm einen möglichen Ausweg, aber die Verstrickungen greifen schließlich auch in diese ein und

führen zu ihrer Ermordung, seinem dritten Schicksalsschlag, der der Katalysator für das Zerschlagen und die kathartische Wiederauferstehung der Figur darstellt.

Vieles klingt ähnlich zum Roman, ist aber auch anders. Durch den geteilten Paratext des Titels *Berlin Alexanderplatz* und die Ausweisung „Frei nach dem Roman von Alfred Döblin“¹ gibt der Film sich unmissverständlich als Literaturverfilmung aus und stellt sich somit in die Tradition von Döblins Werk. Damit wird ein Diskurs im Spannungsfeld zwischen beiden Werken eröffnet und eine vergleichende Betrachtung angeregt. Was macht beide Werke aus, mit welchen Mitteln legt der Film das Gewand von Döblins Roman an und erzählt dabei eine gegenwärtige Geschichte, was ist überhaupt das Wesensmerkmal einer freien Literaturverfilmung und was macht sie rückwirkend mit dem Ausgangstext? Diesen Fragen soll im Folgenden unter anderem nachgegangen werden.

Dabei ist zunächst interessant, dass der Film im Feuilleton gemischt aufgenommen wurde. Er gewann einige Preise, wurde beispielsweise beim Deutschen Filmpreis in fünf Kategorien ausgezeichnet², und wurde so erwartungsgemäß von einigen Kritikern gelobt, beispielsweise für die Kühnheit des Regisseurs und seinen virtuoseren Umgang mit der Vorlage³, manche meinten gar Qurbanis würde den Roman dadurch „zwingend für die Gegenwart fort[schreiben]“⁴. Andere wiederum kritisierten ihn für den Gebrauch eben dieser. So schrieb etwa David Steinitz in der SZ:

Vielmehr könnte man umgekehrt die Frage stellen, ob man einer Figur, deren Schicksal wirklich gar nichts mit den Problemen eines Franz Biberkopf zu tun hat, zur Begrüßung in Berlin auch noch diese deutsche Moralerzählung überstülpen muss.⁵

Lässt man das mitschwingende Ressentiment gegenüber der Buchvorlage außen vor, so wird hier beteuert, dass das Schicksal der Figur nichts mit dem Biberkopfs zu tun habe und man ihr (der Geflüchtetenfigur) Unrecht tue, wenn man nicht einfach nur von ihr erzähle, losgelöst von diesem literarischen Werk, das eher einer Bürde gleichkomme. Doch gerade weil der Film seinen Titel trägt und Francis in die Rolle desjenigen steckt, der im Roman Franz Biberkopf heißt, hat dieser Francis eine ganze Menge mit eben

¹ Burhan Qurbanis (Regie) (2020): *Berlin Alexanderplatz*. DE/NL, 00:00:37. Im Folgenden zitiert als Qurbanis 2020.

² Vgl. k. A. (o. J.): „Preisträger:innen 2020“. In: *deutscher-filmpreis.de*.

³ Vgl. Carolin Ströbele (2020): „Ich bin Deutschland“. In: *Zeit Online* (26.02.2020).

⁴ Julia Dettke (2020): „Von Franz zu Francis. Döblin neu sehen: Burhan Qurbanis Film ‚Berlin Alexanderplatz‘“. In: *FAZ* (12.07.2020), S. 37.

⁵ David Steinitz (2020): „Neonfarbene Albträume“. In: *SZ* (15.07.2020), S. 11.

jenem Biberkopf zu tun. Ob man das nun für gelungen, legitim, angemessen hält oder nicht, dieser Umstand erzwingt die Gleichsetzung dieser Figuren und stellt sie in eine Traditionslinie.

Der Bezug zum Ausgangspunkt des Films wird damit geradezu erzwungen, da dieser entscheidend für seine kunstwerkliche Identität ist. Die Kritik von Steinitz kommt somit der Forderung gleich, einfach einen anderen Film zu drehen. Dieser Auffassung kann man natürlich sein, vor allem wenn einem ein Film nicht gefallen hat, aber sie wehrt lediglich den Diskurs ab, der sich durch die Neuverfilmung eröffnet, statt in diesen einzutreten und ihn zu befördern.

Ähnliches kann man auch auf die kritische Stimme von Andreas Kilb erwidern, der meint:

Es gibt Literaturverfilmungen und Filme, die ihre Vorlage nur als Steinbruch nutzen. ‚Berlin Alexanderplatz‘ ist weder das eine noch das andere, und in dieser Unentschiedenheit liegt sein Manko. Er hat eine Vision, für die er Döblins Roman als Vehikel eigentlich nicht braucht, aber er traut sich nicht, das Buch hinter sich zu lassen.⁶

Hier wird dem Film unterstellt, er habe eine Vision, für die der Roman nicht vonnöten sei. Darin steckt implizit der Gedanke, dass eine Literaturverfilmung, die etwas anderes als *nur* ihre Vorlage nacherzählen wolle, diese nicht nötig habe und folglich keine Literaturverfilmung sein solle. Dass gerade darin der Kunstgriff liegt, wird verkannt. Durch den Gebrauch des Romans als Vehikel wird dieser in die Gegenwart geholt und er wird neu erzählt während gleichzeitig mit ihm auch etwas ganz Anderes erzählt wird. Das gilt es genauer zu untersuchen, statt eine absolute Werktreue oder Abkehr von einer Vorlage zu fordern.

Um solchen Kritiken den Wind aus den Segeln zu nehmen, sei ein Zitat des Regisseurs selbst angeführt, der in einem Interview für den Tagespiegel auf die Frage nach dem Moment des Entschlusses, die Adaption zu drehen, sagte:

Ich wohne seit zehn Jahren an der Hasenheide und wollte lange einen Film über die Jungs drehen, die dort mit Drogen dealen. Die Hasenheide ist ein bürgerlicher Park, wer dort spazieren geht, in dem verankert sich das Bild von schwarzen Männern als Dealern. Ich fand es schrecklich, dass dieses Stigma nicht aufzulösen ist. Aber dann hat es „Klick“ gemacht: Das ist doch Franz Biberkopf! Ein Kleinkrimineller aus dem Subsubproletariat, vom Rand der Gesellschaft, der aus dem Gefängnis kommt und von der Mittelschicht komplett ignoriert wird.⁷

⁶ Andreas Kilb (2020); „Ein deutsches Märchen“. In: FAZ (15.07.2020), S. 9. Im Folgenden zitiert als Kilb 2020.

⁷ Christiane Peitz (2020): „Berlinale-Regisseur Burhan Qurbani ‚Ich bin totaler Verfassungspatriot‘. In: *tagespiegel.de*. (25.02.2020).

Entscheidend ist der Satz: „Das ist doch Franz Biberkopf!“. Er *ist*. In den Augen des Regisseurs (und die Diskussionen über den Tod des Autors oder ob ein Regisseur Autor seines Filmes ist, seien hier vorläufig ausgeklammert) ist Franz Biberkopf nicht an den Romankontext gefesselt, sondern eine Chiffre für viele Menschen, egal wo und wann sie leben und wie sie aussehen. Er geistert als Mythos im gesellschaftlichen (oder zumindest Qurbanis) kulturellem Gedächtnis herum und verbietet damit geradezu die Kritik, der Film habe nichts mit dem Roman zu tun. Durch Qurbanis Aussage wird die Universalisierung dieser Romanfigur beschworen, und auch wenn man dem schlicht widersprechen und das anders sehen kann, scheint es doch förderlicher, vorerst mitzugehen und dann ohne voreilige Bewertung zu fragen, was das eigentlich für den Roman, den Film und deren Verhältnis bedeutet.

Natürlich gibt es legitime Kritikpunkte, die man an dem Film anbringen kann, beispielsweise meint Andreas Borcholte, dass das Schauspiel von Welket Bungué hinter dem von Albrecht Schuch zurückstehe und deshalb ausgerechnet die deutsche Figur anstelle der Hauptfigur die Zuschauer in ihren Bann ziehe.⁸ Da Francis nun mal die Hauptfigur ist und es um das Schicksal einer Geflüchtetenfigur geht, ist in jedem Fall einleuchtend, woher diese Kritik stammt. Genauso ist es, wenn der bereits zitierte Andreas Kilb die Melodramatik und das Happy End, das sich aus einer Netflix-Serie auf die Leinwand verirrt habe,⁹ kritisiert. Das mag gehässig und kulturpessimistisch klingen, ist aber natürlich legitim.

Diese Kritikpunkte entspringen in der Regel einem subjektiven Geschmacksurteil und sind für eine akademische Auseinandersetzung zweitrangig, wenn es nicht gerade um die Rezeptionsforschung geht, aber sie seien genannt, um nicht den Eindruck der pauschalen Ablehnung von Kritik an dem Film zu erwecken. Diese Untersuchung wendet sich explizit von einer Bewertung eines der Werke ab. Das Ziel ist, deskriptiv und analytisch die Beziehung der beiden Werke und ihr Zustandekommen herauszuarbeiten und zu reflektieren.

Dazu soll vorbereitend zunächst eine theoretische Grundlage für die folgende Analyse geschaffen werden. Dabei wird zunächst das Phänomen Literaturverfilmung und seine spezifischen Charakteristika in den Blick genommen und erläutert (2.1), anschließend

⁸ Vgl. Andreas Borcholte (2020): „Kaltes Kartoffelherz. ‚Berlin Alexanderplatz‘ im Kino“. In: *spiegel.de* (16.07.2020).

⁹ Vgl. Kilb 2020, S. 9.

sollen die medialen Strukturen der zu vergleichenden Einzelmedien Literatur und Film herausgearbeitet und die grundsätzlichen Probleme eines intermedialen Vergleichs dargestellt werden (2.2). Weiterhin soll mit Rückgriff auf Kategorien der Narratologie aufgezeigt werden, wie diesen medialen Differenzen eine gemeinsame narrative Struktur entgegensteht, mit deren Hilfe eine vergleichende Analyse gelingen kann (2.3). Von diesen Vorüberlegungen ausgehend sollen schließlich mit Blick auf den Titel dieser Arbeit die beiden zentralen Begriffe *Transformation* und *Adaption* erläutert und als Leitkonzept für die spätere Analyse etabliert sowie schließlich Leitbegriffe für die Analyse bestimmt werden (2.4).

Auf Basis dieses theoretischen Fundaments soll dann eine aspektgeleitete Analyse der beiden Untersuchungsgegenstände erfolgen, die sich in die Unterkategorien der *ästhetischen Form* (3.1), der *Schauplätze* (3.2), der *Figuren* (3.3) und der *Handlung* (3.4) aufteilt. Dazu sei angemerkt, dass aufgrund des großen Umfangs und der Komplexität der beiden Werke nicht alle Aspekte ausführlich in Betracht gezogen werden können, diese sollen vornehmlich zusammenfassend und anhand von repräsentativen Auszügen untersucht werden.

Ausgehend von den Analyseergebnissen sollen dann die Beziehung zwischen Film und Roman sowie die Folgen ihrer gemeinsamen Rezeption reflektiert werden, um so den Versuch eigener theoretischer Überlegungen zu freien Literaturverfilmungen bzw. Adaptionen im Allgemeinen anstellen zu können (4). In einem abschließenden Fazit werden die zentralen Ergebnisse und Beobachtungen zusammengetragen, bewertet und ein Ausblick auf mögliche Folgearbeiten gegeben (5).

Es sei darauf aufmerksam gemacht, dass nachfolgend aufgrund der begrenzten Leserschaft dieser Arbeit und zwecks einer besseren Lesbarkeit auf die Verwendung genderter Sprache verzichtet wird. Sollte aus dem Kontext nicht eindeutig hervorgehen, dass mit einer Aussage nur Personen einer bestimmten Geschlechtergruppe gemeint sind, so bezieht diese sich selbstverständlich immer auf Personen aller Geschlechter gleichermaßen. Darüber hinaus sei darauf hingewiesen, dass auch politisch inkorrekte Ausdrücke im Rahmen von direkten Zitaten wiedergegeben werden müssen. Damit ist selbstverständlich keine Aneignung der Ausdrücke und ihrer diskriminatorischen Dimensionen angedacht, aber sie müssen genannt werden, um über sie sprechen zu können.

2 Theoretische Grundierung und Leitbegriffe

Grundsätzlich gilt für die folgenden Ausführungen, dass sie möglichst kurz die wichtigsten Aspekte für die an sie anschließende Analyse bieten sollen. Ein vollumfänglicher Theorieapparat, der alle bisherigen Publikationen zu Literaturverfilmungen systematisch aufarbeitet, würde den hier angestrebten Umfang bei weitem sprengen. Folglich werden Fragen zu Methoden, Begriffen und Zugriffspunkten nur insoweit geklärt, dass die Analyse strukturiert und in einen sinnigen Theoriehorizont eingebettet werden kann, um so den möglichen Einwand der Beliebigkeit der Ansätze im Vorfeld zu entschärfen. In erster Linie soll die Betrachtung der beiden Primärwerke gestützt werden, ein pragmatischer und reduzierter Umgang mit der Theorie soll also hinreichend sein. Um die Beobachtungen zudem nicht im Vorfeld in ein zu enges Theoriekorsett zu zwängen, wird nicht bloß ein Theoriemodell zur Anwendung gebracht, sondern verschiedene theoretische Texte werden auf- und zusammengeführt, um das Ziel der theoretischen Rahmung der Analyse durch das Ausweisen konkreter Prämissen, Probleme und zentraler Begriffe zu erfüllen, aber bei der eigentlichen Untersuchung noch möglichst frei vorgehen zu können.

2.1 Über das Phänomen der Literaturverfilmung

Wesentlich für das Phänomen der Literaturverfilmung ist ihr besonderer Produktionskontext. Von Oliver Jahraus knapp definiert als „Prozeß und Produkt der Umsetzung eines schriftsprachlich fixierten Textes in das audiovisuelle Medium des Films“¹⁰ handelt es sich dabei also um einen Film, der aus einem älteren Werk heraus, einer Literaturvorlage, entsteht und als eine Umsetzung oder auch Transformation von eben diesem betrachtet werden kann.

Daraus folgt auf Ebene der Produktion der Verfilmung immer eine vorgelagerte Rezeption der Vorlage. Dazu sei Stefan Volk zitiert, der mit Verweis auf Michaela Mundt schreibt:

Der Produktionskontext der Transformation bildet zugleich den Rezeptionskontext für das Transform. Der Transformationsprozess basiert auf einer Rezeption des Transforms. Sein ambivalenter Charakter kann entsprechend beschrieben werden als eine Produktion durch Rezeption.¹¹

¹⁰ Oliver Jahraus (2007): „Verfilmung“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3: P-Z. Hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin/New York: De Gruyter 2007, S. 751.

¹¹ Stefan Volk (2010): *Film lesen. Ein Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen mit ihren Vorlagen*. Marburg: Tectum, S. 169.

Dazu sei angemerkt, dass das Begriffspaar *Transformation* und *Transform* auf Irmela Schneiders wegbereitende Arbeit *Der verwandelte Text* zurückgeht. Sie nutzt den Ausdruck *Transform* für das vorgelagerte Werk bei einer Literaturverfilmung, also den literarischen Text, den der *Transformation* dagegen für das verwandelte Werk, also die Verfilmung.¹² Das Begriffspaar soll hier fortan in diesem Sinne übernommen werden.

Aus dieser Definition und diesem Umstand folgt zunächst eine produktionsästhetische Abhängigkeit der Transformation vom Transform, ohne zweiteres könnte ersteres nicht existieren.

Daraus kann jedoch nicht die Minderwertigkeit der Verfilmung gegenüber ihrer Vorlage geschlussfolgert werden, wie es in der frühen Phase akademischer Beschäftigung mit diesem Phänomen getan wurde. In der Regel geschah dies mit Verweis darauf, dass bestimmte ästhetische Aspekte eines literarischen Werkes in dessen Verfilmung nicht adäquat übernommen wurden und diese so ihre Vorlage trivialisieren und degradieren würde.¹³

Der Fehler liegt hierbei darin, die Transformation nur als eine den von der Vorlage gesetzten ästhetischen Normen nicht gerecht werden könnende und folglich schwächere Erscheinung des Transforms zu sehen, nicht als ein seinen gänzlich eigenen medialen und ästhetischen Regeln folgendes Kunstwerk, das zwar aus einem anderen heraus entstanden ist, aber nicht unter, sondern neben diesem steht. Mit Hutcheon und O’Flynn in Bezug auf Adaptionen allgemein ausgedrückt: „Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative—a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing“.¹⁴

Palimpsestisch bezeichnet ursprünglich, auf das Griechische zurückgehend (pálin = wieder; psēstós = abgeschabt), ein bereits beschriebenes Stück Papyrus oder Pergament, dessen Beschreibung abgewischt oder abgeschabt wurde, um es erneut zu beschreiben.

¹² Vgl. Irmela Schneider (1981): *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: Niemeyer, S. 132f. Im Folgenden zitiert als Schneider 1981.

¹³ Vgl. Franz Josef Albersmeier (1989): „Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik“. In: *Literaturverfilmungen*. Hg. von dems. und Volker Roloff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 15.

¹⁴ Lina Hutcheon und Siobhan O’Flynn (2013): *A Theory of Adaptation*. London/New York: Routledge, S. 9 (2. Auflage). Im Folgenden zitiert als Hutcheon und O’Flynn 2013. Im Folgenden zitiert als Hutcheon und O’Flynn 2013.

Allgemein bezeichnet man heute damit eine Überschreibung oder erneute Beschreibung, sowohl konkret wie auch metaphorisch, beispielsweise bei einer Nachahmung, Parodie oder eben auch Adaption.¹⁵

Erklären lässt sich dieser Ausdruck mit Bezug auf das hier thematisierte Untersuchungsfeld am besten mit folgendem Zitat:

It would be more accurate to view adaptation as the gradual development of a ‚meta-text‘. This view recognises that a later adaptation may draw upon any earlier adaptations, as well as upon the primary source text.¹⁶

Dazu muss klargestellt werden, dass der erwähnte Meta-Text nicht mit dem von Genette geprägten Begriff der Metatextualität übereinstimmt. Bei ihm meint diese als eine Form der Transtextualität das, was üblicherweise als Kommentar bezeichnet wird, „die Beziehung zwischen einem Text und einem anderen, der sich mit ihm auseinandersetzt, ohne ihn unbedingt zu zitieren (anzuführen) oder auch nur zu erwähnen“¹⁷. Natürlich setzt sich die Adaption mit dem Original auseinander, in dem Sinne passt der Begriff, aber sie geht noch darüber hinaus, führt das Kunstwerk fort, interpretiert und erzählt es anders und neu, erzeugt also eine neue, alternative Form von diesem. Der dadurch entstehende Meta-Text (zu verstehen im Wortsinne als höherer, übergeordneter Text) fasst diese Überlagerung der verschiedenen Textformen zusammen. Bezogen auf *Berlin Alexanderplatz* entsteht der Meta-Text also durch den Roman und die Verfilmung, aber auch die Hörspielbearbeitung, frühere Verfilmungen und die Vorabdrucke, kurzum durch alle Erscheinungsformen des Romans oder Teilen von diesem.

Im Folgenden soll der Fokus auf den Roman und die jüngste Verfilmung beschränkt bleiben, da diese durch die zahlreichen inhaltlichen Freiheiten einerseits besonders interessant und ergiebig für die Untersuchung zu sein verspricht, andererseits weil eine Ausweitung der Untersuchungsgegenstände nur auf Kosten der Tiefe der Analyse im hier angestrebten Rahmen gehen könnte. Die Erzeugung eines Meta-Textes durch die Verfilmung soll instruktiv vorgeführt werden, was einer der Schwerpunkte der Nachbetrachtung der Analyse sein wird.

¹⁵ Vgl. Manfred Kern (2007): „Palimpsest“. In: *Metzler Lexikon Literatur*. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart: Metzler, S. 565 (3., völlig neu bearbeitete Auflage).

¹⁶ Sarah Cardwell (2002): *Adaptation revisited. Television and the classic novel*. Manchester/New York: Manchester University Press, S. 25.

¹⁷ Gérard Genette (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übers. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 13.

Zusammengefasst ist eine Literaturverfilmung also gekennzeichnet als ein eigenes Kunstwerk mit eigenen ästhetischen Regeln und zugleich als das Ergebnis eines vorangegangenen Rezeptionsprozesses einer Literaturvorlage, eines Transforms, dass in die Literaturverfilmung transformiert wird, wodurch beide in einen Meta-Text integriert werden. Diese doppelte Identität der Adaption als eigenständiges Werk und als Rezeptionsergebnis findet auch schon bei Michaela Mundt Erwähnung, wenn sie schreibt:

Als ein in sich geschlossenes, eigenständiges Kommunikat kann dieser Film prinzipiell ohne Kenntnis der literarischen Vorlage rezipiert und verstanden werden; er stellt aber zugleich ein materialisiertes und damit direkt verfügbares Ergebnis eines ganz bestimmten Rezeptionsprozesses dar.¹⁸

Hinzuzufügen ist dem als dritte Dimension die gemeinsame Erzeugung eines Meta-Textes mit dem Ursprungstext und allen vorangegangenen und folgenden Adaptionen, wenngleich dies nicht intentional geschieht, sondern lediglich aus der Praxis der Verfilmung beziehungsweise Adaption folgt.

In den Fokus soll nun zunächst der Punkt der Transformation gerückt werden, der einer genaueren Erklärung bedarf. Dazu sei folgendes Zitat von Irmela Schneider angeführt:

Literaturverfilmung als Manifestation der Beziehung von Film und Literatur und zugleich als Transformation eines Textsystems von einem Zeichensystem in ein anderes: diese beiden Umschreibungen zeigen die Ausgangspunkte der Untersuchung an.¹⁹

Entscheidend ist hier die Betonung der Systemhaftigkeit der Werke, wobei die Transformation für Schneider die Wandlung eines Textes bedeutet. Sie grenzt den Begriff der Literaturverfilmung schließlich wie folgt ein:

[E]s geht um die Umsetzung einer literarischen Vorlage in filmische Bilder, bei der intentionale Analogien zum literarischen Text feststellbar sind, die es verbieten, die literarische Vorlage als puren Stofflieferanten zu bestimmen. Der Prozeß der Verfilmung selbst wird als eine ästhetische Arbeit verstanden.²⁰

Die Frage, die sich daraus ergibt, ist die nach der Art und Weise, mit der diese intentionalen Analogien erzeugt werden können. Es ist offensichtlich, dass eine Verfilmung nicht tatsächlich ihre Romanvorlage im konkreten materiellen Sinne verwandelt, denn dann würde diese in ihrer alten Form nicht mehr existieren. Vielmehr ist es der Fall, dass im Rezeptionsprozess ein System des Transforms aus dem Roman abstrahiert wird, das dann

¹⁸ Michaela Mundt (1994): *Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung*. Tübingen: Niemeyer, S. 13. Im Folgenden zitiert als Mundt 1994.

¹⁹ Schneider 1981, S. 26.

²⁰ Ebd., S. 199.

konzeptionell in die Transformation eingesetzt wird, indem bestimmte, bedeutungstragende Zeichen in ihrer Funktion und Stellung transferiert werden, welche dann zu wesentlichen Bausteinen der Konzeption der Verfilmung werden.²¹ Dieser Transfer ist selbstverständlich figurativ, er erfolgt dadurch, dass das System des Films die Bezeichnung bestimmter Elemente, also bestimmter Signifikanten wie Titel und Figurennamen, oder ganzer Strukturzusammenhänge so in sich inkorporiert, dass sie als ähnlich gegenüber der Vorlage gelesen werden. Auf einen Begriff gebracht findet der Transformationsprozess also durch den systematischen Einsatz von intermedialen Bezügen statt (intermedial verstanden als Mediengrenzen überwindende Intertextualität), welche das Transform in der Transformation aufscheinen lassen und diese damit als solche konstituieren. Sarah Cardwell drückt dies für Adaptionen allgemein wie folgt aus: „Adaptation exists as a special instance of consciously intended and temporally specific intermediality. Adaptation is a special case of both intertextuality and intermediality.“²²

Zusammenfassend kann dieser Aspekt mit folgendem Zitat einfach ausgedrückt werden:

Eine Verfilmung ist keinesfalls eine verschiedene ‚Verpackung‘ für einen und denselben Inhalt, sie ist ein Kunstprodukt für sich, bei dem jedoch sein Hersteller medienübergreifend um Korrespondenzen und Gleichwertigkeiten bemüht ist.²³

Die Verfilmung ist also ein eigenständiges Werk, das jedoch rückwirkend aus einer Vorlage beziehungsweise deren Rezeption heraus entstanden ist und anhand systematischer intermedialer Bezüge ein Ähnlichkeitsverhältnis auf verschiedenen Ebenen aufbaut, die es als eine Transformation erscheinen lassen. Damit sei dieser Aspekt im Allgemeinen hinreichend beleuchtet.

Konkret gibt es selbstverständlich verschiedene Arten von Transformationen und mehrere Wissenschaftler haben bereits Klassifikationssysteme erstellt. So unterscheidet Poppe beispielsweise zwischen den Varianten „stofforientiert“, „handlungsorientiert“,

²¹ Vgl. Mundt 1994, S. 12.

²² Sarah Cardwell (2018): „Pause, Rewind, Replay. Adaptation, intertextuality and (re)defining adaptation studies“. In: *The Routledge Companion to Adaptation*. Hg. von Dennis Cutchins, Katja Krebs und Eckart Voigts. London/New York: Routledge, S. 14.

²³ Eugenio Spedicato (2024): „Literaturverfilmung als Prozess und Produkt“. In: *Handbuch Literatur und Film*. Hg. von Matthias Bauer und Stefa Keppler-Tasaki. Berlin/Boston: de Gruyter, S. 328. Im Folgenden zitiert als Spedicato 2024.

„analog“, „interpretierend“ und „frei“²⁴, Kreuzer wiederum zwischen „Aneignung“, „Illustration“, „Transformation“, „Bearbeitung“ und „Dokumentation“²⁵. Diese Unterscheidungen können sehr hilfreich bei der Typologisierung verschiedener Verfilmungen sein, sie unterscheiden sich in erster Linie durch die Art und Dichte der Bezugnahme der Transformation auf das jeweilige Transform. Für die spätere Analyse von *Berlin Alexanderplatz* sei die Selbstbezeichnung als *frei* einfach hingenommen. Es soll nicht darum gehen, diese Selbstausweisung zu bestätigen oder zu widerlegen, sondern am Einzelfall die konkreten systematischen Bezüge herauszuarbeiten, ohne sie additiv einem dieser Begriffe zuzuordnen. Sie seien trotzdem an dieser Stelle erwähnt, da sie teilweise mit den gleichen Begriffen operieren. Es sei deshalb klargestellt, dass beispielsweise der Begriff der Interpretation nicht zwingend mit Poppes Definition einer interpretierenden Adaption gleichzusetzen ist. Diese Begriffe werden im Folgenden entweder nach einer klar genannten Definition oder frei dem Wortsinne nach verwendet, nicht im Sinne einer dieser Typologien.

2.2 Die mediale Kluft zwischen Roman und Spielfilm

Nachdem nun das Phänomen der Literaturverfilmung theoretisch eingerahmt wurde, sollen als nächstes die beiden später zu vergleichenden Medien in ihrer Medialität in den Blick genommen werden.

Dazu sei zunächst der verwendete Medienbegriff bestimmt, der sich mit Nicole Mahnes Worten wie folgt definieren lässt:

Medien übertragen Zeichensysteme innerhalb eines intentionalen Kommunikationsprozesses, d. h. sie fungieren als Träger von Bedeutungs- und Sinnzusammenhängen zwischen Individuen. Sie dienen als Transportmittel für Botschaften, die mittels symbolischer oder ikonischer Zeichen zwischen Kommunikationspartnern ausgetauscht werden.²⁶

Wichtig ist hier festzuhalten, dass Medien Vermittler von Zeichen, seien sie symbolischer Natur wie die Schrift oder ikonischer Natur wie das Bild, beziehungsweise

²⁴ Vgl. Sandra Poppe (2007): *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 92; Zitiert nach Spedicato 2024, S. 321.

²⁵ Vgl. Helmut Kreuzer (1993): „Arten der Literaturadaption“. In: *Literaturverfilmung. Themen, Texte, Interpretationen*. Hg. von Wolfgang Gast. Bamberg: Buchner, S. 27ff.; zitiert nach Spedicato 2024, S. 321.

²⁶ Nicole Mahne (2007): *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 21. Im Folgenden zitiert als Mahne 2007.

Zeichensystemen innerhalb eines Kommunikationszusammenhangs sind. Sender und Empfänger sind im Falle von Roman und Film Autor und Rezipient.

Weiterhin muss gesagt werden, dass der Film aus Zeichen auf verschiedenen Ausdrucksebenen besteht, also eigentlich eine Medienkombination darstellt. Darauf soll im Folgenden als Plurimedialität referiert werden. Irina Rajewski beschreibt diesen Umstand als einen der Phänomenbereiche der Intermedialität wie folgt:

Die Qualität des Intermedialen betrifft im Falle der Medienkombination die Konstellation des medialen Produkts, d. h. die Kombination bzw. das Resultat der Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts beitragen.²⁷

Eine Medienkombination, beispielsweise ein Film, vereint also verschiedene Medien in sich und alle diese Einzelmedien tragen in ihrem Zusammenwirken zur Konstitution von Bedeutung bei. Eine Filmszene gewinnt ihre Bedeutung also nicht bloß durch das Bild, sondern auch durch den unterlegten Klang und das Zusammenspiel zwischen beiden.

Die konkreten Ausdrucksebenen von Roman und Film beschreibt Robert Stam wie folgt: „The novel has a single material of expression, the written word, whereas the film has at least five tracks: moving photographic image, phonetic sound, music, noises, and written materials.“²⁸ Es stehen also auf der einen Seite das geschriebene Wort, auf der anderen Seite Bewegtbild, Stimme, Musik, Geräusch und Schrift. Ähnlich drückt sich auch Irmela Schneider aus, nennt aber vier Ausdrucksmaterien des Films: Bild, Ton, Geräusch und Musik.²⁹ Die Schrift betrachtet sie als Teil des Bildes, wenn auch nicht explizit gesagt. Aber egal wie die Ausdrucksebenen konkret bezeichnet werden sollen, entscheidend ist der Umstand, dass das Medium Film plurimedialer Natur ist, der literarische Text nicht. Bei der Analyse müssen diese verschiedenen Ausdrucksebenen zwingend berücksichtigt werden.

Es wäre naheliegend hier zu vermuten, dass manche Zeichenstrukturen trotzdem äquivalent aufgefasst werden können, beispielsweise wenn in beiden Medien der gleiche Dialog vorkommt. Hier muss allerdings klargestellt werden, dass diese vermeintlich gleiche

²⁷ Irina O. Rajewski (2002): *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke, S. 15.

²⁸ Robert Stam (2000): *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*. In: *Film Adaptation*. Hg. von James Naremore. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, S. 59.

²⁹ Vgl. Schneider 1981, S. 97.

Form des Dialogs, die in beiden Systemen vorkommt, nicht gleichwertig zu betrachten ist:

Die Transformierbarkeit einer Form impliziert nicht, daß der Unterschied zwischen den materiellen Substanzen, in denen sie sich ausprägt, ohne Einfluß bliebe auf ihre Erscheinung und Wirkung. Rhythmische Schemata z. B. sind verwendbar in allen Medien mit der Eigenschaft der Temporalität, aber sie wirken im Film ganz anders als in der Sprache oder in der Musik, so daß es, hier wie anderswo, schwerfällt zu sagen, wo eine vage Isomorphie endet und eine Metamorphose beginnt. Außerdem sind natürlich längst nicht alle Formen transformierbar und die transformierbaren lassen sich nicht alle in beliebig viele Materien überführen.³⁰

Das bedeutet vereinfacht gesagt, dass eine Form, auch wenn sie theoretisch ein Phänomen beider Medien ist, trotzdem anders wahrgenommen und empfunden wird. So macht es allein schon einen Unterschied, dass der Dialog beim Film – im Gegensatz zum Roman – gesprochen und damit an eine konkrete Stimme gekoppelt wird. Auch das Tempo ist durch den Film vorgegeben, da dieser seine Erzählzeit vorgibt, der Roman hingegen nicht. Kameraeinstellung, dargestellte Mimik und Gestik der Figuren, unterlegte Musik und anderes mehr kommen noch hinzu. Will man also einen Vergleich vornehmen zwischen einem Roman und seiner Literaturadaption, kann man auch bei scheinbarer Gleichheit bestimmter Elemente nicht von einer Gleichwertigkeit für die Rezeption ausgehen. Dazu sei folgendes Zitat von Mundt angeführt:

Die ikonisch-indexikalische Zeichenträgerebene des Films, deren Konventionalität und Systemcharakter schwerlich zu präzisieren ist, und vor allem auch die Zeichen, die Kameraarbeit und Montage setzen und die sich keinen definitiven Zeicheninhalten zuordnen lassen, verbieten es, literarische und filmische Zeichensysteme analog zu setzen, also z.B. von einer „Grammatik“, einer „Parole“ oder einer „Langue des Films“ zu sprechen³¹

Will man also Roman und Verfilmung miteinander vergleichen, dann muss man immer die unterschiedliche Stellung bestimmter Elemente im jeweiligen Mediensystem bedenken und daraus folgende Unterschiede für die Rezeption berücksichtigen. Dazu schreibt Mundt weiterhin:

Für das Vorhaben einer Transformationsanalyse zur Literaturverfilmung bedeuten diese Unterschiede der medienspezifischen Zeichensysteme, daß die der Rezeption jeweils konkret vorliegenden Botschaften als Signal insgesamt nicht direkt in Relation gesehen werden können. Mit dem Code der verbalen Sprache findet sich zwar ein Zeichenträgersystem, an dem beide Kommunikationsformen partizipieren, doch diese Gemeinsamkeit ergibt deshalb keine angemessene Vergleichsgrundlage, weil dieser Code jeweils einen anderen Stellenwert im System hat: Das literarische Zeichenträgersystem in seiner Gesamtheit darf einem Teilsystem des filmischen nicht analog gesetzt werden. Auch das gemeinsame Prinzip der sukzessiven Informationsvergabe

³⁰ Wolfram Buddecke und Jörg Hienger (1979): „Verfilmte Literatur. Probleme der Transformation und der Popularisierung“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 9, S. 16f.

³¹ Mundt 1994, S. 21.

entzieht sich aus ähnlichen Gründen einem direkten Vergleich: während die lineare Verknüpfung von Einzelzeichen für das literarische Zeichenträgersystem die einzige Form der Textkonstituierung darstellt, ist sie im filmischen Zeichensystem nur ein Teilsystem der Textsyntax. Hinzu kommt, daß der sukzessive Aufbau des Gesamttextes jeweils von Segmenten in sehr unterschiedlicher Größenordnung ausgeht.³²

Wie soll dann aber vergleichend auf Transformation und Transform geschaut werden? Bislang wurden vor allem Hürden aufgezeigt, aber die meisten Vergleichsmodelle heben eine entscheidende Gemeinsamkeit von Spielfilm und Roman hervor: Die Narrativität.

2.3 Der narratologische Brückenschlag

Hierzu sei zunächst folgendes Zitat von Irmela Schneider angeführt, die mit Verweis auf Jan Marie Peters die Narrativität der beiden Medien als Prämisse für die vergleichende Untersuchung von beiden ausweist:

In der Tatsache, daß beide Texte eine Geschichte erzählen und daß beide dieser Geschichte eine Bedeutung geben, liegt nach ihm das Gemeinsame, von dem eine Untersuchung der Literaturverfilmung auszugehen hat.³³

Schneider hat diesen Ansatz freilich noch weitergedacht, sie strebte an, „die semiotisch bedingten Unterschiede, die durch die Transformation entstehen, *von den gemeinsamen Funktionen beider Zeichensysteme aus zu entwickeln*.“³⁴ Hier sei angemerkt, dass der Textbegriff im semiotischen Sinne zu verstehen ist und ein Film als Zeichensystem auch mit diesem Begriff bezeichnet werden kann. Sowohl der Ansatz als auch die Bezeichnung werden im Folgenden zwar nicht zur Anwendung kommen, da die Art des Vergleichs nicht rein semiotischer Natur sein soll, aber es sei einmal auf sie hingewiesen.

Der Umstand, dass nicht nur Romane, sondern auch Filme narrative Medien sind, ist keineswegs selbstverständlich. Lange Zeit war dies umstritten, insbesondere da in der Erzähltheorie oft von einer Erzählerfigur ausgegangen wurde, die eine Erzählung als solche konstituiert.³⁵ Diese ist im Film offensichtlich nur sehr selten und situativ vorhanden, beispielsweise wenn eine Off-Stimme im Erzählton spricht, und auch da ist sie allein dadurch noch nicht als Erzähler des Films etabliert, sondern höchstens als Erzählstimme

³² Mundt 1994, S. 21f.

³³ Schneider 1981, S. 19.

³⁴ Ebd.

³⁵ Vgl. Mahne 2007, S. 17.

innerhalb eines solchen, da beispielsweise auch das Bild eine entscheidende Rolle spielt und nicht notwendig mit besagter Stimme in Einklang stehen muss.

Matthias Hurst meinte den Erzähler eines Films in einer fiktiven Figur zu verorten, er schreibt:

Die Handlung eines Films wird erzählt, nicht vom Drehbuchautor, dem Regisseur oder den Darstellern, sondern von einer fiktiven Figur oder Instanz, die die Bilder in der Weise sieht, ordnet, verknüpft und den Rezipienten präsentiert, wie sie selbst diese Bilder, oder genauer gesagt: die Ereignisse, die zu den Bildern werden, von ihrem fiktiven Standpunkt aus wahrnimmt.³⁶

Mit anderen Worten: eine Vermittlerfigur, von der ausgehend alles Gezeigte mit Absicht in seiner Art und Weise präsentiert wird und dadurch zu einer sinnigen Erzählung verknüpft ist.

Geht man von der Notwendigkeit einer Erzählerfigur aus, ergibt diese Position durchaus Sinn. Mit Blick auf den Kommunikationszusammenhang des Werkes zwischen Autor und Rezipient ist dies jedoch nicht zwingend nötig, da die Vermittlerinstanz in dem Falle mit dem Konzept eines impliziten Autors³⁷ zusammenfallen würde. Dieser erfüllt die Funktion, dem Werk zu unterstellen, dass dieses nicht kontingent, sondern mit Absicht auf die ihm eigentümliche Weise einen Sinn zu vermitteln und folglich verstanden werden zu können. Es ist entscheidend, hier von einer impliziten Autorschaft zu sprechen, da ein Film stets kollaborativ entsteht und die Existenz des realen empirischen Autors durchaus umstritten ist. Konventionell hat sich etabliert, vom Regisseur als Autor eines Films zu sprechen, und das soll hier im Folgenden auch so übernommen werden. Gemeint sei aber immer der implizite Autor. Das gilt genauso für den Roman.

Dies lässt sich konzeptionell auch zur transmedialen Narratologie weiterdenken, die sich von dem die Erzählung konstituierenden Erzähler weitgehend gelöst hat. Dort kann man narrative Medien ganz einfach als solche definieren, in denen Ereignisfolgen eine medien-spezifische Umsetzung finden.³⁸ Dies ist zweifelsfrei sowohl beim Film wie auch beim Roman der Fall. Spezifischer erläutert Mahne die Erzählweise des Films wie folgt:

Der Film erzählt auf zwei Darstellungsebenen. Die *Einstellung* bezeichnet die kleinste Einheit im Film, die ohne Unterbrechung mit einer Kamera aufgenommen wird. Die Schnitte in Raum und

³⁶ Matthias Hurst (1996): Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen: Niemeyer, S. 88. Im Folgenden zitiert als Hurst 1996.

³⁷ Vgl. Brian Richardson (2018): „Reale und implizite Autoren“. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft. Erzählen. Hg. von Martin Huber und Wolf Schmid. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 117.

³⁸ Mahne 2007, S. 24.

Zeit werden dann durch die *Montage* organisiert und integriert. Bild- und Tonmaterial verbinden sich durch die Montagetechnik zu einem Gesamtwerk.³⁹

Dagegen muss die Erzählweise eines Romans wohl kaum erläutert werden. Eine (oder mehrere) Erzählstimme(n) gibt/geben sprachliche Äußerungen wieder, welche Welt und Handlung konstruieren.

Wichtig ist zuletzt noch, was eine Erzählung zu einer Erzählung macht. Hierzu schreibt Mahne: „Die Grundelemente einer Geschichte sind das *Figurenpersonal*, der *Ort* der *Ereignisse* und die *Zeit*, in der sie sich vollziehen“⁴⁰. Ähnliches stellt auch Mundt fest, wenn sie Raum, Figuren, Geschehen und Zeit zu Basisparadigmen aller Erzähltexte erklärt.⁴¹ Dass dies unumstritten der Fall ist, begründet auch die Strukturierung des späteren Analysekapitels anhand dieser Paradigmen, wobei Zeit und Geschehen zum Begriff der Handlung zusammengefasst werden.

Letztlich sind aus diesem Theorieeinblick die folgenden Aussagen zentral für die spätere Analyse:

Erstens lässt sich die Literaturverfilmung als eine Produktion durch Rezeption verstehen. Zweitens folgt trotz dieser produktionsästhetischen Abhängigkeit keine normative Wertung des einen Werks im Vergleich zum anderen, beide Werke sind für sich genommen zu rezipieren, wenn es um ihre ästhetische Bewertung geht.

Drittens erfolgt die Transformation der Vorlage zur Verfilmung durch systematisch angewandte intermediale Bezüge auf das Transform. Transform und Transformation erzeugen weiterhin durch ihre parallele Existenz einen Meta-Text im kulturellen Gedächtnis, worauf in Kapitel 4 genauer eingegangen werden soll.

Viertens drückt sich der Roman auf der Ebene der schriftsprachlichen Äußerung mittels symbolischer Zeichen aus, der Film vornehmlich mittels ikonischer Zeichen, gesprochener Sprache, Geräusch und Musik. Daraus folgt die Unmöglichkeit einer Gleichwertigkeit analoger Elemente in beiden Werken, was bei einem Vergleich immer zu bedenken ist.

Fünftens sind sowohl der Roman als auch der Spielfilm narrative Medien, die grundlegenden Paradigmen einer Erzählung eignen sich folglich zur Strukturierung einer

³⁹ Mahne 2007, S. 77.

⁴⁰ Ebd., S. 19.

⁴¹ Vgl. Mundt 1994, S. 24.

vergleichenden Betrachtung, wenngleich die Werke natürlich nicht nur auf ihre Erzählung hin reduziert werden können.

2.4 Analysekonzept und Leitbegriffe

Mit diesen Grundannahmen kann nun die in Kapitel 3 anstehende Analyse vorbereitet werden. Dazu soll zunächst mit Bezug auf den Titel dieser Arbeit der Grundansatz erläutert werden, ehe die Leitbegriffe für die Analyse hergeleitet und erklärt werden können. Der Begriff der Adaption meint nach Martin Leubner einerseits die Transformation eines Werkes, andererseits das Ergebnis eben dieser Transformation.⁴² Hieraus gehen zwei Dimensionen einer Adaption hervor, die als Prozess einerseits, die als Produkt andererseits. Literaturverfilmung als besonderer Fall der Adaption wurde hier bislang ausschließlich bezogen auf die Produktdimension genutzt.

Nun soll die Prozessdimension entscheidend in den Fokus rücken. Dazu sei angemerkt, dass bei Leubner der Begriff synonym für die transformative Arbeit gebraucht wird, was grundsätzlich auch ohne Einwände möglich ist. Hier soll der Begriff allerdings als konkrete Operation der Filmemacher verstanden werden, welche die Transformation hervorruft. Aus der Adaption soll also die Transformation folgen, die beiden Begriffe werden aus ihrer Gleichstellung gelöst.

Dazu sei zunächst auf die wörtliche Bedeutung des Begriffs Adaption laut *DWDS* aufmerksam gemacht, nämlich „Anpassung“ oder auch „das Anpassen von etwas“.⁴³ Wie bereits erläutert, entsteht die Transformation durch systematische Intermedialität bezogen auf das Transform. Der Einsatz dieser Intermedialität im Ganzen wie in den Einzelverweisen soll unter den Begriff der Adaption gefasst werden. Mit anderen Worten sei die Adaption definiert als die Übernahme und Anpassung bestimmter Elemente aus dem Transform an das neue Kunstwerk, um dieses zu einer solchen zu machen.

Weiterhin soll der zweite Teil des Titels erläutert werden, die Transformation. Auch hier sei einmal die Bedeutung des Wortes laut *DWDS* angeführt, die da lautet: „das Umwandeln, Umgestalten, Umstrukturierung eines bestehenden Systems“ oder auch das

⁴² Vgl. Martin Leubner (2007): „Adaption“. In: *Metzler Lexikon Literatur*. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart: Metzler, S. 5 (3., völlig neu bearbeitete Auflage).

⁴³ Vgl. k. A. (o. J.): „Adaption“. In: *DWDS.de*.

„Ergebnis einer Umwandlung oder Umgestaltung“.⁴⁴ Auch hier sind aufgrund der zuvor synonymen Verwendung wenig überraschend eine Prozess- und eine Produktdimension vorhanden. Während mit der Adaption nachfolgend nun die konkrete Operation der Übernahme und Anpassung gemeint sein soll, soll mit der Transformation in der Prozessdimension die damit einhergehende Verwandlung gemeint sein, die letztlich rezipiert wird. Der implizite Rezipient liest die Transformation und erkennt in ihr die Operation der Adaption von Seiten der Produktion. Am konkreten Beispiel der Hauptfigur von Roman und Spielfilm gesagt: Adaption meint, Burhan Qurbani hat als Autor den Namen Franz Biberkopf an seine Hauptfigur und sein Sujet angepasst, indem er diese Francis B. genannt hat. Transformation meint, für den Rezipienten ist erkennbar, dass Francis B. die Anwendung von Franz Biberkopf ist. Nicht die Operation, sondern der Prozess als solcher ist die Transformation in Prozessdimension. In seiner Produktdimension wird der Begriff weiter als Gegenbegriff zum Transform im Sinne Irmela Schneiders gebraucht und meint am Beispiel des Analysegegenstandes dieser Arbeit die Literaturverfilmung *Berlin Alexanderplatz* aus dem Jahre 2020.

Wenn also im Titel von einer *Transformation durch Adaption* die Rede ist, dann bedeutet dies, dass die Operation der Adaption zu dem führt, was der Rezipient als Transformation erkennt. In Abgrenzung zum Verb *transformieren* sei hier erwähnt, dass der Begriff der Adaption, in Verbform *adaptieren*, im obigen Sinne gerade aufgrund der Tatsache, dass es sich bei Qurbanis *Berlin Alexanderplatz* um eine freie Literaturverfilmung handelt, passender erscheint. Ansonsten wäre eine direkte Verwandlung des Transforms von einem Medium ins andere impliziert, wodurch die Dimension der Übertragung zwar adäquat erfasst wäre, die, mit dieser Übertragung eine neue Geschichte zu erzählen, aber ausgeklammert werden würde. Angepasst wird hier das Transform an die Geschichte, die in der Gegenwart erzählt werden soll, die ansonsten nicht notwendig als Transformation des Romans *Berlin Alexanderplatz* erkannt werden würde.

Begreift man Adaption also als konkrete Operation einer einseitigen Bezugnahme des Adaptierenden auf ein Transform, um dadurch sein Kunstwerk zu einer Transformation zu machen und dieses als solches zu konstituieren, so eröffnen sich dadurch

⁴⁴ Vgl. k. A. (o. J.): „Transformation“. In: *DWDS.de*.

Möglichkeiten für die anstehende Analyse, die diese erleichtern und gleichzeitig auf ihr Wesentliches konzentrieren. Das soll weiterhin ausgeführt werden.

Gemeinhin bedeutet ein Vergleich zweier Gegenstände ihre Gegenüberstellung zwecks der Benennung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden nach bestimmten, vorgefassten Parametern. Diese Parameter sollen in der späteren Analyse Ort, Figuren und Handlung als die Erzählung konstituierende gemeinsame Elemente beider Werke sein, denen ein grundsätzlicher Systemvergleich der ästhetischen Form vorangestellt sein soll, da diese die Narration transzendiert und die sie konstituierenden Elemente in ihrer Erscheinung, Ordnung und Wirkung bestimmt. Zudem soll damit sichergestellt sein, dass beide Werke nicht nur auf ihre Narration reduziert werden, sondern im Gegenteil die Narration als durch die Form gestaltetes, zwar wichtiges, aber nicht einziges Wesensmerkmal beider Werke verstanden wird.

Innerhalb dieser einzelnen Parameter wiederum soll anhand ausgewählter Text- und Filmauszüge jeweils herausgearbeitet werden, wie diese Elemente im jeweiligen Werk eingesetzt sind, um dann Bezüge zwischen beiden herauszuarbeiten. Es wurde bereits ausgeführt, dass ein Werk deshalb als Transformation eines anderen rezipiert wird, weil es systematische intermediale Bezüge einsetzt, also Elemente seines Transforms adaptiert. Insbesondere bei einer freien Adaption, als die sich Qurbanis *Berlin Alexanderplatz* selbst ausweist, sind diese adaptiven Rückbezüge zum Roman entscheidend. Wie bereits erläutert, darf dabei niemals von einer einfachen Gleichwertigkeit ausgegangen werden. Zeichen, Elemente, Aspekte werden zwar übernommen und finden folglich ihre Entsprechung, diese unterliegt jedoch den Folgen eines De- und Rekontextualisierungsprozesses im Mediensystem. Denn wie Hutcheon und O'Flynn richtigerweise sagen, beinhaltet der Adaptionsprozess als ein Schöpfungsprozess die (Re-)Interpretation und (Re-)Kreation⁴⁵, was wiederum die De- und Rekontextualisierung der Zeichen voraussetzt. Diese kann nicht immer im Einzelfall herausgearbeitet werden, ihre Notwendigkeit für alle Adaptionsprozesse und damit auch für alle im Folgenden herausgestellten sei hiermit jedoch klargestellt.

Um es also zuletzt auf den Punkt zu bringen, liegt der Fokus der folgenden Analyse darauf, die Adaptionsoperationen Qurbanis zu untersuchen, was dadurch erfolgen soll, dass die

⁴⁵ Vgl. Hutcheon und O'Flynn 2013, S. 8.

Bezugnahme erkannt und auf ihren Ursprung, den Roman, rückbezogen wird, um unter Berücksichtigung des jeweiligen Kontextes beider Werke die Brücken zwischen diesen sichtbar werden zu lassen. Oder anhand des Titels ausgedrückt: es geht darum, Qurbanis *Berlin Alexanderplatz* als Transformation zu verstehen, die anhand der Adaption von Döblins *Berlin Alexanderplatz* ins Leben gerufen wurde.

Aus dieser Leitlinie für die Analyse sowie den theoretischen Vorüberlegungen ergeben sich nun folgende Leitbegriffe:

Als Übernahme sollen diejenigen Elemente und Äußerungen verstanden werden, die in beiden Werken gleichermaßen vorkommen, wenn auch in unterschiedlicher Stellung im jeweiligen System. So wurde die Figur Reinhold aus dem Roman übernommen, auch wenn sie eventuell anders spricht oder eine andere Signifikanz für die Handlung hat. Darunter werden ebenso wörtliche Zitate, Schauplätze und anderes mehr gefasst.

Unter den Begriff der Alternation sollen diejenigen Elemente fallen, die zwar eindeutig auf ein bestimmtes Element im Transform rekurrieren, beispielsweise durch die gleiche Stellung im narrativen Gefüge, jedoch in ihrem Ausdruck verändert wurden. Ein Beispiel wäre der Name der Hauptfigur, Francis B., der zwar eindeutig auf Franz Biberkopf Bezug nimmt, aber nicht gleich lautet. Dazu sei gesagt, dass eine Alternation immer eine Übernahme auf übergeordneter Ebene voraussetzt. Beispielsweise setzt die Alternation des Namens die Übernahme der Figur voraus.

Als Rekontextualisierung soll die Einbettung bestimmter Elemente aus dem Roman in einen neuen, dem Film eigenen Kontext bezeichnet werden. Sie folgt produktionsästhetisch immer der Dekontextualisierung besagter Elemente aus dem Roman. Da der Prozess der De- und Rekontextualisierung mit der Fertigstellung der Verfilmung jedoch abgeschlossen ist, soll hier vereinfacht nur von der Rekontextualisierung gesprochen werden.

Als Ergänzung soll die Inkorporation bestimmter Elemente in den Film verstanden werden, die stilistisch an den Roman anknüpfen, allerdings nicht Teil von diesem sind.

Weitere Schlüsselbegriffe sind die der üblichen Film- und Romananalyse, um bestimmte Stilmittel, Kameraeinstellungen, Schnitte, Sprachformen und anderes mehr zu benennen. Diese sollen nicht genauer erläutert werden, ein Verständnis wird vorausgesetzt. Hiermit sei die Vorbereitung der Analyse abgeschlossen und die beiden Werke können nachfolgend in den Fokus der Untersuchung treten.

3 *Berlin Alexanderplatz* 1929 und 2020 – Eine Vergleichsanalyse

3.1 Die Transformation der ästhetischen Form

3.1.1 Döblins „Kinostil“ und der Roman als modernes Epos

Ein kurzer Inhaltsabrisse von Döblins Roman wurde bereits in der Einleitung gegeben, es sollen nun zunächst einige formale Aspekte nachgereicht werden, ehe seine Stilmerkmale herausgearbeitet werden. Zu dem Text in der hier zitierten Romanausgabe sei gesagt, dass er auf der Erstausgabe basiert und einige Fehler enthält, die mit einer Fußnote versehen sind, welche mit dem Kürzel aV (= aus Versehen) kenntlich macht, welcher Ausdruck wohl von Döblin intendiert war. Sollte eine solche Passage zitiert werden, so wird der Wortlaut des Fließtextes übernommen und die Variante aus der Fußnote in Klammern an der entsprechenden Stelle angefügt. Die aktuelle Fischer-Ausgabe basiert ebenfalls auf der Erstausgabe und übernimmt diese Stellen unkommentiert.

Der Roman *Berlin Alexanderplatz* gliedert sich in neun Oberkapitel, Bücher genannt, die wiederum in zahlreiche Unterkapitel eingeteilt sind, die sich von einfachen Deskriptionen wie „Mit der 41 in die Stadt“⁴⁶ über beschwörende Aufrufe wie „Erhebe dich, du schwacher Geist, und stell dich auf die Beine“⁴⁷ bis hin zu Binsenweisheiten wie „Aller Anfang ist schwer“⁴⁸ erstrecken und somit aller möglichen Sprachregister bedienen. Damit sind auch die Kapitelüberschriften ein wesentlicher Teil des Rezeptionsvorgangs, da sie das Erzählte nicht nur ankündigen, sondern teilweise auch kommentieren, verspotten oder assoziativ den Interpretationsraum ausweiten.

Diese neun Bücher wie auch der Roman insgesamt haben die strukturelle Eigenart, mit einem Prolog eröffnet zu werden, der die folgende Handlung vorwegnimmt oder zumindest andeutet, sei es konkret und deskriptiv formuliert, wie beispielsweise mit Beginn des ersten Buches: „Hier im Beginn verläßt Franz Biberkopf das Gefängnis Tegel, in das ihn ein früheres sinnloses Leben geführt hat. Er faßt in Berlin schwer wieder Fuß, aber schließlich gelingt es ihm doch, worüber er sich freut, und er tut nun den Schwur, anständig zu sein“⁴⁹, oder eher knapp und bildlich, wie mit Beginn des siebten Buches:

⁴⁶ Alfred Döblin (2001): *Berlin Alexanderplatz. Roman. Kommentierte Gesamtausgabe*. Hg. von Werner Stauffacher. München: dtv, S. 15. Im Folgenden zitiert als Döblin 2001.

⁴⁷ Ebd., S. 236.

⁴⁸ Ebd., S. 445.

⁴⁹ Ebd., S. 13.

„Hier saust der Hammer, der Hammer gegen Franz Biberkopf“⁵⁰. Das ist typisch für die Erzählweise des Epos, wo häufig in einem Proömium die kommende Erzählung eingeführt wird.⁵¹ Döblin orientiert sich an der epischen Form und sucht sie für die Moderne zu erneuern. Bereits in seinem *Berliner Programm* fordert er die Wiedergeburt des Romans als modernes Epos.⁵² Dabei zeichnen epische Werke sich nach Georg Lukács dadurch aus, dass sie die „extensive Totalität des Lebens“⁵³ darstellen.

Walter Benjamin meint, mit dem Stilprinzip der Montage sei Döblin diese Neuerfindung des Epos in *Berlin Alexanderplatz* gelungen, er schreibt:

Stilprinzip dieses Buches ist die Montage. Kleinbürgerliche Drucksachen, Skandalgeschichten, Unglücksfälle, Sensationen von 28, Volkslieder, Inserate schneien in diesem Text. Die Montage sprengt den *Roman*, sprengt ihn im Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten. Im Formalen vor allem. Das Material der Montage ist ja durchaus kein beliebiges. Echte Montage beruht auf dem Dokument. Der Dadaismus hat sich in seinem fanatischen Kampf gegen das Kunstwerk durch sie das tägliche Leben zum Bundesgenossen gemacht. Er hat zuerst, wenn auch unsicher, die Alleinherrschaft des Authentischen proklamiert. Der Film in seinen besten Augenblicken machte Miene, uns an sie zu gewöhnen. Hier ist sie zum ersten Male für die Epik nutzbar geworden. Die Bibelverse, Statistiken, Schlagertexte sind es, kraft deren Döblin dem epischen Vorgang Autorität verleiht. Sie entsprechen den formelhaften Versen der alten Epik.⁵⁴

Dieses Montageprinzip hebt auch Christine Kanz hervor, die zu dem Roman schreibt:

Döblins Roman fasziniert nicht allein durch die Fabel, sondern vor allem durch die neuartige Erzählweise, die Montagetechnik, mit der Döblin, dem Beispiel des Films folgend, die Totalität der modernen Großstadt einzufangen versuchte. Döblin geht es nicht um die Gestaltung eines persönlichen Schicksals [...], sondern um die Präsentation von Totalität, wie sie im Roman in Deutschland noch nicht versucht worden war. Durch Assoziation und Montage, durch Einfügung von Dokumenten wie Liedern, Wahlreden, Gefängnisordnungen, Wettervorhersagen, Reklametexten, Bevölkerungsstatistiken, Auszügen aus Büchern usw., wird eine Simultaneität und eine Komplexität erreicht, die vom Leser ein Höchstmaß an Konzentration und Zusammenschau verlangt.⁵⁵

Mit Rückbezug auf das oben angeführte Zitat von Lukács, wird die das Epische kennzeichnende Totalität also in der mittels Montagetechnik erzählten Totalität der Großstadt

⁵⁰ Döblin 2001, S. 301.

⁵¹ Vgl. Günther Schweikle (2007): „Proömium“. In: *Metzler Lexikon Literatur*. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhardt Moennighoff. Stuttgart: Metzler, S. 612 (3., völlig neu bearbeitete Auflage).

⁵² Alfred Döblin (1963): „An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm.“. In: Ders.: *Aufsätze zur Literatur*. Hg. von Walter Muschg. Olten/Freiburg i. Br.: Walter, S. 19. Im Folgenden zitiert als Döblin 1963a.

⁵³ Georg Lukács (1920): *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin: Cassirer 1920, S. 31.

⁵⁴ Walter Benjamin (1978): „Krisis des Romans. Zu Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘“. In: *Materialien zu Alfred Döblin ‚Berlin Alexanderplatz‘*. Hg. von Mathias Prangel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 110 (2. Auflage).

⁵⁵ Christine Kanz (2019): „Literatur in der Weimarer Republik“. In: Wolfgang Beutin et al.: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler, S. 416f. (9. Auflage).

verwirklicht. Um dies an einem Beispiel zu verdeutlichen, sei folgende Romanpassage aus dem Kapitel *Franz Biberkopf betritt Berlin* angeführt:

Der Rosenthaler Platz unterhält sich.

Wechselndes, mehr freundliches Wetter, ein Grad unter Null. Für (aV Über) Deutschland breitet sich ein Tiefdruckgebiet aus, das in seinem ganzen Bereich dem bisherigen Wetter ein Ende bereitet hat. Die geringen vor sich gehenden Druckveränderungen sprechen für langsame Ausbreitung des Tiefdruckes (aV tiefen Druckes oder Tiefdruckes) nach Süden, so daß das Wetter weiter unter seinem Einfluß bleiben wird. Tagsüber dürfte die Temperatur niedriger liegen als bisher. Wetteraussichten für Berlin und weitere Umgebung.

Die Elektrische Nr. 68 fährt über den Rosenthaler Platz, Wittenau, Nordbahnhof, Heilanstalt, Weddingplatz, Stettiner Bahnhof, Rosenthaler Platz, Alexanderplatz, Strausberger (aV Straussberger) Platz, Bahnhof Frankfurter Allee, Lichtenberg, Irrenanstalt Herzberge. Die drei Berliner Verkehrsunternehmen, Straßenbahn, Hoch- und Untergrundbahn, Omnibus, bilden eine Tarifgemeinschaft. Der Fahrschein für Erwachsene kostet 20 Pfennig, der Schülerfahrschein 10 Pfennig. Fahrpreismäßigung erhalten Kinder bis zum vollendeten 14. Lebensjahr, Lehrlinge und Schüler, unbemittelte Studenten, Kriegsbeschädigte, im Gehen schwer behinderte Personen auf Ausweis der Bezirkswohlfahrtsämter. Unterrichte dich über das Liniennetz. Während der Wintermonate darf die Vordertür nicht zum Ein- und Aussteigen geöffnet werden, 39 Sitzplätze, 5918, wer aussteigen will, melde sich rechtzeitig, die Unterhaltung mit den Fahrgästen ist dem Wagenführer verboten, Auf- und Absteigen während der Fahrt ist mit Lebensgefahr verbunden.

Mitten auf dem Rosenthaler Platz springt ein Mann mit zwei gelben Paketen von der 41 ab, eine leere Autodroschke rutscht noch gerade an ihm vorbei, der Schupo sieht ihm nach, ein Straßenbahnkontrolleur taucht auf, Schupo und Kontrolleur geben sich die Hand: Der hat aber mal Schwein gehabt mit seine Pakete.

Diverse Fruchtbranntweine zu Engrospreisen, Dr. Bergell, Rechtsanwalt und Notar, Lukutate, das indische Verjüngungsmittel der Elefanten, Fromms Akt, der beste Gummischwamm, wozu braucht man die vielen Gummischwämme.⁵⁶

Das Zitat eröffnet mit der nüchternen Aussage, dass der Rosenthaler Platz sich unterhält, darauf folgt eine Wettervorhersage, die Route der Elektrischen Nr. 68 gefolgt von einigen Fakten über den öffentlichen Verkehr, der Beinaheunfall einer Person mit zwei Paketen und die Reaktion von Schupo und Kontrolleur darauf sowie vermutlich Werbebotschaften zu Fruchtbranntweinen, einem Juristen, Lukutate⁵⁷ und Kondomen der Firma Fromm⁵⁸. Es findet keine Einordnung dieser Segmente durch einen Erzähler statt, wodurch der Eindruck von Chaos und Überforderung entstehen kann, vor allem wenn man nach dem roten Faden einer Erzählung sucht, die man bei der Gattungsbezeichnung Roman erwarten würde. Insbesondere diese Aneinanderreihung ungeordneter Informationen, Ausrufe und Anekdoten ist jedoch das Mittel, mit dem versucht wird, das

⁵⁶ Döblin 2001, S. 51f.

⁵⁷ Dabei handelt es sich eigentlich um halb verschimmelter Zwetschenmuß, es wurde aber als ein besonders gesundes, lebensverlängerndes Wundermittel angeblich basierend auf einer gleichnamigen Beere (die real nicht existiert) aus Indien vermarktet. Für weiteres vgl. Karl-Franz Ebenheimer (1952): „Wunder-Eier“. In: *Der Spiegel* 19, k. A...

⁵⁸ Aus dem Stellenkommentar geht hervor, dass damit tatsächlich Präservative gemeint sind, sofern dies nicht klar war, vgl. Döblin 2001, S. 490.

Gewimmel der Stadt einzufangen, auch in ihrer Gleichzeitigkeit. Die Werbebotschaften müssen zwar sequenziell gelesen werden, da sie als Text vorhanden sind, aber sie sind natürlich gleichzeitig im erzählten Berlin existent.

Döblin selbst nannte diese Art des Erzählens den *Kinostil* und schrieb seine Programmatik im oben bereits erwähnten *Berliner Programm* 1913 in der Zeitschrift *Der Sturm* nieder, einem der zentralen Publikationsorgane expressionistischer Schriftsteller. Dort heißt es:

Die Darstellung erfordert bei der ungeheuren Menge des Geformten einen Kinostil. In höchster Gedrängtheit und Präzision hat ‚die Fülle der Gesichte‘ vorbeizuziehen. Der Sprache das Äußerste der Plastik und Lebendigkeit abzurufen. Der Erzählerschlendrian hat im Roman keinen Platz; man erzählt nicht, sondern baut. Der Erzähler hat eine bäurische Vertraulichkeit. Knappheit, Sparsamkeit der Worte ist nötig; frische Wendungen. Von Perioden, die das Nebeneinander des Komplexen wie das Hintereinander rasch zusammenzufassen erlauben, ist umfänglicher Gebrauch zu machen. Rapide Abläufe, Durcheinander in bloßen Stichworten; wie überhaupt an allen Stellen die höchste Exaktheit in suggestiven Wendungen zu erreichen gesucht werden muß. Das Ganze darf nicht erscheinen wie gesprochen, sondern wie vorhanden. Die Wortkunst muß sich negativ zeigen in dem, was sie vermeidet, ein fehlender Schmuck: im Fehlen der Absicht, im Fehlen des bloß sprachlich Schönen oder Schwunghaften, im Fernhalten der Manieriertheit. Bilder sind gefährlich und nur gelegentlich anzuwenden; man muß sich an die Einzigartigkeit jedes Vorgangs heranspüren, die Physiognomie und das besondere Wachstum eines Ereignisses begreifen und scharf und sachlich geben.⁵⁹

Im gleichen Aufsatz prägte er auch den seltener zitierten Begriff des *steinernen Stils*, der nochmal entschieden die Abkehr von der Hegemonie des Autors, in Form der autoritären Erzählstimme, betont.

Die Hegemonie des Autors ist zu brechen; nicht weit genug kann der Fanatismus der Selbstverleugnung getrieben werden. Oder der Fanatismus der Entäußerung: ich bin nicht ich, sondern die Straße, die Laternen, dies und dies Ereignis, weiter nichts. Das ist es, was ich den steinernen Stil nenne.⁶⁰

Auch dies spiegelt sich in der Polyphonie von obigem Romanzitat wider, es tritt nicht eine dominante Erzählstimme hervor, die einer klar erkennbaren Erzählsituation zuzuordnen wäre, sondern die Position der Erzählstimme gegenüber dem Erzählten wandelt sich von Szene zu Szene, sodass sich die für einen Roman typische dominante Erzählerfigur in viele Einzelstimmen auflöst, die teilweise vom gleichen, teilweise von gänzlich unterschiedlichen Erzählern stammen könnten. Hurst schreibt dazu: „Vielmehr erzeugt die

⁵⁹ Döblin 1963a, S. 17f.

⁶⁰ Ebd., S. 18.

sprachliche Gestaltung selbst für jeden Teil und für jedes noch so bruchstückhafte Element der Montage eine eigene Erzählperspektive.“⁶¹

Ein weiteres wichtiges Element der Großstadterzählung ist die Sachlichkeit, die sich in erster Linie im Roman dadurch kennzeichnet, dass viele Dinge benannt statt erzählt oder beschrieben werden. Das Gewimmel der Stimmen charakterisiert die Stadt oder einen konkreten Ort in ihr, die Benennung verortet und konkretisiert ihn. Es wird also nicht beschrieben, um bei obigem Zitat zu bleiben, was der Rosenthaler Platz ist, oder was ihn auszeichnet, er wird als Tatsache genannt und mit den Stimmen belebt. Die Benennung fungiert überdies auch als Verortung für die Figuren. Wenn es heißt „Er wanderte die Rosenthaler Straße am Warenhaus Wertheim vorbei, nach rechts bog er ein in die schmale Sophienstraße“⁶², dann muss nicht beschrieben werden, sondern die Straßen und das Warenhaus als Tatsachen konstituieren die Umgebung und die Figur darin.

Damit sei auch die Brücke zum zweiten Erzählstrang des Romans gebaut. Ganz allgemein werden in diesem nämlich, wie in der Einleitung bereits erwähnt, zwei Dinge erzählt, die sich im Titel und Untertitel widerspiegeln, nämlich einmal die Stadt Berlin zu Zeiten der Weimarer Republik, spezifisch der Jahre 1927 bis 1929, und überdies die Geschichte der Figur Franz Biberkopf. Diese Zweiteilung wird in den meisten Darstellungen des Romans hervorgehoben, so heißt es beispielsweise im *Döblin Handbuch*:

Der Roman beinhaltet demnach zwei Geschichten und verbindet zwei Handlungsstränge, die Stadt Berlin und die Figur des Biberkopf sind gleichermaßen seine Protagonisten. Der thematischen Zweiteilung sowohl der Handlungsstruktur als auch der Figurenkonstellation, Großstadt Berlin versus Antiheld Biberkopf, entspricht die Verwendung zweier Romangenres und der mit ihnen korrespondierenden narrativen Verfahren: Berlin Alexanderplatz ist ein Großstadtroman, doch mit ihm legt Döblin zugleich einen Bildungs- und Entwicklungsroman vor, dabei allerdings dieses traditionelle Genre der deutschsprachigen Literatur souverän variierend und dessen Plausibilität im Zeitalter der Masse diskutierend.⁶³

Bei diesen zwei Seiten des Romans treten jeweils unterschiedlich stark die zentralen Stilmerkmale hervor. So ist die oben erläuterte Montagetechnik sicherlich bei der Erzählung der Stadt wesentlich auffälliger als bei den Passagen um Biberkopf, die allein aufgrund der Präsenz von eindeutigen Figuren geordneter scheinen. Aber auch dort wird nicht

⁶¹ Hurst 1996, S. 246.

⁶² Döblin 2001, S. 16.

⁶³ Sabina Becker (2016): „Großstadtroman: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* (1929)“. In: *Döblin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von ders. Stuttgart: Metzler, S. 108. Nachfolgend zitiert als Becker 2016.

bloß klassisch von den Figuren, Biberkopf im Besonderen, erzählt, sondern auch mal über sie hinweg oder sie werden direkt angesprochen und mit sich konfrontiert. Man führe sich dazu beispielsweise die in Klammern gesetzten gehässig-vorwurfsvollen Erzählkommentare vor Augen, die vor allem am Anfang des Romans regelmäßig auftreten.

So heißt es im dritten Kapitel *Belehrung durch das Beispiel des Zannowich*:

Der Entlassene ächzte, den Kopf auf dem Teppich. (Warum er aber stöhnt und ächzt? Es heißt sich entschließen, es muß ein Weg gegangen werden, - und du weißt keinen, Franze. Den alten Mist möchtest du nicht und in der Zelle hast du auch nur gestöhnt und dich versteckt und nicht gedacht, nicht gedacht, Franze.)⁶⁴

Die Auflösung des Erzählers hinterlässt also auch hier ihre Spuren. Die Frage, wer zu Biberkopf spricht und ob es immer die gleiche Figur ist, lässt sich nicht endgültig beantworten. Ist es das personifizierte Schicksal, der Tod, der Autor selbst?

Weitere Verfahren für die erzählte Bildungsgeschichte Biberkopfs sind auch in Döblins *Berliner Programm* vorgezeichnet, so entsagt er der Psychologisierung im Roman, wenn er schreibt:

Man muß erkennen, daß die Romanpsychologie, wie die meiste täglich geübte, reine abstrakte Phantasmagorie ist. Die Analysen, Differenzierungsversuche haben mit dem Ablauf einer wirklichen Psyche nichts zu tun; man kommt damit an keine Wurzel. Das „Motiv“ der Akteure ist im Roman so sehr ein Irrtum wie im Leben; es ist eine poetische Glosse. Psychologie ist ein dilettantisches Vermuten, scholastisches Gerede, spintisierender Bombast, verfehlte, verheuchelte Lyrik.

Damit ist natürlich nicht zwingend eine Abkehr von dem Innenleben einer Figur gemeint, vielmehr geht es um die Rationalisierung innerer Vorgänge von Figuren durch die strukturierte und erklärende Erzählung, der hier der Kampf angesagt wird. Dazu sei zu Bedenken gegeben, dass Döblin auch in seiner Profession als Psychiater, durch seine alltägliche Konfrontation mit psychisch Kranken, die Psychologisierung im Roman qua Berufserfahrung kritischer beäugte als der durchschnittliche Leser es tat.⁶⁵

In *Berlin Alexanderplatz* wird zur Demonstration von Biberkopfs Innen- und Wahrnehmungswelt regelmäßig von erlebter Rede Gebrauch gemacht, die jedoch weder eingeordnet noch erklärt wird. Folgende Passage des ersten Kapitels stellt dieses Verfahren gut zur Schau. Darin fährt Franz Biberkopf nach seiner Gefängnisentlassung mit der Straßenbahn in die Berliner Innenstadt:

⁶⁴ Döblin 2001, S. 22.

⁶⁵ Vgl. Thomas Anz (2016): „Psychiatrie und Psychoanalyse“. In: *Döblin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Sabina Becker. Stuttgart: Metzler, S. 266.

In ihm schrie es entsetzt: Achtung, Achtung, es geht los. Seine Nasenspitze vereiste, über seine Backe schwirrte es. „Zwölf Uhr Mittagszeitung“, „B. Z.“, „Die neue Illustrierte“, „Die Funkstunde neu“, „Noch jemand zugestiegen?“ Die Schupos haben jetzt blaue Uniformen. Er stieg unbeachtet wieder aus dem Wagen, war unter Menschen. Was war denn? Nichts. Haltung, ausgehungertes Schwein, reiß dich zusammen, kriegst meine Faust zu riechen. Gewimmel, welch Gewimmel. Wie sich das bewegte. Mein Brägen hat wohl kein Schmalz mehr, der ist wohl ganz ausgetrocknet. Was war das alles.⁶⁶

An dieser Stelle wird deutlich, wie der Roman zwar die Wahrnehmung und Empfindung Biberkopfs sprachlich verdeutlicht, diese jedoch nicht berichtet oder gar analysiert. Deskriptiv wird zunächst ein Schrei in ihm genannt, der seine Panik zeigt. Die Ausrufe in Anführungszeichen stammen vermutlich von Zeitungsverkäufern sowie einem Ticketkontrolleur. Biberkopf hört sie und die Rezipienten hören sie. Das entspricht noch keiner Innensicht, aber einer Überschneidung der Wahrnehmungssphären von Figur und Leser durch das Fehlen der ordnenden Erzählinstanz. Es folgt die Aussage über die neue Farbe der Schupo-Uniformen, was als erlebte Rede von Franz Biberkopf gelesen werden kann. Die Verwendung des Präsens legt dies nahe, da im Kontrast dazu die Außenwahrnehmung seines Aussteigens im Präteritum geschrieben steht. Es folgen die letzten hier zitierten Sätze, die ganz eindeutig Biberkopfs innere Sicht aufzeigen, wenn er sich fragt, warum er so panisch reagiert und sich dazu ermahnt, Haltung zu bewahren. Durch das Possessivpronomen *mein* ist diese erlebte Rede ganz eindeutig Biberkopf zuzuordnen, der im Umgangston quasi einen Nährstoffmangel seines Gehirns benennt.

Ein weiteres Stilmerkmal des Romans ist der naturalistische Stil, der insbesondere in den Dialogen aufkommt, aber auch Teil der Stimmen der Stadt ist. So wird in dem Roman viel im Berliner Dialekt gesprochen, beispielsweise in folgender Passage, als Franz Biberkopf an einem frühen Punkt der Romanhandlung ein Kino besucht und folgendes Gespräch beobachtet:

„Na, darf ich rin?“ „Wo?“ „Ins Kino.“ „Hier ist keen Kino.“ „Nanu, is hier keen Kino.“ „Sie rief durchs Kassenfenster zum Aufpasser an der Tür: „Maxe, komm mal her. Da möchte einer Wissen, ob hier Kino ist. Geld hat er keins. Zeig ihm mal, was hier ist.“ „Wat hier ist, junger Mann? Hamse das noch nicht bemerkt? Hier ist die Armenkasse, Abteilung Münzstraße.“ Er schob den Schlanken von der Kasse, zeigte ihm die Faust: „Wennste willst, zahl ich dir jleich aus.“⁶⁷

Das zählt natürlich in erster Linie auf die Authentizität bei der Lektüre ein. Döblin schrieb auch hierzu etwas in seinem *Berliner Programm*, nämlich: „Der Naturalismus ist kein

⁶⁶ Döblin 2001, S. 15.

⁶⁷ Ebd., S. 32.

historischer Ismus, sondern das Sturzbad, das immer wieder über die Kunst hereinbricht und hereinbrechen muß.“⁶⁸ Er löst den Begriff als Epochenbegriff auf und ernennt ihn zu einer Notwendigkeit für die Entwicklung der Kunst. Die Realität, die tatsächliche gesprochene Sprache muss über die Kunst hereinbrechen, das ist seine Forderung und so wundert es nicht, dass Dialekt und Umgangssprache wesentlicher Teil des Romans sind.

Als letztes Stilmerkmal sei die Bildlichkeit genannt. In einem der obigen Zitate (siehe S. 26) nennt Döblin zwar die Gefährlichkeit der Bilder, durch den Reichtum an einmontierten Texten und die dialektische Lektüre einiger der Montagesequenzen erzeugt er aber dennoch einige bildgebenden Metaphern. Herausstechend ist hier beispielsweise das Schlachthaus, das durch die Kapitelüberschrift „Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh; wie dies stirbt, so stirbt er auch“⁶⁹ in Bezug zum Menschen in der Großstadt gesetzt wird. Dazu sei angemerkt, dass Schlachthäuser sich zu Zeiten der Weimarer Republik oft mitten in den Städten befanden, nicht selten in prunkvollen Gebäuden und als Zeichen für den Fortschritt galten⁷⁰. Döblin setzt hier den Schlachthof als Mikrokosmos der Großstadt mit dieser gleich und erschafft damit ein Bild für diese. Das Kapitel selbst beginnt dann mit Fakten über diesen Ort: Lage, Größe, Kosten und anderes mehr.⁷¹

Als zweites Element der Verbildlichung seien hier die zahlreichen Bibelzitate genannt, die aufgrund ihrer kulturhistorischen Aufladung ohnehin schon bedeutungsschwer sind und die nach Kiesel die Romanhandlung zu einer „exemplarischen Geschichte“⁷² anwachsen lassen. Ein Beispiel hierfür ist die mit der Stadt Berlin gleichgesetzte Hure Babylon aus der Offenbarung des Johannes⁷³.

Viele der hier erläuterten Stilmerkmale finden sich letztlich auch in Döblins Schrift *Der Bau des epischen Werks* wieder, er schreibt:

Was macht das epische Werk aus? Das Vermögen seines Herstellers, dicht an die Realität zu dringen und sie zu durchstoßen, um zu gelangen zu den einfachen großen elementaren Grundsituationen und Figuren des menschlichen Daseins. Hinzu kommt, um das lebende Wortkunstwerk zu

⁶⁸ Döblin 1963a, S. 18.

⁶⁹ Döblin 2001, S. 136; auch ein Zitat aus der Bibel, nämlich aus Pred. 3, 19. (Vgl. Stellenkommentar, Döblin 2001, S. 508)

⁷⁰ Vgl. Erwin Tönges (2020): „Geschichte der Schlachthöfe im Wandel der Zeit“. In: *agrardebatten.de* (18.02.2020).

⁷¹ Vgl. Döblin 2001, S. 136.

⁷² Helmuth Kiesel (2007): „Nachwort“. In: *Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Hg. von Helmuth Kiesel. München: Artemis und Winkler, S. 541; zitiert nach Becker 2016, S. 116.

⁷³ Der Verweis tritt im Roman wiederholt auf, Vgl. Döblin 2001, S. 237, 291, 444; für eine Herausarbeitung der Gleichsetzung mit der Stadt siehe Becker 2016, S. 115f.

machen, die springende Fabulierkunst des Autors. Und drittens ergießt sich alles im Strom der lebenden Sprache, der der Autor folgt.⁷⁴

Zu finden sind hier die Exemplarität, die durch die Bilder und insbesondere den biblischen Intertext zustande kommt, der Naturalismus, genannt die lebendige Sprache sowie die Fabulierlust, die sich im experimentellen Stil der Montagetechnik sowie der Auflösung der Erzählerfigur niederschlägt.

Was die Verknüpfung der beiden Romanstränge angeht, so hat Harald Jähner Folgendes erkannt:

Beide, die erzählte Geschichte und die montierte Stadt negieren sich feindselig, überbieten einander in gegenseitigen Angriffen. Die Konstruktionsprinzipien des Romans widersprechen sich. Dem Fortspinnen der narrativen Linie arbeitet die sich in der Fläche erstreckende Rekonstruktion der Stadt entgegen. „Anlagerung“, „Reihung“, „Schichtung“, „Serienarbeit“ tritt an die Stelle des fortschreitenden Handlungs Bogens; Montage gegen das Prinzip der erzählten Geschichte; die Struktur des Netzes gegen die biographische Linie; Konstruktion, Zerlegung, Umbau gegen den organischen Schein der Erzählung. Ein Flickwerk entsteht, angesichts dessen die Erzählung sich noch mehr strafft und zusammennimmt, um sich nicht in der chaotischen Vielfalt zu verlaufen.⁷⁵

Die Seiten stehen also nicht bloß neben-, sondern arbeiten auch gegeneinander. Jähner sieht die Nahtstelle von beiden schließlich in der De- und Remontage Biberkopfs, wodurch auch die Stadt von der urbanen Realität „in ein Bild möglicher anderer Subjektivität“⁷⁶ umschlägt: „Biberkopf – der sich in seiner realen Geschichte verängstigt auf den ‚Punkt‘ absoluter Identität zusammennimmt – wird als große Stadt erblickt: unermeßbar weit, vielstimmig, sinnverwirrend, im Einzelnen unbekannt: Babel Biberkopf.“⁷⁷

Das ist eine interessante Perspektive, die aufgemacht wird und versucht, beide Romanaspekte zu synthetisieren. Wie in der Einleitung beschrieben ist der Roman breit untersucht und es gibt unzählige weitere Versuche der Interpretation. Allen diesen Ansätzen kann nicht Rechnung getragen werden, aber dieser einende soll genannt sein, um das Verhältnis der beiden Teile zu verdeutlichen. Damit soll die Herausarbeitung der ästhetischen Form des Romans ihr Bewenden haben, die zweckdienlich als Referenzpunkt für die Ästhetik des Films nachgezeichnet werden musste.

⁷⁴ Alfred Döblin (1963): „Der Bau des epischen Werks“. In: Ders.: *Aufsätze zur Literatur*. Hg. von Walter Muschg. Olten/Freiburg i. Br.: Walter, S. 132.

⁷⁵ Harald Jähner (1984): *Erzählter, montierter, soufflierter Text. Zur Konstruktion des Romans ‚Berlin Alexanderplatz‘*. Frankfurt a. M.: Lang, S. 10.

⁷⁶ Ebd., S. 10f.

⁷⁷ Ebd. S. 11.

3.1.2 Der Stil von Qurbanis Film

Den zentralen Stilmerkmalen von Döblins Roman sollen nun die wesentlichen Stilmerkmale von Qurbanis Films gegenübergestellt werden, um zu verstehen, wie die beiden jeweils in diesen Werken erzählen und welche Ausdrucksformen sie auszeichnen. Dabei geht es nicht darum, die Einzigartigkeit des Films hervorzuheben, diese Stilmittel finden oft in Filmen Verwendung, jedoch konturieren sie eben auch diesen besonderen, um den es hier geht.

Ganz allgemein seien hier zunächst ein paar technische Tatsachen genannt, nämlich, dass der Film eine Laufzeit von 183 Minuten umfasst und eine äußere Struktur bestehend aus fünf Teilen und einem Epilog aufweist. Vor der Einblendung „Erster Teil“⁷⁸ bietet er zudem einen Prolog dar.

Die größte stilistische Auffälligkeit des Films ist zweifelsohne das Voiceover, das im Laufe des Films immer wieder als Erzählstimme aufkommt. Von der letzten halben Stunde abgesehen, wird es stets von Jella Haase gesprochen. Sie ordnet das Erzählte, nimmt kommende Begebenheiten vorweg, ist aber gleichzeitig auch nicht eindeutig zu fassen. Einerseits erscheint die Erzählstimme in ihrer Ausdrucksweise auktorial, dann aber ist sie nicht nur aufgrund der identischen Stimme, sondern auch wegen der Selbstreferenz, beispielsweise wenn sie sagt „Denn mein Francis verlangt mehr vom Leben“⁷⁹ oder „Doch nun muss er erst einmal mich kennenlernen“⁸⁰, eindeutig intradiegetisch verortet. Daher könnte man die These aufstellen, dass Mieze dies erzählen kann, weil Francis ihr irgendwann in einer Leerstelle des Films alles erzählt hat. Nach ihrer Ermordung kommt Miezes Stimme allerdings weiterhin vor und erzählt auch von Dingen, die sie nicht mehr wissen könnte, wie der Rettung ihres gemeinsamen Kindes im Epilog⁸¹. Die Erzählstimme bleibt also ambivalent, einerseits eindeutig verortet in der Diegese des Films, andererseits auch über den Sinnhorizont der ihr zugehörigen Figur hinausgehend.

An dieser Stelle könnte ein Argument dafür vorgebracht werden, dass die Stimme Miezes aus dem Jenseits erzählt. Da der Film – ähnlich dem Roman – gespickt mit biblischen Motiven ist, wäre es möglich, ihm eine metaphysische Dimension anzudichten, aus

⁷⁸ Qurbani 2020, 00:04:51.

⁷⁹ Ebd., 00:03:55.

⁸⁰ Ebd., 01:13:50.

⁸¹ Vgl. ebd., 02:55:17.

Mangel konkret belastbarer Filmausschnitte sei an dieser Stelle jedoch Abstand davon genommen und bei der Betonung der Ambivalenz der Stimme verblieben.

Im letzten Teil, während Francis im Gefängnis sitzt⁸², sind verschiedene Stimmen zu hören, was dieses Stilmerkmal nochmal besonders hervorstechen lässt. Zu der von Jella Haase gesellen sich die der Figuren Reinhold, Pums, Eva und Berta, allerdings kann für diese Szene situativ eindeutig festgehalten werden, dass es sich dabei um Projektionen von Francis handelt, was sich durch die Positionierung nach dem Suizidversuch von Francis einerseits und die figurative Topographie des Gefängnisses andererseits begründen lässt. Darin befinden sich zwei Zellen gespiegelt nebeneinander. Die Bewandnis davon soll in Kapitel 3.3.2 genauer erläutert werden.

Die Stimmen erfüllen an dieser Stelle die Funktion, Francis direkt anzusprechen, ihn in seinem Geiste mit sich selbst zu konfrontieren und zur Einsicht zu bringen. Das wird durch den vorwurfsvoll-belehrenden Ton deutlich, wenn es beispielsweise von Berta (gespielt von Nils Verkooijen) heißt: „Hast dir geschworen, keiner soll mich mehr zwingen. Hören wolltest du mich nicht. Wolltest niemanden hören. Es ist ein Schnitter, der heißt Tod“⁸³, oder von Pums (gespielt von Joachim Król): „Vor dir der Gipfel des Glücks, und du willst stark sein. Groß sein. Nimmersatt. Du prahlst mit deinem Glück vor Reinhold, dem Schurken. Dem Fresser von zerbrochenem Fleisch“⁸⁴.

Hiermit sei dieser Aspekt vorerst hinreichend als Stilmerkmal etabliert. Entscheidend ist das Vorkommen des Voiceovers einerseits sowie der Umstand, dass dieses vornehmlich von einer, zum Ende jedoch auch mehreren, aber niemals einer unbestimmten Stimme gesprochen wird. Sie alle lassen sich Figuren des Films zuordnen.

Ein weiteres wichtiges Stilmerkmal des Films ist die Subjektivierung, die unter anderem durch die Beleuchtung, assoziative Rekursionen auf vergangene Szenen, die Kamerabewegung, die Dynamik der Musik sowie die Nutzung von Jump Cuts innerhalb von Szenen bewirkt wird. Damit wird der Rezipient dazu befähigt, die Wahrnehmungswelt der Hauptfigur nachzuempfinden und eine Innenperspektive filmisch zu erleben. Es gab einst den Vorwurf, dass ein Film nicht in die Innenperspektive einer Figur gehen und diese

⁸² Vgl. Qurbani 2020, 02:46:58.

⁸³ Ebd., 02:49:18.

⁸⁴ Ebd., 02:50:19.

erzählen könne, ähnlich wie es mit der erlebten Rede im Romanzitat oben der Fall war.⁸⁵ Was aber in jedem Fall möglich ist, ist diese Ebene formal nach außen zu kehren und abstrakt durch die Affizierung der Rezipienten mittels konkreter Bilder, Musik und Geräusche erfahrbar zu machen, wie es an mehreren Stellen dieses Films praktiziert wird. Exemplarisch sei hier die Szene im Club *Neue Welt* genannt, kurz nachdem Francis Eva kennenlernt und Ottu durch Reinhold dazu genötigt wird, sich bei Francis zu entschuldigen.⁸⁶ Zu sehen ist, wie Reinhold Francis eine Tablette, vermutlich Ecstasy gibt. Anschließend wird gezeigt, wie Francis tanzt. Teils mit wilden Schnitten durch den Raum, Austritt aus dem Kamerafokus, Zeitlupen. Anschließend stolpert Francis aus dem Club und bricht auf der Straße zusammen. Die Kamera ist zu dem Zeitpunkt nach rechts geneigt und dreht sich nach links, während sie sich auf Francis zubewegt, was seine Desorientierung nach außen trägt. Auch das langsame Verstummen der Musik, sobald es zu Rückblenden der tanzenden und dann ertrinkenden Ida (gespielt von Thola von Hulbert), der ehemaligen Geliebten von Francis, kommt und das an ihre Stelle tretende schiefe Dröhnen ist ein Mittel, das subjektive Empfinden von Francis nach außen zu kehren. Im Klub wird die Musik einfach weitergelaufen sein, Francis wird das Geräusch nicht wirklich gehört haben, aber der Rezipient empfindet dadurch ähnlich wie Francis eine Verstörung und Desorientierung.

Weiterhin ist insgesamt auffällig, dass es nur sehr wenige Szenen ohne Francis gibt. Die meiste Zeit ist er Teil oder Mittelpunkt einer Szene und auch in einer weiteren, für den Film typischen, Einstellung wird damit formal deutlich, dass er der Protagonist ist und von ihm erzählt wird. Dieser Art der Einstellung ist die der verfolgenden Kamerafahrt. Exemplarisch zeigt sie sich im ersten Teil des Films beispielsweise, wenn die Kamera Francis aus der Geflüchtetenunterkunft kommend zeigt, nach links schwenkt und ihm folgt, wie er kurz darauf einer Prostituierten folgt, freilich mit anderen Kameraeinstellungen zwischendrin.⁸⁷ Gleiches gilt, wenn Francis Reinholds Wohnung stürmt, um ihn nach dem Stoß aus dem Auto zu konfrontieren⁸⁸ oder wenn er durch die *Neue Welt* geht⁸⁹.

⁸⁵ Vgl. Rudolf Rach (1964): *Literatur und Film. Möglichkeiten und Grenzen der filmischen Adaption*. Köln/Berlin: Grote, S. 72.

⁸⁶ Vgl. Qurbani 2020, 00:53:10.

⁸⁷ Vgl. ebd., 00:08:22.

⁸⁸ Vgl. ebd., 01:40:22.

⁸⁹ Vgl. ebd., 02:12:58.

Der Gestus des Folgens einer Figur wird damit durch die Kamera stark betont und zu einem zentralen Bildmotiv des Films. Die Zuschauer folgen Francis und seiner Geschichte, im wahrsten Sinne des Wortes.

Das bedeutet auch, dass hier bereits festgestellt werden kann, dass die Erzählung der gegenwärtigen Stadt Berlin nur insoweit erfolgt, als dass sie Francis unmittelbar betrifft. Der Bau der U-Bahn-Linie, der Drogenhandel in der Hasenheide, die Geflüchtetenunterkunft, die „Neue Welt“ und ein paar Wohnungen kommen vor, der Versuch einer Totalität, wie der Roman ihn unternimmt, wird nicht gewagt.

Eine weitere stilistische Auffälligkeit ist der Einsatz von biblischer Motivik, ähnlich wie dieser auch schon für den Roman betont wurde. Hier sei einerseits das flackernde Kreuz hervorgehoben, das Francis an die Opferszene in seiner Heimat erinnert, wo auch ein solches Kreuz an der Wand hing⁹⁰. Hier bleibt es zunächst nur ein christliches Symbol ohne stärkere Aussagekraft, mit Ausnahme des christlichen Glaubens von Francis vielleicht.

Wesentlich eindeutiger ist die ikonische Darstellung der Miezefigur in Form der Pietà mit Francis in ihren Armen, wodurch sie einer Marienfigur gleichgesetzt wird, er einer Christusfigur.⁹¹ Die Wiederauferstehungsmotivik legt diese Gleichsetzung auch nahe. Die Einstellung selbst ist figurativ, losgelöst von der eigentlichen Handlung und nicht Teil der Diegese. Im neonbeleuchteten Flur des Teils der Geflüchtetenunterkunft, der für die Prostitution genutzt wird, kniet Jella Haase und hält den leblosen Francis in ihren Armen. Die Kamera ist nach rechts geneigt und dreht sich, während sie sich auf die beiden Figuren zubewegt, nach links. Da diese Einstellung nicht narrativ motiviert ist, denn sie ist in Anbetracht der Handlung logisch unmöglich, muss sie poetisch motiviert sein, um als Metapher die beiden Figuren mit einem Bild zu verknüpfen und zu charakterisieren.

Weiterhin sei kurz auf die Beleuchtung eingegangen. Die Figuren werden oft durch farbiges Licht beleuchtet, ganz auffällig in der Eröffnungsszene, die kopfüber beginnt und in der Francis und Ida in einem blutroten Meer um ihr Überleben kämpfen. Damit findet

⁹⁰ Vgl. Qurbani 2020, 00:22:33; dazu sei außerdem erwähnt, dass ein Stieropfer in Guinea-Bissau als Ritual für eine gute Reise üblich ist und deshalb diese Szene auch nicht bloß als Metapher, sondern ganz konkret als Teil der Vorgeschichte der Figur Francis gelesen werden kann. Vgl. dazu Knut Elstermann und Burhan Qurbani (2020): „Burhan Qurbani & Knut Elstermann über ‚Berlin Alexanderplatz‘. In: *Lola Talk. Der Filmpreis Podcast* (11.04.2020), 24:58.

⁹¹ Vgl. Qurbani 2020, 02:53:48.

eine farbliche Verknüpfung des Meeres mit dem Leid und dem Tod statt. Das kann einerseits gesellschaftskritisch gelesen werden: im Mittelmeer sind in den letzten Jahren zahlreiche Menschen ertrunken und die Rotfärbung kann metaphorisch als das Blut der dort Umgekommenen interpretiert werden, wodurch eine bildgewaltige Mahnung über diesen Umstand gegeben wäre, darüber hinaus aber auch als repräsentativ für das persönliche Schicksal der Figuren Francis und Ida. Sie ringen beide um ihr Leben und erst später wird eindeutig aufgelöst, dass Francis Ida im Überlebenskampf einen Schlag versetzt hat, der sie endgültig dem Tode geweiht hat.

Dieser Szene folgt kurz darauf eine in der Geflüchtetenunterkunft, in der Francis unter der Dusche steht und das Wasser sich plötzlich in eben dieses Rot färbt, während eine Einstellung des Todeskampfes einmontiert ist⁹². Diese Szene ist mehrdeutig, sie kann einerseits als Erinnerung gelesen werden, die in Francis bei dem Kontakt mit Wasser geweckt wird und ihn in die traumatische Situation zurückversetzt, andererseits auch als eine implizite Schuld des Überlebenden, der in das Blut der Verstorbenen getränkt ist, dann aber auch als eine Art Reinwaschen von Schuld und Vergangenheit, denn es kann als ein Fortspülen der Vergangenheit und Zeichen für den Neubeginn aufgefasst werden. Letzteres gilt freilich nur für die Szene in ihrer Isolation. Das Wiederauftauchen der einmontierten Szene auf dem Meer in späteren Momenten des Films weist diese Auslegung für die Gesamtheit des Films zurück. Ansonsten ist die Beleuchtung eher konventionell eingesetzt, in Farbe getränkte Figuren gibt es zwar auch in anderen Szenen zuhauf, sei es das Neonlicht der Nachtklubs oder das goldgelbe Licht einer Hotellobby, aber es hat keine herausragende Funktion jenseits der Erzeugung einer gewissen Atmosphäre.

Weiterhin sei die von Dascha Dauenhauer komponierte Musik des Films erwähnt, die von entscheidender Wirkung für die Rezeption ist. Sie mischt elektronische und orchestrale Klänge und dient meist konventionell der Erzeugung der Atmosphäre, sei es rauschhaft in der Diskothek durch elektrische Beats⁹³, getrieben, während Francis rennt durch ein rhythmisch schneller werdendes Dröhnen⁹⁴, unheimlich, wenn Reinhold sich bedrohlich an Francis heranpirscht und dabei von unharmonischen, langgezogenen Tönen

⁹² Vgl. Qurbani 2020, 00:05:32.

⁹³ Vgl. ebd., 00:48:40.

⁹⁴ Vgl. ebd., 00:11:36.

untermalt wird⁹⁵ oder durch ihre Abwesenheit bei einigen Dialogen am Tage naturalisierend⁹⁶. Aus Mangel an Expertise kann der Soundtrack allerdings nicht tiefschürfender analysiert werden, für einen Eindruck und die Funktion innerhalb des Films soll diese Beschreibung ausreichend sein.

Die Sprache der Figuren ist in der Regel Hochdeutsch oder Englisch. Figuren legen zwar Eigenheiten in der Sprechweise an den Tag, beispielsweise Reinhold bei der Rekrutierung neuer Dealer, wo er säuselnd und langgezogen spricht und ein Stottern andeutet⁹⁷, aber ansonsten wird das Stilmittel nur begrenzt eingesetzt. Lediglich einige Frauenfiguren sprechen vereinzelt im Berliner Dialekt oder lassen diesen zumindest anklingen.

Damit seien die Stilmerkmale des Films hinreichend beschrieben. Natürlich bedient der Film sich zahlreicher weiterer, jedoch sei hier ähnlich wie zu Döblins Roman gesagt, dass dies die dominanten und wichtigsten für eine ästhetische Analyse sind und die anderen im hier angestrebten Rahmen vernachlässigt werden können.

3.1.3 Die Adaption der Ästhetik

Nachdem nun die Stilmerkmale beider Werke herausgearbeitet wurden, können die stilistischen Brücken benannt und die Werke so in ihrer Ästhetik miteinander in Bezug gesetzt werden. Es kann also der Frage nachgegangen werden, welche Stilelemente Döblins Qurbani in seinem *Berlin Alexanderplatz* auf welche Art und Weise adaptiert, um den Eindruck einer Transformation zu erzeugen.

Zu nennen ist zunächst die vorausschauende Ansprache der Prologe. Das von Jella Haase zu Beginn des Films gesprochene Voiceover lautet in Gänze:

Dies ist die Geschichte von Francis B., meinem Francis. Er ist an den Strand eines neuen Lebens gespült. Er hat überlebt, und trieft von den Sünden einer vergangenen Zeit. Kaum noch menschlich, halb lebendig, halb tot. Er dachte, dass er sterben müsse. Und so tut Francis einen Schwur. (flüstert) „Vater, allmächtiger Gott, ich schwöre dir, von nun an will ich gut sein. Ich will ein neuer, ein anständiger Mensch werden.“ Ihr werdet sehen, wie Francis nach Berlin kommt, wie er dreimal strauchelt und fällt. Wie er immer wieder aufsteht und schließlich endgültig an dieser Stadt zerbricht. Denn mein Francis verlangt mehr vom Leben als nur ein Bett und ein Butterbrot. Er hat überlebt. Doch das ist nur eine Gnadenfrist⁹⁸

Der Prolog des Romans dagegen folgt diesem Wortlaut:

⁹⁵ Vgl. Qurbani 2020, 00:45:45.

⁹⁶ Vgl. ebd., 00:32:20.

⁹⁷ Vgl. ebd., 00:14:22.

⁹⁸ Ebd., 00:02:44.

Dies Buch berichtet von einem ehemaligen Zement- und Transportarbeiter Franz Biberkopf in Berlin. Er ist aus dem Gefängnis, wo er wegen älterer Vorfälle saß, entlassen und steht nun wieder in Berlin und will anständig sein.

Das gelingt ihm auch anfangs. Dann aber wird er, obwohl es ihm wirtschaftlich leidlich geht, in einen regelrechten Kampf verwickelt mit etwas, das von außen kommt, das unberechenbar ist und wie ein Schicksal aussieht.

Dreimal fährt dies gegen den Mann und stört ihn in seinem Lebensplan. Es rennt gegen ihn mit einem Schwindel und Betrug. Der Mann kann sich wieder aufrappeln, er steht noch fest.

Es stößt und schlägt ihn mit einer Gemeinheit. Er kann sich schon schwer erheben, er wird schon fast ausgezählt.

Zuletzt torpediert es ihn mit einer ungeheuerlichen äußersten Roheit.

Damit ist unser guter Mann, der sich bis zuletzt stramm gehalten hat, zur Strecke gebracht. Er gibt die Partie verloren, er weiß nicht weiter und scheint erledigt.

Bevor er aber ein radikales Ende mit sich macht, wird ihm auf eine Weise, die ich hier nicht bezeichne, der Star gestochen. Es wird ihm aufs deutlichste klargemacht, woran alles lag. Und zwar an ihm selbst, man sieht es schon, an seinem Lebensplan, der wie nichts aussah, aber jetzt plötzlich ganz anders aussieht, nicht einfach und fast selbstverständlich, sondern hochmütig und ahnungslos, frech, dabei feige und voller Schwäche.

Das furchtbare Ding, das sein Leben war, bekommt einen Sinn. Es ist eine Gewaltkur mit Franz Biberkopf vollzogen. Wir sehen am Schluß den Mann wieder am Alexanderplatz stehen, sehr verändert, ramponiert, aber doch zurechtgebogen.

Dies zu betrachten und zu hören wird sich für viele lohnen, die wie Franz Biberkopf in einer Menschenhaut wohnen und denen es passiert wie diesem Franz Biberkopf, nämlich vom Leben mehr zu verlangen als das Butterbrot.⁹⁹

In beiden Werken wird das dreimalige Scheitern vorweggenommen. Weitere Ähnlichkeiten zum Prolog des Romans sind der Mann in Berlin, wenngleich dieser im Roman dort hin zurückkehrt, und die Erwähnung des Butterbrotes, mit dem beide Protagonisten sich nicht begnügen, womit ihr Wunsch nach gesellschaftlichem Aufstieg und Anerkennung betont wird. Auch der Wunsch des Protagonisten, anständig zu sein, wird hier in beiden Werke genannt und tritt als Mantra durchweg weiterhin auf.

Diese inhaltlichen Elemente wurden also übernommen, der Wortlaut allerdings alterniert. So fällt auf, dass kein einziger Satz des Voiceovers aus dem Film direkt dem Roman entnommen wurde. Der letzte Satz des Off-Textes ist zudem eine Alternierung des Prologs für das zweite Buch des Romans, wo es heißt: „Aber das ist gewissermaßen nur eine Gnadenfrist.“¹⁰⁰ Bezogen ist der Ausdruck dabei auf die anfängliche Zeit des Romans, in der Biberkopf es schafft, anständig zu sein, nicht auf sein Überleben wie im Film, er erlebt also eine narrative Rekontextualisierung.

Ganz allgemein kann hier für den Prolog festgehalten werden, dass er in beiden Fällen eine innere Struktur der Werke vorzeichnet, den dreimaligen Schlag, weiterhin die

⁹⁹ Döblin 2001, S. 11.

¹⁰⁰ Ebd., S. 47.

Ungenügsamkeit des Protagonisten symbolisiert durch das Butterbrot, im Film zusätzlich ergänzt durch das Bett. Auffällig ist zudem das Übergehen der Wiederauferstehung der Hauptfigur sowie die Verheißung auf den Lohn der Lektüre. Qurbani lässt das Ende also vorerst offen beziehungsweise deutet für diejenigen, die den Roman nicht kennen, das endgültige Zerschlagen und damit das Ende als Tragödie an. Adaptiert wird die innere Struktur sowie die prophetische Erzählstimme, die, wie im vorigen Teilkapitel ausgeführt, im Film stets an die Stimme einer handelnden Person gekoppelt ist. Weiterhin werden bestimmte Motive beziehungsweise Ausdrücke übernommen, die im Roman als bedeutungstragende Symbole aufkommen.

Richtet man den Blick nun auf weitere Voiceover des Films, dann fällt auf, dass auch hier Ausdrücke übernommen und alterniert werden, beispielsweise, wenn nach dem zweiten Schlag, dem Stoß aus dem Auto, folgendes von Jella Haase gesprochen wird: „Franz wurde in ein Verbrechen hineingerissen. Er wollte nicht, er wehrte sich, aber er musste müssen.“¹⁰¹ Im Roman heißt es dagegen im Prolog des fünften Buches: „Er wird in ein Verbrechen hineingerissen, er will nicht, er wehrt sich, aber er muß müssen.“¹⁰² Das ist ganz logisch, denn im Roman ist das prophezeite Geschehen noch nicht eingetreten, im Film dagegen schon, dort wird im Nachhinein erzählt, deshalb der Tempuswechsel in die Vergangenheitsform. Ansonsten sind Wortlaut und Struktur beinahe gleich, die Funktion aber natürlich durch die unterschiedliche Stellung in der Erzählung eine andere, ein Vorgriff im Roman, eine retrospektive erzählerische Einordnung im Film.

Eine wichtige Metapher der Prologe des Romans ist der Hammer, der gegen Biberkopf saust. Auch dieser wird im Voiceover genannt und für den Film adaptiert. Er kommt im Film an zwei Stellen vor, zunächst, wenn Francis sich nach dem Verlust des Armes in Miezes Wohnung im Spiegel betrachtet. Dort folgt er dem Wortlaut: „Er hebt gegen die dunkle Macht die Faust. Franz fühlt etwas gegen sich stehen, aber er kann es nicht sehen. Es ist geschehen, dass der Hammer gegen ihn saust.“¹⁰³ Das Vorbild dieser Passage im Roman ist der Prolog des sechsten Buches und lautet: „Er hebt gegen die dunkle Macht die Faust, er fühlt etwas gegen sich stehen, aber er kann es nicht sehen, es muß noch

¹⁰¹ Qurbani 2020, 01:13:12.

¹⁰² Döblin 2001, S. 163.

¹⁰³ Qurbani 2020, 01:17:00.

geschehen, daß der Hammer gegen ihn saust.“¹⁰⁴ Der erste Satz im Film ist eine Übernahme, der zweite ersetzt den Namen durch das Pronomen *Er*. Entscheidend ist, dass der Hammerschlag im Film bereits geschehen ist, folglich mit dem Stoß aus dem Auto und damit einhergehenden Verlust des Armes verknüpft wird. Im Roman bleibt der Hammer zunächst Omen und saust erst im siebten Buch: „Hier saust der Hammer, der Hammer gegen Franz Biberkopf.“¹⁰⁵

Die zweite Stelle im Film, in der der Hammer Erwähnung findet, folgt, nachdem die Polizei in der Hasenheide die Drogendealer festzunehmen versucht und Francis flieht, es heißt: „Anständig wollte Franz sein. Doch dem Leben hat das nicht gefallen. Jetzt saust der Hammer. Der Hammer gegen Franz.“¹⁰⁶ Auch hier wird der Wortlaut nur leicht variiert. Statt der Ortsangabe „Hier“ wird die Zeitangabe „Jetzt“ gebraucht. Der Nachname Biberkopf wird weggelassen. Wichtig ist, dass der Hammerschlag ein zweites Mal vorausgesagt wird, hier in beiden Fällen. Das bedeutet, dass die Metapher des Hammerschlages aus dem Roman, die sich auf die Ermordung Miezes bezieht, im Film als Metapher für den Schicksalsschlag allgemein gebraucht wird, da sie in Bezug auf zwei Schicksalsschläge Verwendung findet. Qurbani adaptiert also eine Metapher für ein konkretes Ereignis, das den endgültigen Zusammenbruch einläutet, zu einer allgemeinen Metapher. Damit gleicht er die Schläge in ihrer Brutalität auch aneinander an. Während im Roman zu Beginn im Prolog noch eine Steigerung prophezeit wird: „Zuletzt torpediert es ihn mit einer ungeheuerlichen äußersten Roheit“¹⁰⁷, ist es bei Qurbani in der ästhetischen Logik dieser Metapher eine sich wiederholende, aber nicht gesteigerte Gewalt.

Allgemein konnte hier gezeigt werden, dass die Off-Stimmen Bilder und Ausdrücke aus den Prologen übernehmen und nur leicht alternieren, um so den Geist des Romans durch die Metaphern und ikonischen Ausdrücke im Werk zu beschwören.

Weitet man den Blick nun etwas, dann wird offenbar, dass diese Art des Bezugs nicht bei den Prologen stehen bleibt, sondern auch auf Kapitelüberschriften und den Textkörper insgesamt auszuweiten ist. So nutzt der Film das gleiche Mittel in Bezug auf die

¹⁰⁴ Döblin 2001, S. 215.

¹⁰⁵ Ebd. S. 301.

¹⁰⁶ Qurbani 2020, 01:55:52.

¹⁰⁷ Döblin 2001, S. 11.

Kapitelüberschrift „Der Tod singt sein langsames, langsames Lied“¹⁰⁸ oder auf folgende Passage gegen Ende des Romans:

Wir sind eine dunkle Allee gegangen, keine Laterne brannte zuerst, man wußte nur, hier geht es lang, allmählich wird es heller und heller, zuletzt hängt da die Laterne, und dann liest man endlich unter ihr das Straßenschild. Es war ein Enthüllungsprozeß besonderer Art. Franz Biberkopf ging nicht die Straße wie wir. Er rannte drauflos, diese dunkle Straße, er stieß sich an Bäume, und je mehr er ins Laufen kam, um so mehr stieß er an Bäume. Es war schon dunkel, und wie er an Bäume stieß, preßte er entsetzt die Augen zu. Und je mehr er sich stieß, immer entsetzter klemmte er die Augen zu. Mit zerlöcherter Kopf, kaum noch bei Sinnen, kam er schließlich doch an. Wie er hinfiel, machte er die Augen auf. Da brannte die Laterne hell über ihm, und das Schild war zu lesen.¹⁰⁹

Diese Passage ist bemerkenswert, da sie den Wesenskern der Figur Biberkopf auf ein Bild herunterbricht, den Menschen, der mit zusammengekniffenen Augen durch die Welt geht und sich immer wieder stößt und erst beim Hinfallen, als er kaum noch er selbst ist, zur Erkenntnis kommt.

Auch im Film bringt die Passage, wieder von Jella Haase gesprochen, diesen Wesenskern der Figur hervor, nutzt ähnliche Ausdrücke, das Schild, die Allee, die Bäume, die Laterne, jedoch nicht den genauen Wortlaut. Der Film alterniert diese Passage also wie die vorigen Ausdrücke leicht auf der sprachlichen Ebene, übernimmt allerdings das Sprachbild und die zentralen Worte als solche ins Voiceover. Visuell ist dabei in einer Draufsicht der Neptunbrunnen zu sehen, zunächst aus der Ferne, während die Kamera sich langsam nach rechts dreht, dann in eine nähere Einstellung sich auflösend, in der Francis erkennbar wird, der dort im Anzug sitzt. Anschließend wird dieser aus der Froschperspektive in halbnaher Aufnahme gezeigt, wie er nach oben schaut. Daraufhin ein Schnitt zum Berliner Fernsehturm, diese Einstellung gleicht Francis' Blick, und zuletzt eine Nahaufnahme seines Gesichtes, leicht von links. Die Szene endet mit einem Schnitt auf das spritzende Wasser der Fontänen, erst fern, dann nah, dann einer Einstellung, die die Tropfen im Becken zeigt.¹¹⁰ Hier gilt es anzumerken, dass der Film dieses sprachliche Bild aus dem Roman gerade nicht in ein visuelles Bild überträgt und dieses zeigt, sondern er bleibt beim Sprachbild und belässt es damit bei einer Abstraktion dieses Figurenkonzentrats, statt diese in eine konkrete ikonische Szene zu überführen. Damit übernimmt Qurbani

¹⁰⁸ Döblin 2001, S. 429.

¹⁰⁹ Ebd., S. 453.

¹¹⁰ Vgl. Qurbani 2020, 02:54:57.

das Sprachbild, leicht abgewandelt im Ausdruck, und belässt es dabei in einer rein sprachlichen Sphäre, natürlich aber an eine konkrete Stimme gebunden.

Es gibt jedoch auch vom Roman erzeugte Sprachbilder, die der Film auf andere Weise übernimmt. Hier sei das Beispiel des geschlachteten Stiers als besonders einprägsames herausgenommen. Im bereits angesprochenen Kapitel *Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh; wie dies stirbt, so stirbt er auch* wird die Schlachtung eines großen weißen Stiers geschildert.¹¹¹ Dieses Bild adaptiert der Film auf bildlicher Ebene, er alterniert es insoweit, als der Schlächter Francis ist, als Opfergabe für seine Reise (siehe Fußnote 90 auf Seite 35), was jedoch nicht explizit erzählt oder gezeigt wird. Auch ist der Stier nicht weiß, aber das Bild eines Stiers vor der Schlachtung ist an dieser Stelle das entscheidende. In einer späteren Einstellung übernimmt Francis schließlich auch die Position des Stiers und wird von Reinhold geschlachtet.¹¹² Damit übernimmt Qurbani nicht nur die Gleichsetzung von Tier und Mensch wie im Buch, sondern erzeugt gleichzeitig ein Bild für die Beziehung zwischen Francis und Reinhold. Der Schädel eines Stiers hängt überdies auch in Reinholds Wohnung an der Wand¹¹³, was diese Metapher auf Ebene der Figurenkonstellation weiterführt.

Was der Romanmetapher jedoch verlorengeht, ist der Vergleich des Schlachthauses mit der Großstadt. Da jedoch wie bereits ausgeführt nur der Roman die Großstadt in ihrer Totalität erzählt, der Film dagegen einzig und allein das Schicksal von Francis beleuchtet, ist dieser Wandel vermutlich thematisch sogar passend, da er die inhaltliche Verschiebung auch auf bildlicher Ebene übernimmt, die Metapher jedoch intakt lässt und die Vorlage damit evoziert.

Um die Betrachtung der Bildlichkeit abzuschließen, sei zuletzt auf die biblischen Motive eingegangen, die, wie in den letzten zwei Unterkapiteln ausgeführt wurde, wesentlicher Teil beider Werke sind. Hier ist besonders bemerkenswert, dass in dem Film nicht einfach die im Roman herausstechenden biblischen Bilder in irgendeiner Form wiedergegeben werden. Teilweise geschieht das, beispielsweise wenn Albrecht Schuch im Voiceover die Hure Babylon aus der Offenbarung des Johannes heraufbeschwört.¹¹⁴ Noch

¹¹¹ Vgl. Döblin 2001, S. 141f.

¹¹² Vgl. Qurbani 2020, 01:08:35.

¹¹³ Vgl. ebd., 01:41:14.

¹¹⁴ Vgl. ebd., 02:37:40.

interessanter ist aber, dass der Film den Bibel-Intertext des Romans ergänzt. So wird in der Szene, in der Mieke mithilfe von Francis Vergeltung an dem Freier übt, der sie mit KO-Tropfen betäubt hat, folgendes von ihr im Voiceover gesprochen:

Merket auf ihr Himmel, ich will reden, und die Erde höre die Rede meines Mundes. Ich kann töten und lebendig machen. Ich kann schlagen und heilen. Doch sie haben mich gereizt mit dem, was nicht Gott ist. Ein Feuer ist angegangen durch meinen Zorn und wird verzehren das Land mit seinen Gewächsen und wird anzünden die Grundfesten der Berge. Und ich will Unglück über sie häufen, denn ihre Gaben sind von den Weinstöcken Sodoms und von den Äckern Gomorrhas. Ich will meine Pfeile mit Blut trunken machen. Mein Schwert soll Fleisch fressen. Mein ist die Rache. Mein ist die Vergeltung. Aug um Aug und Zahn um Zahn. So spricht der Herr.¹¹⁵

Diese Passage ist eine Zusammensetzung verschiedener Teile der Bücher Mose, wobei es zum größten Teil aus 5 Mose / Deuteronomium 32 stammt, das mit dem gleichen Wortlaut beginnt.¹¹⁶ Wichtiger als der Inhalt und dessen Ursprung ist hier jedoch der Umstand, dass diese Passage nicht Teil des Bibel-Intertextes des Romans ist. Der Film adaptiert dieses Stilmerkmal also nicht nur durch die Übernahme und Alternation darin enthaltener Verweise auf jüdisch-christliche Texte und Bilder, sondern setzt auch eigene ins Werk, die an der Stelle eine ähnliche Funktion erfüllen wie im Roman, nämlich die damit unterlegte Handlung zu einer exemplarischen anwachsen zu lassen. Durch die Verknüpfung mit dem Mythos ist es nicht bloß eine Racheaktion, sondern wird zur manifesten Form der mythischen Vergeltung aus der jüdisch-christlichen Überlieferung.

Es gilt festzuhalten, dass der Film die Bildlichkeit des Romans sowie seinen beschwörenden Erzählton mittels Voiceover, Paraphrase, Verbildlichung und auch Ergänzung bei Wahrung der Tonalität adaptiert. Damit soll dieser Aspekt der ästhetischen Adaption hinreichend herausgearbeitet worden sein.

Als nächstes soll die sprachlich vermutlich naheliegendste Bezugsmethode beleuchtet werden. Hier gilt es allerdings gleich zu erwähnen, dass diese vermeintliche Ähnlichkeit trügerisch ist. Der *Kinostil* Döblins ist der Bezeichnung nach offenkundig vom Kino, also dem Film, abgeleitet. Gemeint ist das oben bereits erläuterte Montageprinzip, das im Kino gängige Praxis ist. Es gab tatsächlich auch einige Versuche, den Roman Döblins infolge dieser Bezeichnung wie einen Film zu lesen, also die einzelnen Versatzstücke in Kameraeinstellungen und Bewegungen zu überführen, die implizit im Roman enthalten sein sollen, beziehungsweise von diesem aus dem Medium Film entliehen wurden.

¹¹⁵ Qurbani 2020, 01:28:00.

¹¹⁶ Siehe hierzu das Kapitel bei *die-bibel.de*. URL: <https://www.die-bibel.de/bibel/LU17/DEU.32>.

Wobei natürlich eingeräumt wird, dass sich dies auf filmisch umsetzbare Ebenen beschränkt.¹¹⁷ Das Problem ist hier – Hurst hat das bei seinem Vergleich des Romans mit den beiden früheren Verfilmungen herausgearbeitet – dass die filmische Schreibweise Döblins den Film eigentlich bereits überwunden hat. So schreibt er:

Die *filmische Schreibweise* Döblins mit ihren ständigen Verschiebungen und Sprüngen der Perspektive, mit ihrer Dynamisierung der Erzählsituationen bis hin zu deren Auflösung überfordert somit schlichtweg den Film. Die beiden Verfilmungen des Romans „Berlin Alexanderplatz“ können daher die Erzählstruktur ihrer literarischen Vorlage nicht übernehmen; der *ultra-kinematographische* Stil sprengt das Potential des Mediums Film und verlangt in den Adaptionen nach einer jeweils eindeutigen Erzählsituation.¹¹⁸

Wenn beispielsweise ein Fachbeitrag zur Impotenz in den Roman einmontiert ist, wie im fünften Kapitel¹¹⁹, so kann ein Film diese Art der Montage nicht adäquat umsetzen. Das hat mit der Beschaffenheit der Medien und ihrer Erzählart zu tun. Sicherlich wäre es möglich, den Vortrag eines Mediziners einzumontieren, aber das wäre selbstverständlich nicht äquivalent zu der Romanpassage rezipierbar.

Hurst irrt zwar, wenn er schreibt, dass der Film nach einer eindeutigen Erzählsituation verlange, da er an einer Erzählinstanz festhält, die die Geschichte vermittelt, statt an einem impliziten Autor, der die Ereignisketten auch ohne Erzählsituation sinnhaft komponieren kann, aber dies wurde bereits in Kapitel 2.3 beleuchtet. Wichtig ist der Punkt, dass der Stil von Döblin zwar *Kinostil* heißt und sicherlich auch vom Film inspiriert ist, deshalb jedoch nicht mit der Ästhetik des Films gleichgesetzt werden kann.

Und so ist es letztlich auch mit dem *Berlin Alexanderplatz* von Qurbani. Sicherlich nutzt der Film Montage, beispielsweise eine Parallelmontage in der Liebesszene zwischen Francis und Mieze oder das Stieropfer als immer wiederkehrende Leitmotivmontage, aber einerseits macht er das qua Film ohnehin und eine bewusste Adaption des Romans dort hineinzulesen wäre den medialen Erzählformen gegenüber ignorant, andererseits kann er Döblins Roman hier nicht in dessen Form adaptieren, da dieser auch abstrakte Sprache (Fachtexte, Liedtexte, Straßenbahnfahrten) integrieren kann, die der Film zeigen oder vertonen müsste. Auf den Punkt gebracht kann hier nur festgestellt werden, dass, so naheliegend es zunächst erscheinen mag, der *Kinostil* Döblins in keiner Form von

¹¹⁷ Beispielhaft hier Ekkehard Kaemmerling (1978): „Die filmische Schreibweise“. In: *Materialien zu Alfred Döblin ‚Berlin Alexanderplatz‘*. Hg. von Matthias Prangel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 185-198 (2. Auflage).

¹¹⁸ Hurst 1996, S. 264.

¹¹⁹ Vgl. Döblin 2001, S. 34f.

Qurbani adaptiert wird, zumindest in keiner, die dem Film nicht ohnehin inhärent wäre und sich damit als gezielte Adaption bezeichnen ließe.

Ähnlich verhält es sich mit allen weiteren herausgearbeiteten Stilmerkmalen. So findet die erlebte Rede Biberkopfs als Mittel der Subjektivierung der Sprache logischerweise keine Anwendung im Film. Einziges mögliches Mittel dazu wäre ein Voice-Over der Figur selbst, aber dieses findet im Film keine Anwendung. Der Film nutzt zwar auch Techniken in der Bild- und Tongestaltung, um das Erleben seiner Figuren nach außen zu kehren, wie im vorigen Unterkapitel ausgeführt wurde, jedoch ist keines dieser Mittel ästhetisch eindeutig auf Döblins Roman zurückzuführen.

Ähnlich verhält es sich mit der Musik. Da der Roman nur über ein Ausdrucksmedium verfügt, nämlich die Sprache, kann er Musik höchstens in Form von Liedtexten integrieren oder von singenden Figuren erzählen. So finden *Die Wacht am Rhein*¹²⁰, die *Internationale*¹²¹ oder auch das *Erndtelied*¹²² alle in dem Roman Erwähnung. Aber die Filmmusik adaptiert keines dieser Lieder. Wobei hier angemerkt werden muss, dass das *Erndtelied* im Roman nicht als Lied inkorporiert wird, sondern als einmontiertes, wiederkehrendes Textversatzstück. Dennoch ist es in seinem Ursprung eigentlich ein Volkslied, das auch der Film aufgreift, es stellt nämlich ein Leitmotiv des Werks dar, aber nicht als Lied.

Zitiert wird es im Voiceover, hier findet also eine Übernahme statt. Im Roman findet dieses Lied erstmals Erwähnung im Kapitel *Schwunghafter Mädchenhandel*, das die Abmachung von Reinhold und Franz thematisiert, dass zweiterer ersterem die Frauen abnimmt, sobald der keine Lust mehr auf sie hat. Die Passage mit dem Lied kommt am Ende des Kapitels vor und lautet:

Franz beobachtet immer den Reinhold.

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod, hat Gewalt vom großen Gott. Heut wetzt er das Messer, es schneidet schon viel besser, bald wird er drein schneiden, wir müßens er leiden.

Ein merkwürdiger Junge. Franz lächelt. Reinhold lächelt gar nicht.

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod, hat Gewalt vom großen Gott. Bald wird er drein schneiden.

Franz denkt: Dir werden wir mal ein bißchen schütteln, Mensch. Werden dir mal den Hut 10 Zentimeter tiefer ins Genicke drücken. „Gut, werden wir machen, Reinhold. Werde mal die Cilly fragen.“¹²³

¹²⁰ Vgl. Döblin 2001, S. 18.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 89.

¹²² Vgl. ebd., S. 185.

¹²³ Ebd., S. 184f.

Durch die Montage in die Interaktion zwischen Reinhold und Franz ist unschwer herauszulesen, dass Reinhold mit dem Schnitter, also dem Tod, gleichgesetzt wird, der Franz in Zukunft schneiden, also töten wird. Der Ausdruck kommt wie ein Echo wiederholt im Roman vor: so in dem Kapitel *Dritte Eroberung Berlins*, als Franz nach dem Stoß aus dem Auto zurückkehrt und einen Meldezettel ausfüllt¹²⁴, und wenn Mieke und Reinhold durch den Wald spazieren im Beginn des Kapitels *Sonnabend, den 1. September*, an dessen Ende er sie ermordet.¹²⁵

Im Film kommt dieser Ausdruck erstmals in der Szene vor, in der Reinhold Francis aus dem Auto wirft, allerdings abgekürzt. Es heißt: „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod. Hat Gewalt vom großen Gott. Nun wetzt er das Messer.“¹²⁶ Später, als Francis Reinhold konfrontiert, kommt sie wieder, dann heißt es: „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod. Hat Gewalt vom großen Gott. Nun wetzt er das Messer. Jetzt schneidet’s schon viel besser.“¹²⁷ Auch hier findet durch den bildlichen Bezug auf die beiden Figuren also eine Gleichsetzung mit einer Figur statt. Beim ersten Mal ist es eindeutig Reinhold, da er Franz umzubringen versucht. In der zweiten Szene ist es allerdings Francis, der Reinhold würgt. Die Eindeutigkeit der Metapher wird zu einer Ambivalenz. Es handelt sich um bedeutungsgebenden Intertext, der beide Werke anreichert und vom Film aus dem Buch übernommen und alterniert wurde, um eine noch zentralere Rolle zu spielen. Die ursprüngliche Herkunft als Lied aber bleibt – wie im Roman – verschleiert. Der Ausdruck kommt noch zwei weitere Male im Film vor. Einmal flüstert Mieke ihn einem Fremden in einer Bar ins Ohr¹²⁸, und am Ende tritt sie als Voice Over von Berta wieder auf, als Francis im Gefängnis sitzt.¹²⁹ In diesem Fall ist die bildliche Kopplung an überhaupt keine Figur gebunden und der Schnitter als Tod im generellen, metaphysischen Sinne wird damit in die Geschichte geholt.

Zuletzt zur Sprache, der Berliner Dialekt ist bei einer Geschichte innerhalb der Stadt Berlin erwartbar und deshalb ist es kaum verwunderlich, dass einige Figuren im Film diesen Dialekt nutzen. Da dies an die Figuren gebunden ist, müsste es eigentlich in 3.3

¹²⁴ Vgl. Döblin 2001, S. 241.

¹²⁵ Vgl. ebd. S. 345.

¹²⁶ Qurbani 2020, 01:08:02.

¹²⁷ Ebd., 01:40:45.

¹²⁸ Vgl. ebd., 01:32:38.

¹²⁹ Vgl. ebd., 02:49:20.

untersucht werden, aber da der Film in so geringem Maße davon Gebrauch macht, kann schlicht generell gesagt werden, dass die mit der Stadt assoziierte Sprache nur anklingt. Es ist wie gesagt logisch, dass Francis diesen Dialekt nicht nutzt, bei Reinhold oder Pums wäre es ohne Weiteres denkbar gewesen. Qurbani hat sich dagegen entschieden, die Sprache in dieser Form zu adaptieren und deshalb muss dies nicht vertieft untersucht werden.

Zusammengefasst kann für die Adaption der ästhetischen Form des Romans gesagt werden, dass Qurbani sich einiger Ausdrücke, Bilder und Leitmotive bedient, diese entweder auf sprachlicher Ebene belässt und per Voice-Over einfügt oder verbildlicht, wie im Falle des Rindes. Bei den biblischen Motiven greift er nicht bloß intermedial auf den Roman zurück, sondern ergänzt den biblischen Intertext um Passagen oder, wie in 3.1.2 gezeigt wurde, auch Bilder, wie die ikonische Darstellung von Francis und Mieze als Pietà.

Zudem adaptiert der Film die Vorausdeutungen im Prolog mittels Voiceover und deutet auf eine dem Roman ähnliche innere Struktur hin, wenngleich die Wiederauferstehung als neuer Mensch sowie die pädagogisch anmutende Lektüreeinladung nicht übernommen worden sind. Beide Werke heben überdies ihre äußere Struktur stark hervor, was sich in der starken Hervorhebung von Kapiteln beziehungsweise Abschnitten zeigt. Das gibt dem Film auch eine Komponente, die an die Paratextualität eines Romans erinnert. Der *Kinostil*, von dem man aufgrund der Bezeichnung denken könnte, dass er sich für eine Adaption hervorragend eignen würde, kann nicht verfilmt werden, wie unter Verweis auf Hurst belegt wurde, allerdings ist durch die Inspiration dieses Stils durch das Kino natürlich logisch, dass bestimmte Filmtechniken wie die Montage, die Döblins Roman entscheidend prägt, im Film genutzt werden. Es ist jedoch auch ästhetisches Prinzip des Films, er erzählt, wie im Theorieteil ausgeführt wurde, mit Einstellung und Montage. Deshalb ist die bloße Anwesenheit von Montage kein Verweis auf Döblins Roman und eine konkrete Erscheinung der Montage, die eindeutig auf Döblin verweist, konnte nicht ausgemacht werden.

Musik und Dialekt wurden ebenfalls nicht zielgerichtet adaptiert, höchstens als Intertext wurde ein Auszug aus einem Lied übernommen und leicht alterniert, aber wie im Roman spielt die Musikalität dabei keine Rolle. Keines der im Roman gesungenen Lieder findet im Film Erwähnung.

Es wäre grundsätzlich möglich, allein über die ästhetische Zusammenschau eine gesamte Monografie zu verfassen und in einem Close-Reading alle Szenen und Ausdrücke auf Bezüge abzuklopfen. Das würde den Rahmen dieser Analyse natürlich sprengen. In den Grundzügen der beiden Werke unter Berücksichtigung der wichtigsten ästhetischen Merkmale wurde die transformierende Adaption nun untersucht und die konkreten Erzählparameter können ins Blickfeld genommen werden. Dem Titel der beiden Werke entsprechend angefangen mit den Schauplätzen.

3.2 Die Transformation der Schauplätze

Einführend muss hier zunächst die doppelte Dimension dieses Vergleichs offengelegt werden. Die erste ist eine totale, die Frage, ob und wie die Stadt Berlin erzählt wird. Darauf wurde im vorigen Kapitel bereits eingegangen und das soll hier nicht genauer thematisiert werden. Hier geht es nun um die konkreten Schauplätze, sowohl ihre Auswahl als auch die Art und Weise ihrer Inszenierung. Dabei ist wichtig zu betonen, dass der Zeitunterschied logischerweise auch die historischen Räume verändert hat. Ein Vergleich zweier Schauplätze aus verschiedenen Epochen ist somit auch immer ein Zeitvergleich. Deshalb ist die Art der Inszenierung und die Funktion innerhalb der jeweiligen Werke wesentlich entscheidender als die faktischen Unterschiede im Inventar einer Wohnung. Das ist in einem Roman ohnehin selten vollständig beschrieben, ein Film dagegen muss eine Kulisse zeigen, auch wenn sie nur von geringer Bedeutung für eine grundsätzliche Deutung ist. Es sei zudem angemerkt, dass nicht alle Schauplätze in allen Details angesprochen werden können, es soll sich auf eine kleine Auswahl und Zusammenschau beschränkt werden.

Wenig auffallend, wenn man die Poetologie Döblins bedenkt, ist seine spärliche Art der Ortsbeschreibung. Dass die Stadt Berlin durch die Polyphonie und Vielstimmigkeit erzählt wird, wurde bereits ausgeführt. Darüber hinaus verortet der Roman seine Figur Biberkopf in der Regel durch das Benennen konkreter Orte, Plätze, Straßennamen etc., wie auch bereits ausgeführt wurde. Eine Beschreibung dieser Orte im klassischen Sinne findet dann aber nicht statt.

Das Inventar von beispielsweise Wohnungen wird meist nur insoweit genannt, als damit interagiert wird, beispielsweise wenn Reinhold im Kapitel *Vorwärts, Schritt gefaßt*,

Trommelgerassel und Bataillone, in dem Franz ihn erstmalig nach dem Stoß aus dem Auto aufsucht, dessen Ärmel ausstopft: „Und Reinhold ist dabei, zieht den leeren Ärmel raus, faßt rein und ist an seiner Kommode und fängt an, reinzustopfen, Strümpfe, Taschentücher. Franz wehrt sich.“¹³⁰ Daraus geht hervor, dass Reinhold in seiner Wohnung eine Kommode hat. Aus einem früheren Kapitel wissen wir auch von einem Spiegel.¹³¹ Mehr ist nicht bekannt, Art und Design der Möbel bleiben unbestimmt. Dabei ist der Roman konsequent an allen Orten, an denen Handlung stattfindet, sei es Franzens eigene Wohnung oder Henschkes Kneipe.

Vereinzelt werden vielleicht mal einzelne Details genannt und mit Adjektiven beschrieben, so beispielsweise die rote Mauer des Tegeler Gefängnisses ganz zu Beginn, aber das ist eher die Ausnahme und so ergibt sich für den Film wenig Bezugsmaterial für die privaten Räume des Romans.

Eine der ausführlicheren Beschreibungen des Romans ist dabei noch die Stube von Mieze, über die heißt es: „in ihrer Stube ist alles so sauber und manierlich mit Blumen und Läppchen und Bändern wie bei einem kleinen Mädchen. Und immer ist schön gelüftet und mit Lavendelwasser gespritzt.“¹³² Im Film bewohnt sie dagegen eine Wohnung in einem Mehrfamilienhaus, die mit allerlei Requisiten gefüllt ist, sei es eine Sanduhr, zahlreiche Perücken, ein Schminktisch, aber auch beispielsweise Pflanzen, Bilder an den Wänden und mehr¹³³. Mit Blumen, Läppchen und Bändern ist dort allerdings nichts verziert, die Inneneinrichtung alterniert Qurbani also. Dazu muss natürlich gesagt werden, dass die Lebensumstände der beiden Figuren auch andere sind, wie in 3.3.3 dargestellt wird.

Qurbani sucht überdies kleine Details in die Raumgestaltung seiner Sets zu integrieren, die assoziativ auch im Roman schon mit einer Figur verknüpft sind. So befindet sich in Miezes Wohnung ein Käfig mit zwei Vögeln.¹³⁴ Im Roman bekommt Franz von Mieze einen Kanarienvogel geschenkt.¹³⁵ Das mag keine gezielte Adaption des Vogels sein, dazu sind die Details zu unspezifisch und die Unterschiede zu groß, allerdings ist durch die assoziative Verknüpfung von Mieze und dem Vogel im Roman und den Vögeln in Miezes

¹³⁰ Döblin 2001, S. 295.

¹³¹ Vgl. ebd. S. 218.

¹³² Ebd., S. 258.

¹³³ Vgl. Qurbani 2020, 01:20:30.

¹³⁴ Vgl. ebd., 01:21:10.

¹³⁵ Vgl. Döblin 2001, S. 259.

Wohnung im Film eine Parallele entstanden, die bei der Rezeption die Wiedererkennung bestimmter Details fördert und so in Summe mit allen anderen Bezugnahmen den Eindruck einer engmaschigen Transformation verstärkt.

Plätze sind im Roman zwar durch ihre Nennung ausreichend bestimmt und der Film könnte an den gleichen Orten filmen, um so den Bezug aufzubauen, aber an diesen findet wenig Handlung statt, weshalb sich die Bezüge dort schnell erschöpfen. Dass Francis an einer U-Bahn-Linie arbeitet¹³⁶ und im Roman der Bau der Untergrundbahn¹³⁷ erwähnt wird, kann als Überschneidung und Übernahme gelesen werden, wobei die Position der Hauptfigur zu der Baustelle alterniert wird, da Franz Biberkopf nicht selbst am Bau beteiligt ist. Für sich betrachtet ist dieser Bezug wie auch der Bezug der Vögel nicht aussagekräftig genug, aber durch die Kumulation solcher kleinen Anspielungen, auch wenn sie nur assoziativ erkennbar sind, verdichtet Qurbani das Bezugsnetz zwischen den beiden Werken.

Für den Roman gilt es also festzuhalten, dass die meisten privaten Räume kaum mit Details gefüllt werden, außer es wird mit ihnen interagiert, dann bleibt es jedoch bei allgemeinen Benennungen wie der eines Sofas, einer Kommode oder eines Spiegels. Der öffentliche Raum dagegen wird mittels Montage und Tatsachenaneinanderreihung detailliert in den Text inkorporiert, beschrieben aber nicht. Das entspricht auch ganz dem obigen Zitat zum *Kinostil* (siehe S. 26), wonach die Dinge nicht wie gesprochen, sondern wie vorhanden erscheinen sollten. Der Film dagegen ist gezwungen, die Räume zu Gestalten und dem Rezipienten so zu präsentieren, denn das Bild zeigt Umwelt wie Figuren; die *mise en scène* ist entscheidend für die Rezeption des Films, auch wenn dort beim Schauen oft viel unbemerkt bleibt, und so nutzt Qurbani diesen Umstand um im Kleinen Verweise auf den Roman einzubringen, die für sich genommen zwar unbestimmt und vage sein mögen, in Summe aber viele Assoziationen auslösen, die ein Ähnlichkeitsverhältnis zur Buchvorlage erwecken.

Ein weiterer Ort des Films soll hier erwähnt werden, da er namentlich auch im Roman genannt wird. Das Kapitel *Hasenheide, Neue Welt, wenns nicht das eine ist, ist es das andere, man muß sich das Leben nicht schwerer machen als es ist* trägt es im Titel: Die *Neue Welt*. Dabei handelt es sich laut Stellenkommentar des Romans um ein Lokal in der

¹³⁶ Vgl. Qurbani 2020, 00:11:50.

¹³⁷ Vgl. Döblin 2001, S. 31.

Hasenheide 108-114: „Im Berliner Adreßbuch 1928 verzeichnet als ‚Etablissement Neue Welt‘, mit Bergschloß und Brauerei, Gastwirt; A. Scholz“¹³⁸.

Dorthin gehen Lina und Franz, um zu feiern: „und wandeln lustig nach der Hasenheide, in die Neue Welt, wo es hoch einhergeht, wo die Freudenfeuer brennen, Prämiierung der schlanksten Waden. Die Musik saß im Tiroler Kostüm auf der Bühne.“¹³⁹ Zum Innenleben des Lokals im Roman ist bekannt, dass darin geraucht wird (üblich für die Zeit), dass Ventilatoren und Tische vorhanden sind (erwartbar), eine Bühne (geht aus dem Zitat hervor, auch erwartbar) und ein Seitensaal nahe der Garderobe, wo eine Kapelle vom Balkon herunterbläst.¹⁴⁰

Durch diesen Mangel an Informationen und den Wandel der Zeiten im Hinterkopf behaltend, wird der Club im Film aufgrund der Namensverwandtschaft als Adaption des Clubs im Roman wahrgenommen werden, auch wenn das Lokal nicht mehr zu diesem Zwecke existiert und im gesamten Roman nur in diesem einen Kapitel Erwähnung findet.

Im Film selbst ist die Bezeichnung des Clubs zwar auch für eine binäre Opposition im Gebrauch, so gibt es einen zweiten Club, ein Striplokal mit dem Namen *Alte Sehnsucht*¹⁴¹, in dem Pums und Reinhold sich nach dem ersten Raubzug über den Stoß von Francis unterhalten, und diese Verknüpfung der Bezeichnungen mit den Figuren (Pums mit der Alten Sehnsucht, Eva als Inhaberin mit der Neuen Welt), führt auf Ebene der dargestellten Räume die Gegensätze von Konservatismus und Progression ins Feld, die im Film unter dem Schwerpunkt von identitätspolitischen Fragen verhandelt werden, auf die im folgenden Unterkapitel verstärkt eingegangen werden soll.

Zu der Transformation der Schauplätze sei zusammenfassend gesagt, dass Qurbani mangels konkreter Beschreibungen im Roman und auch aufgrund der Tatsache, dass seine Transformation eine Verfrachtung in die Gegenwart beinhaltet, keine konkreten adaptiven Operationen bei der Übernahme von konkreten Räumlichkeiten jenseits ihrer Bezeichnung vornimmt. Durch ihre Bezeichnung aber und auch das Einbringen von kleinen Details, die assoziativ zu Brücken zwischen den Werken werden, auch wenn sie in einem unterschiedlichen Kontext stehen (beispielsweise der Vogel) wird das Bezugsnetz

¹³⁸ Döblin 2001, S. 496.

¹³⁹ Ebd., S. 78.

¹⁴⁰ Vgl. ebd. S. 78ff.

¹⁴¹ Zu erkennen am Leuchtschriftzug oben im Bild in Qurbani 2020, 01:09:51.

jenseits von zentralen Größen wie der Figurenkonstellation engmaschiger und der Eindruck der Transformation verstärkt sich beim Rezipienten.

3.3 Die Transformation der Figuren

Bei der Analyse der Figuren wird der Fokus nur auf den wichtigsten Haupt- und Nebenfiguren liegen. Es wird untersucht, was der Film aus dem Roman wie adaptiert und ferner was er daraus für seine eigene Geschichte macht. Dafür sind nicht nur grundlegende Eigenschaften entscheidend, sondern auch ihre Stellung in der Gesamtkonstellation. Es ist überdies anzumerken, dass Figuren und Handlung in einem engen Wechselverhältnis zueinanderstehen und nicht strikt getrennt werden können, es kann deshalb sein, dass auf bestimmte Punkte aus 3.4 schon vorgegriffen wird. Der Grund dafür ist, dass die Handlung von den Figuren vorangetrieben wird und diese sich im Zuge des Fortlaufens jener wiederum verändern und entwickeln. Die Frage, ob diese Entwicklung nun Teil der Handlungsdimension oder der Figurendimension ist, kann also nur damit beantwortet werden, dass beides der Fall ist. Statische Aspekte wie das Aussehen oder die Sprechweise sind hier eindeutig als das Inventar einer Figur zu verorten und eindeutig zuzuordnen, aber eine Figur ist auch durch ihre Entwicklung und ihren Status innerhalb der Erzählung bestimmt, welche gleichzeitig durch sie geprägt wird. Auf diesen Umstand sei hier aufmerksam gemacht. Es ist mitunter nötig, Handlungsabschnitte aufzugreifen, um die Funktion und Bedeutung der Figuren zu erläutern.

3.3.1 Die Achse Franz/Francis und Eva – Adaption und Identität

Bezogen auf die Hauptfiguren Francis und Franz Biberkopf hat Franziska Wolf in einem Aufsatz bereits eine solide Vorarbeit geleistet. Darin argumentiert sie mit Rückgriff auf Judith Butlers Überlegungen zur Prekarität dafür, dass Francis eine originalgetreue Version Franz Biberkopfs aus dem 21. Jahrhundert widerspiegele.¹⁴²

Auch wenn es hier nicht um den Prekaritätsbegriff und auch nicht um die Frage nach einer Werktreue geht, macht Wolf einige interessante Beobachtungen, so stellt sie beispielsweise drei oberflächliche Entsprechungen der Figuren fest: „On the surface,

¹⁴² Vgl. Franziska Wolf (2024): „Precarity in Bruhan Qurbani’s *Berlin Alexanderplatz* (2020)“. In: *German Quarterly* 97, S. 60. Im Folgenden zitiert als Wolf 2024.

Döblin's Franz Biberkopf and Qurbani's Francis share three central qualities: they have experienced trauma; they occupy a liminal position in society; and they want a better life for themselves"¹⁴³. Sie ähneln ich also im Trauma: der affektiven Tötung von Ida (wenngleich die Vorzeichen dieser Tat natürlich gänzlich andere sind, da Francis selbst um sein Überleben kämpfte), ihre Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Randgruppe und ihrem Aufstiegswunsch. Diese Position in der Gesellschaft ist bei Franz Biberkopf seine Zugehörigkeit zum „Lumpenproletariat“¹⁴⁴, bei Francis sein Status als schwarzer, undokumentierter Asylant. Damit sind die generellen Übereinstimmungen und der vermutlich zentralste Unterschied genannt, nun soll es aber ganz konkret werden. Es steht die Frage im Raum, was von Biberkopf Qurbani für Francis adaptiert.

Da wäre zuerst die Ähnlichkeit des Namens, offenkundig wird Franz Biberkopf alterniert zu Francis B., initialen und ähnlicher Klang des Vornamens geben den Bezug preis. Weiterhin ist die Ähnlichkeit des Leidenswegs zu nennen, beide werden drei Schicksalsschläge erhalten, ehe sie zerbrechen und am Ende wieder auferstehen.

Darüber hinaus gibt es dann aber keine konkreten Ähnlichkeiten zwischen den Figuren mehr. Die Beschreibung Franz Biberkopfs im Roman ist spärlich, aber klar ist, dass er „blondes Haar, rote abstehende Ohren, lustige Bullaugen“¹⁴⁵ hat, außerdem ist er 1,80 groß¹⁴⁶ und seine Augen sind „braun tierisch treuherzig“¹⁴⁷. Sein Körper macht im Verlauf der Handlung gewisse Wandlungen durch, ist er anfangs noch ein „ausgehungertes Schwein“¹⁴⁸, nimmt er massig zu und ist vier Wochen später „neu eingepuppt, dick und nach Branntwein duftend“¹⁴⁹, später aber ist sein Gewicht wieder runter¹⁵⁰. Hier lässt sich keine definitive Form nennen, aber allgemein heißt es, er sei „ein grober, ungeschlachter Mann von abstoßendem Äußern“¹⁵¹.

Das kann von Francis nicht gesagt werden, er entspricht in vielerlei Hinsicht gängigen Schönheitsidealen, seine Muskeln sind definiert, er wirkt stark und gesund, hat eine

¹⁴³ Wolf 2024, S. 60.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 64

¹⁴⁵ Döblin 2001, S. 69.

¹⁴⁶ Ebd., S. 169.

¹⁴⁷ Ebd., S. 255.

¹⁴⁸ Ebd. S. 15.

¹⁴⁹ Ebd., S. 43.

¹⁵⁰ Vgl. ebd. S. 169.

¹⁵¹ Ebd. S. 45.

makellose Haut¹⁵² und ist optisch in Vielem das exakte Gegenteil von dem Biberkopf des Romans. Über Größe und Augenfarbe könnte man diskutieren, aber diese Entsprechungen sind wohl eher zufällig vorhanden und keine bewusst adaptierten Eigenschaften der Figur, dazu sind sie zu unspezifisch.

Auch Verhalten und Sprache sind grundverschieden, während Biberkopf im Roman viel Berliner Dialekt spricht, neurotisch rumkrakeelt und in seinen Bewegungen und Gesten nicht selten unbeholfen und plump agiert, spricht Francis im Film viel englisch und ansonsten logischerweise hochdeutsch, drückt sich aber immer klar aus und oft mit sanftmütiger Stimme, bewegt sich auch eher kontrolliert und ist in jedem Fall psychisch deutlich stabiler als sein Alter Ego im Roman.

Franz Biberkopf, der im Roman als Antiheld gezeichnet wird, weicht damit in Francis einer absoluten Sympathiefigur, die zwar auch im Laufe der Handlung verwerfliche Dinge tut, beispielhaft sei hier der Kampf im Park mit den arabischen Dealern genannt¹⁵³, aber in ihrer Grundausstattung und dem grundsätzlichen Habitus absolut positiv gezeichnet ist, und damit eher die Rolle eines klassischen tragischen Helden erfüllt, der einzig und allein durch seine Umstände zum Kriminellen wird. Franz Biberkopf dagegen vergewaltigt die Schwester seiner getöteten Freundin Ida, als sei es vollkommen selbstverständlich.¹⁵⁴ Eine solche Charakterzeichnung würde gegenwärtig als hochproblematisch angesehen werden und fernab der moralischen Kritik auch das Klischeebild rechter Aktivisten vom vergewaltigenden Asylanten bestätigen und reproduzieren, was der Intention des Films entgegenstünde.

Was auf abstrakter Ebene als Übereinstimmung zwischen Franz und Francis genannt werden kann, ist die allegorische Funktion der Figur als Stellvertreter einer Menschengruppe. So schreibt Ursula Elm zu Franz Biberkopf:

Biberkopf ist zugleich an die Romanwelt *und* die Natur gebunden und gegenüber der Romanwelt *und* der Natur autonomes Ich. Da diese Doppelnatur Wesensmerkmal aller Menschen ist, widerfährt der Hauptfigur kein Einzelschicksal, es ist vielmehr repräsentativ für das Dasein des Menschen.¹⁵⁵

¹⁵² Vgl. Qurbani 2020, 00:06:11.

¹⁵³ Vgl. ebd. 01:46:28.

¹⁵⁴ Vgl. Döblin 2001, S. 39ff.

¹⁵⁵ Ursula Elm (1991): *Literatur als Lebensanschauung. Zum ideengeschichtlichen Hintergrund von Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“*. Bielefeld: Aisthesis, S. 104.

Diesen allegorischen Wert betont Döblin auch schon gleich im Prolog, wenn er die Lektüre für all jene als lohnenswert bezeichnet, die „in einer Menschenhaut wohnen und denen es passiert wie diesem Franz Biberkopf, nämlich vom Leben mehr zu verlangen als das Butterbrot“¹⁵⁶. Dass der Film den Ton und das Symbol des Butterbrots übernimmt, wurde bereits ausgeführt. Dass im Prolog die Miese-Stimme sagt: „Denn mein Francis verlangt mehr vom Leben als nur ein Bett und ein Butterbrot“¹⁵⁷ beraubt dem Ausdruck ganz zu Beginn allerdings der allegorischen Dimension dieser Figur, da sie nicht mehr mit anderen Menschen verglichen wird und die Aussage nur von dieser Figur spricht.

Diese allegorische Dimension kommt allerdings in einer Schlüsselszene des Films mit anderem Kontext und Schwerpunkt wieder auf. Im vierten Teil des Films übernimmt Francis die Aufgabe, in der Flüchtlingsunterkunft neue Dealer anzuheuern und es entspannt sich folgender Monolog. Er beginnt schon zuvor bei einer Einstellung, in der Reinhold in seiner verwüsteten Wohnung sitzt, nachdem dieser mit Francis bezüglich des Mordes an Pums telefoniert hat. Enthalten sind einige Zwischenrufe der anderen Geflüchteten, die Francis zunächst nicht ernst nehmen. Diese werden hier übergangen und als Auslassung gekennzeichnet:

FRANCIS: My name is Franz. [...] I know, I have a funny name but and you can gladly laugh about it. But I'm not here to make you laugh. You want a decent life, no? Ein anständiges Leben, oder? [...] You deserve more from life than just a bed and a piece of buttered bread, don't you? [...] Everybody in this room knows why we are here, no? I hate when they call me refugee. Call me new arrival, call me immigrant, but don't call me refugee. I've run all of my life, and I came here to stay here. To build something for me. I'm not a refugee. And I'm not going anywhere. When I look at you, I see myself. Young, strong, and proud men who want to stay here. To have a life. Here. Right? And you want to be listened, no? For that, you need this. (Deutet auf seine Jacke) [...] And this. (Holt einen Bündel Geldscheine aus der Tasche und hält sie in die Luft) [...] Yeah? When I arrived in Germany, I had nothing. I was alone. I had no apartment, I had no job. I had no hope. Now it's completely different. I can say: I am the German dream! [...] I make my own money. I drive a German car. I have a German woman. I even have a German name! [...] This is all true. This is all true. You might be invisible for them, but not for me. Because I used to be like you. But I have made it here. I'm here. Black, strong, and fearless. ich bin Deutschland! ich bin Deutschland! Come on, guys, get the money. (Verteilt die Scheine an die Geflüchteten)¹⁵⁸

In Anlehnung an das Konzept des amerikanischen Traums wird hier vom deutschen Traum gesprochen, dem Wunsch eines Geflüchteten oder, da die Figur diese Bezeichnung ablehnt, eines Migranten, in der Gesellschaft aufzusteigen, über Status und monetäre Mittel zu verfügen und sich ein anständiges Leben aufzubauen. Der Ausruf „Ich bin

¹⁵⁶ Döblin 2001, S. 12.

¹⁵⁷ Qurbani 2020, 00:03:55.

¹⁵⁸ Ebd., 02:05:15.

Deutschland!“ ist hier entscheidend, da sich hier die nationale Identität angeeignet wird, was im Kontext heutiger politischer Debatten um Migration eine eindeutige Haltung kennzeichnet, die das rechte Verständnis von Blut und Boden als Grundlage der nationalen Identität zurückweist und Migranten ebenso das Deutschsein zuspricht. Francis macht sich damit zur Symbolfigur sowohl für Migranten und Asylanten in Deutschland als auch für die nationale Identität im Allgemeinen und holt so die allegorische Komponente des Romans wieder ins Bild, gekoppelt an einen gegenwärtigen Diskurs. Er steht für ein neues Deutschland.

Die Figur Eva (gespielt von Annabelle Mandeng) ist im Film *Eigentümerin der Neuen Welt* und bringt ebenfalls Diskurse aus dem Feld der Identitätspolitik in den Film ein, allerdings durch die Übernahme eines zentralen äußeren Aspektes der Romanfigur. Dort ist Eva die Freundin von Herbert, der gleichzeitig auch ihr Zuhälter ist. Sie wird beschrieben als schöne schwarze Frau¹⁵⁹ und erfüllt gemeinsam mit Herbert eine Art Beschützerrolle für Franz, nachdem dieser aus dem Auto gestoßen wurde. Sie war außerdem bereits mit Franz zusammen, bevor dieser mit Ida zusammengekommen war, hegt nach wie vor Gefühle für diesen und möchte im Roman eine erneute Beziehung zu ihm¹⁶⁰. Ein Wunsch, der am Ende des Romans nachlässt, auch wenn sie ihn nach seiner Entlassung aus der Nervenheilanstalt Buch bei sich aufnimmt und ihm hilft klarzukommen.¹⁶¹

Die beiden Figuren verbindet zunächst mal die Funktion als Beschützerfigur in der Erzählung, so will sie im Film Francis von Reinhold loslösen und vermittelt ihn nach dem Unfall auch an Mieze weiter, nachdem sie ihn zuvor mithilfe ihrer Partnerin, der Transfrau Berta, gerettet hat. Auch hat sie Gefühle für Francis, selbst nachdem dieser mit Mieze zusammenkommt, was durch die Szene bei der Kostümparty deutlich wird, wo sie zunächst angespannt zu Francis schaut und dann auf ihn zuschreitet und ihn küsst¹⁶². Ihre Stellung innerhalb der Geschichte ist also ähnlich.

Die äußeren Merkmale sind mangels genauer Beschreibungen im Roman nur schwer zu vergleichen. Namen und Hautfarbe gleichen einander, wenngleich ersterer im Roman

¹⁵⁹ Vgl. Döblin 2001, S. 223.

¹⁶⁰ Vgl. ebd. S. 256.

¹⁶¹ Vgl. ebd. S. 450.

¹⁶² Vgl. Qurbani 2020, 02:21:50.

eigentlich nur eine Koseform von Franz für sie ist und ihr tatsächlicher Name wie der von Mieze Emilie lautet.¹⁶³

Die Übernahme der Hautfarbe aber nutzt Qurbani, um die Erfahrung von Rassismus zu einem wichtigen Thema im Film und sie damit zu einem der Katalysatoren für die Integration dieses Themas in das Werk zu machen. Hier sei auf die Szene nach dem schlechten Trip von Francis verwiesen, dieser wurde von Eva und ihrer Partnerin Berta aufgelesen und bei ihnen in der Wohnung untergebracht. Francis und Eva schlafen miteinander, wie Eva in Bezug auf Berta sagt, gehören die beiden einander nicht, haben also eine Art offener Beziehung und deshalb ist das in der Konstellation konfliktlos möglich. Entscheidend ist der Dialog im Anschluss, der über eine Montage aus Liebesakt und Gespräch im Anschluss gesprochen wird. Er folgt dem Wortlaut:

FRANCIS: Hier in Deutschland ist so wenig Sonne. Ich werde immer blasser. Bald werde ich weiß sein.

EVA: Die Leute sehen mich an und denken „Schwarz“. Aber dann hören sie meine Stimme. Und die ist weiß. Und meine Worte, die sind weiß. Ich sehe die Welt durch ihre Augen, als wäre ich weiß. Aber selbst, wenn alle Menschen blind wären, wüsste ich immer noch, dass ich schwarz bin. Und dass es einen Unterschied macht. Denn es macht einen Unterschied.

FRANCIS: Für mich... Für mich klingt das, als wärst du die Rassistin.

EVA: Deine Welt ist einfach. Einfarbig. Ich bin zerrissen.

FRANCIS: Das ist doch nur Spaß.

EVA: Nein, ich mein das ganz ernst.¹⁶⁴

Damit nutzt der Film die Figur und ihre Hautfarbe im Roman, um das Thema von ethnischer Identität und überhaupt das identitätspolitische Diskursfeld um die Frage, was es bedeutet, schwarz oder weiß zu sein, in das Werk zu inkorporieren. Eva selbst ist Tochter eines nigerianischen Mannes, aber in Deutschland aufgewachsen¹⁶⁵ und damit, so sagt sie, in ihrer Identität zerrissen. Es mache einen Unterschied, meint sie, während Francis das Gespräch, natürlich nicht ganz ernst gemeint, mit seiner Verwandlung in einen Weißen beginnt und damit seine Identität als schwarzer Mann als nicht absolut zeichnet. Im Roman ist Identitätspolitik selbstverständlich kein Thema, da diese und die im Film angeschnittenen Diskurse ein Gegenwartsphänomen sind und in der Weimarer Republik noch nicht vorherrschten. Es kommt aber durchaus vor, dass die Romanfigur Opfer von plumpem Rassismus wird, so wenn sie von einem Freier ein Zimmer eingerichtet

¹⁶³ Vgl. Döblin 2001, S. 257.

¹⁶⁴ Qurbani 2020, 00:58:00.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., 00:51:02.

bekommt, in dem zwei Affen leben.¹⁶⁶ Das wird dort einfach wie selbstverständlich geschrieben und bleibt unkommentiert. Dass der Film durch Eva die Hautfarbe zum Thema macht, führt rückwirkend dazu, dass man die Hautfarbe im Roman verstärkt mitliest, auch wenn sie nicht zu den zentralen Motiven gehört. Dadurch eröffnen sich neue Perspektiven auf die Figur im Roman, wenngleich natürlich nicht einfach rückprojiziert werden darf, was erst später im Film erfunden wurde.

Zusammengefasst kann zu diesen zwei Figuren gesagt werden, dass Francis von Franz nur grobe Lebensumstände wie die Traumatisierung durch den Tod von Ida, die prekäre Lebensrealität, den Wunsch nach einem besseren Leben sowie das vorgezeichnete Schicksal übernommen hat und ihre konkrete Ausformung alterniert wurde. Seine Funktion als Symbolfigur wird auf die nationale Identität bezogen. Konkrete äußere Merkmale vom Aussehen über die Sprache bis hin zur Art der Bewegung und psychischen Konstitution sind beinahe vollkommen gegensätzlich.

Eva dagegen übernimmt ein konkretes äußeres Merkmal, die Hautfarbe, auch zum Zwecke der Inklusion eines gegenwärtigen identitätspolitischen Diskurses, der Frage nach der Bedeutung der Hautfarbe eines Menschen. Ansonsten ist sie durch ihren Beruf als gestandene Geschäftsfrau im sozioökonomischen Sinne nicht mehr Teil des Prekariats, wie es die Romanfigur als Prostituierte und Freundin eines Kriminellen noch war. Ihre Funktion innerhalb der Geschichte ist ähnlich, die einer Beschützerfigur und einer von ihrer Seite aus unerfüllt Liebenden.

3.3.2 Die Achse Franz/Francis und Reinhold – Adaption und Macht

Reinhold ist zweifelsohne eine der am schwierigsten zu fassenden Figuren des Films. Durch die Rekrutierung von Francis für seinen Drogenhandel zwar eindeutig als Verführerfigur ins Bild gesetzt, ist die Rolle damit jedoch noch längst nicht erfasst.

Um bei den ganz einfachen Tatsachen zu beginnen, zeichnet er sich im Film optisch durch seine schiefe Körperhaltung, einen recht markanten Schnurrbart und eine Reihe von Tattoos aus, von denen jenes auf seiner Brust einen Amboss darstellt.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Vgl. Döblin 2001, S. 275.

¹⁶⁷ Vgl. Qurbani 2020, 00:39:22.

Dies ist auch die auffälligste äußerliche Bezugnahme auf den Roman, wo er ebenfalls einen Amboss auf seiner Brust tätowiert hat, dort zusätzlich von einem Lorbeerkranz eingefasst.¹⁶⁸ Ansonsten ist er im Roman als schlank beschrieben, mit schwarz hochstehenden Haaren, langem, hohen und gelblichen Gesicht, einer kurz, stumpf und sachlich aufgesetzten Nase und auffälligen Querfalten auf der Stirn. Darüber hinaus stottert er.¹⁶⁹ Darauf wird im Film in seiner Anfangsrede durch die eigentümliche Sprechweise kurz angespielt, es wird aber nicht als Charaktereigenschaft übernommen.

Weitere Eigenschaften von Reinhold im Film sind, wie er es selbst formuliert, seine verwahrloste Jugend, sein triebhafter Charakter und seine aggressive Veranlagung.¹⁷⁰ Über seine Jugend wird ansonsten nicht viel erwähnt, seine Triebhaftigkeit und sein Hang zur Aggressivität werden allerdings überdeutlich in seinem Umgang mit Frauen, die er wie im Buch erst will und dann nach kurzer Zeit schon satthat, gar an ihrer Anwesenheit leidet und sie loswerden will. Das ist eine Übernahme aus dem Roman, wo er ähnliche Probleme mit Frauen hat. Dort trifft er dann die Abmachung mit Franz Biberkopf, dass dieser ihm die Frauen abnimmt. Bei der dritten hat der dann allerdings genug und will damit nicht weitermachen. Dies wird im Film alterniert, dort wird Francis zwar von Reinhold auch zum Geschlechtsverkehr mit Elli gebracht, aber an der Stelle hört es auch schon auf. Schon bei der zweiten Frau, Kelly, belehrt Francis Reinhold darüber, dass dieses Verhalten nicht gut sei.¹⁷¹ Vermutlich nicht zuletzt, um aus dem Antihelden Franz Biberkopf des Romans eine sympathische Figur zu machen, die gegenwärtigen Moralvorstellungen entspricht.

Generell beruht das Verhältnis zwischen Reinhold und Francis in erster Line auf der Ausübung von Macht. Wobei diese sich nicht darin erschöpft, dass er Francis in die Machenschaften der Berliner Unterwelt einführt und so an sich fesselt, sondern sie geht weit darüber hinaus. Hierzu seien zwei Dialoge zitiert, die von entscheidender Bedeutung sind. Der Erste findet in der *Neuen Welt* nach der „Umtaufung“ von Francis statt:

REINHOLD: Mein Franz, mein Franz, wo treibst du dich nur rum?

BERTA: Heißt du Franz?

FRANCIS: Francis.

REINHOLD: Francis war sein Sklavenname. Jetzt heißt er Franz. Und er kann sogar Deutsch.¹⁷²

¹⁶⁸ Vgl. Döblin 2001, S. 347.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 177.

¹⁷⁰ Vgl. Qurbani 2020, 00:39:55.

¹⁷¹ Vgl. ebd. 01:01:23.

¹⁷² Ebd., 00:51:53.

Die Zweite findet nach dem ersten Raubzug im Auto statt, kurz vor dem Rauswurf aus dem Auto:

FRANCIS: Warum hast du mich hier mit reingezogen?

REINHOLD: Warum? Um dir zu zeigen, wer du bist. Du bist wie ich. Franz und Reinhold. Genauso wie ich.

FRANCIS: (lacht)

REINHOLD: Warum lachst du denn so dumm, du Affe? (schreit) Warum du lachst?

FRANCIS: I am not an ape and I am not like you. I'm not like you.¹⁷³

Hier sind mehrere Aspekte interessant, besonders herauszustellen ist aber Reinholds Versuch der Machtausübung über die Identität von Franz, einerseits indem er ihm einen neuen Namen gibt, andererseits indem er sich anmaßt, Francis zu einem Kriminellen zu machen und ihn als Affen zu beleidigen. Als Francis sich der Unterwerfung verweigert, schlägt Reinholds Verhalten in Gewalt um und er wirft ihn schließlich aus dem fahrenden Auto.

Hier ist außerdem von Belang, wie Reinhold sich und Francis gleichsetzt. Dabei entspricht Reinhold oberflächlich in vielen Eigenschaften dem genauen Gegenteil von Francis. Ist jener schwarz, stark und gesund, so ist Reinhold weiß, schwach und kränklich. Damit wird durch die Gleichsetzung bei konsequenter Gegensätzlichkeit eine Spiegelung zwischen den Figuren deutlich und eine dualistische Lektüre drängt sich auf. Dies verstärkt sich auch, wenn man einen früheren Dialog bedenkt. Er spielt sich zwischen Eva und Francis ab, direkt nachdem im vorigen Unterkapitel zitierten Dialog zwischen diesen beiden:

EVA: Wir könnten noch einen Türsteher gebrauchen.

FRANCIS: Ich habe einen Job.

EVA: Als Reinholds Haussklave?

FRANCIS: Er gibt mir Arbeit. Aber wir sind auch Freunde.

EVA: Ach, hör zu, Reinhold hat keine Freunde. Der hat nur Menschen, die er ausnutzt. In ihm ist was Düsteres. Was Monströses.

FRANCIS: Dann ist das auch in mir.¹⁷⁴

Dieser letzte Satz lässt die Spiegelung zwischen den beiden Figuren aufscheinen. Auch Francis betont hier ein ihnen gemeinsames Monster und auch wenn er sich affektiv nach dem Verbrechen gegen diese Gleichsetzung wehrt, etabliert er sie in diesem früheren Dialog selbst. Dabei ist diese Spiegelung nicht feststehend, sondern durch die

¹⁷³ Qurbani 2020, 01:07:07.

¹⁷⁴ Ebd., 00:59:18.

verschiedenen Reaktionen von Francis scheint es ein Kampf zwischen zwei Prinzipien in ihm zu sein, der fremdbestimmten und der selbstbestimmten Identität.

Auf die Spitze getrieben wird diese Machtdemonstration von Reinhold schließlich in der Wahl der Kostüme für die Party, so besorgt er für Francis ein Affenkostüm, während er selbst in Kolonialherrenkluft daherkommt.¹⁷⁵

Dieser Zusammenhang zwischen den Figuren kann nicht bis ins Detail ausgeführt werden und wäre Inhalt für eine separate Forschungsarbeit, allerdings muss dazu noch weiterhin gesagt werden, dass Reinhold Mieze ermordet, nachdem Francis im Pumsge­schäft auf­gestiegen ist und durch seine Zeugenschaft bei der Ermordung von Pums ein Druckmittel gegen Reinhold in der Hand hat, die es ihm ermöglicht, sich seiner Einflusssphäre zu entziehen. Er bemächtigt sich seiner folglich dadurch, dass er Francis' neue Zufluchtsstätte und Säule im Leben zerstört, seine Freundin Mieze.

Und zuletzt sei die Spiegelung auch noch im letzten Teil des Films angesprochen. Francis befindet sich im Gefängnis und blickt nach oben, während er sagt: „Reinhold, you son of a whore. I hate you“¹⁷⁶. Anschließend wird auf Reinhold geschnitten, der Kopfüber von oben beim Geschlechtsverkehr mit zwei Frauen zu sehen ist. Er blickt hoch, als hätte er Francis gehört und als die Kamera nach unten schwenkt, ist erkennbar, dass die Decke verspiegelt ist, als hätte Francis also durch den Spiegel zu Reinhold gesprochen. Reinhold wird daraufhin gegenüber einer der Frauen gewalttätig und deshalb auch kurz darauf festgenommen. Dabei spricht er „Ich wollt dich nicht umbringen Mieze“, hat also eine Art Flashback und Gewissensbiss. Aus dem Off sagt er dann anschließend aber zu Francis „Aber jetzt gehörst du mir“¹⁷⁷. Im Gefängnis sitzt er auf der anderen Seite der Gitterstäbe von Francis' Zelle in einer Spiegelung von dieser. Francis erwürgt ihn und Mieze spricht aus dem Off: „Gestorben ist er in dieser Abendstunde“¹⁷⁸. Damit kann nur durch die Überschneidung mit dem Bild ausgedrückt sein, dass Reinhold und Francis zwei Seiten desselben Prinzips sind und dass Francis dieses von Reinhold repräsentierte Prinzip töten musste, um dann als neuer Mensch aufzuerstehen.

¹⁷⁵ Vgl. Qurbani 2020, 02:22:21.

¹⁷⁶ Ebd., 02:48:50.

¹⁷⁷ Ebd., 02:51:28.

¹⁷⁸ Ebd., 02:53:21.

Bezogen auf den Roman bezeichnete Bernd Widdig das Verhältnis zwischen Franz und Reinhold als ein sadomasochistisches, die Anziehungskraft der beiden rühre daher, „daß beide die Züge von Dominanz und Unterwerfungslust in sich tragen, die es dem anderen ermöglichen, für kurze Zeit die Gegenrolle zu übernehmen.“¹⁷⁹ Ferner schreibt er zu Franz: „In der Person Reinhold schafft sich Biberkopf jene Projektion des unabhängigen, starken Mannes, der er selber nicht sein kann.“¹⁸⁰

Für den Film kann mit Blick auf die vorigen Ausführungen gesagt werden, dass dieses Wechselspiel der Macht sich um die Macht über die Identität von Franz dreht. Reinhold dagegen sieht in Francis eine Bedrohung für seine eigene Identität und versucht diese zu behaupten, indem er Francis klein hält, obwohl dieser mit weit mehr positiv besetzten Attributen besetzt ist. Die Projektion ist also umgedreht, als Beleg dazu sei der Blick von Reinhold auf Francis angeführt, als dieser mit Elli den Geschlechtsakt vollzieht.¹⁸¹

Zusammengefasst adaptiert Qurbani die Reinhold-Figur, indem er neben dem Namen ein visuelles Merkmal, den tätowierten Amboss, übernimmt. Darüber hinaus übernimmt er das Frauenproblem und alterniert die im Roman bestehenden Machtkonflikte, indem er diese um die Macht über die Identität der Hauptfigur neu gruppiert.

3.3.3 Die Achse Franz/Francis und Mieke – Adaption und Liebe

Bereits gesagt wurde, dass die Miezefigur im Film durch das ikonische Bildzitat der Pietà mit einer Marienfigur gleichgesetzt wird. Sie steht damit exemplarisch für eine Mutter- und eine Heiligenfigur. Ihre Schwangerschaft im Film drängt sie auch in die Rolle der ersten, mit der sie sich überdies in folgendem Dialog zwischen ihr und Francis selbst in Verbindung bringt:

MIEZE: Ich mein, wenn du mich fragst... Wenn du mich fragst, wer zahlt 1000 Euro für eine Nacht? Ich glaube, es geht um die Erfüllung einer „Sehnsucht“, ja? Also, dass... Der Mann an sich sehnt sich nach Sicherheit.

FRANCIS: Sicherheit?

MIEZE: Wie bei so 'ner Mutter. Also ja, ich glaube wirklich, die Männer, die zu mir kommen, denen gebe ich das Gefühl, dass sie richtig sind, dass sie sicher sind. Wie bei Mama im Schoß. Nur halt mit ficken, so.¹⁸²

¹⁷⁹ Bernd Widdig (1992): *Männerbünde und Massen. Zur Krise männlicher Identität in der Literatur der Moderne*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 169f.

¹⁸⁰ Ebd., S. 171.

¹⁸¹ Qurbani 2020, 00:31:15.

¹⁸² Ebd., 01:29:48.

Hierbei handelt es sich um eine Ergänzung des Motivkomplexes um den biblischen Inter-text einerseits, denn im Roman findet kein solcher Vergleich statt, andererseits um eine Ergänzung der Figur Mieze, die damit eine Überhöhung erfährt, welche ihr so im Roman nicht zuteilwird.

Dort wird sie etabliert als gebürtig aus Bernau stammende Prostituierte, die Eva am Stettiner Bahnhof kennengelernt hat¹⁸³, und deren erster Eindruck auf Franz Biberkopf folgender ist:

Aber die ist auch wirklich schnieke, prima, eins a, so was stand noch nicht drin in seinem Kochbuch. Sie ist eine kleine Person, sieht im weißen leichten Kleidchen mit bloßen Armen wie ein Schulmädchen aus, hat sanfte, langsame Bewegungen, ist unmerklich gleich neben ihm.¹⁸⁴

Auffällig ist hier die Betonung ihrer Jugendlichkeit und ihre geringe Körpergröße. Ferner wird sie kurz darauf als zierliches, straffes Wunder bezeichnet.¹⁸⁵ Im Film dagegen hat sie kurze blonde Haare, trägt aber oft Perücken für ihre Freier und ist zwar schlank, aber nicht unbedingt zierlich. Sie selbst sagt zu Francis: „Ich bin nicht aus Zucker, ich bin aus Marmor“¹⁸⁶ und betont damit eine gewisse Robustheit. Im Vergleich zu Francis ist sie auch von kleinerer Körpergröße, und damit wie die Romanfigur „klein“, auch wenn diese Charaktereigenschaft zu allgemein ist, um sie als gezielt adaptiert zu bewerten, fügt sie sich ähnlich wie die im vorigen Kapitel aufgeführten Details unter den Requisiten durch die Parallele in das Bezugsnetz ein und verdichtet dieses so. In beiden Werken spricht sie im Berliner Dialekt, wenngleich im Roman wesentlich ausgeprägter. Ein Beispiel ist, wenn sie zu dem sie verführen wollenden Reinhold sagt: „Du, dat is doch schlecht von dir, wat du mit mir machst. Wie lange kennste Franzen?“¹⁸⁷

Weiterhin kann zu dieser Figur gesagt werden, dass sie mit tatsächlichem Namen Emilie Parsunke heißt, sowohl im Roman¹⁸⁸ als auch im Film, wo dieser Umstand in einem Dialog zwischen ihr und Reinhold ans Licht rückt.¹⁸⁹ Im Film nutzt sie außerdem die Namen Sonja und Kitty als Kosenamen in ihrem Beruf.¹⁹⁰ Sonja ist dabei eine Übernahme aus

¹⁸³ Vgl. Döblin 2001, S. 256.

¹⁸⁴ Ebd., S. 256f.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 257.

¹⁸⁶ Qurbani 2020, 01:33:00.

¹⁸⁷ Döblin 2001, S. 349.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 257.

¹⁸⁹ Vgl. Qurbani 2020, 02:21:00.

¹⁹⁰ Vgl. Döblin 2001, S. 257.

dem Buch, dort ist das der Name, den Eva ihr gegeben hat. Da dieser Franz nicht gefällt, bringt er den Namen Marie ins Spiel und nennt sie als Koseform davon fortan Mieke.¹⁹¹ Es wurde bereits herausgearbeitet, dass das Voiceover in Qurbanis Film zu großen Teilen von der Mieke-Figur stammt und welche ästhetische Funktion es erfüllt. Doch hat dieser Einsatz der Figur auch Folgen für sie selbst. So konstituiert der Film Mieke dadurch als erzählende und folglich sinnstiftende Instanz und weist ihr damit eine tragende Rolle für den Film zu. Im Roman mag sie durch ihre Ermordung als Auslöser für den letzten Schlag zwar auch entscheidend sein, hat aber von sich aus keine schöpferische Funktion. Überdies führt diese Integration von Mieke ins Werk von Qurbani dazu, dass sie über die ganze Laufzeit des Films eine Präsenz zeigt und damit zu einer Hauptfigur aufsteigt, die sie im Roman nicht in diesem Ausmaße sein kann, wo sie erst in der zweiten Hälfte vorkommt und zuvor überhaupt keine Erwähnung findet.

Der Schlüssel zur Interpretation dieser Figur im Film befindet sich in ihrem Verhältnis zu Francis und Reinhold. Da diese in einem Spiegelverhältnis zueinanderstehen, wie im vorigen Unterkapitel gezeigt wurde, ist nur logisch, dass sie sich in der Logik der Erzählung in Verhältnis zu beiden setzt. Zur Instruktion sei folgendes Dialogfragment angeführt, dass sie zu Francis bei dessen Versöhnungsversuch mit ihr sagt: „Aber in dir sind zwei: den einen, den ich so sehr liebe und einer, der alles kaputt macht. Der liebt mich nicht, der liebt den Tod. Und mit beiden kann ich nicht leben.“¹⁹² Francis, der im dualen Verhältnis zu Reinhold beide Seiten verkörpert, sein eigenes Ich und das von Reinhold bestimmte, unterwürfige und dadurch selbstzerstörerische Ich, wird aufgefordert, sich zu ihr zu bekennen und seine mit der Unterwelt verknüpfte Schattenseite, verkörpert durch Reinhold, hinter sich zu lassen. Das stellt Mieke ihm als Bedingung dafür, dass sie die Beziehung weiterführt.¹⁹³ Parallel bemüht sie sich auch darum, Reinhold von Francis zu lösen und macht mit ihm eine Geldsumme von 20.000€ aus, die sie ihm dafür zahlen will, dass er Francis und sie in Ruhe lässt.¹⁹⁴

Nachdem Reinhold sie mit dem Geheimnis um den Arm von Francis ködert – denn sie weiß nicht, unter welchen Umständen Francis seinen Arm verloren hat – zeigt er ihr

¹⁹¹ Vgl. Döblin 2001, S. 257.

¹⁹² Qurbani 2020, 02:31:05.

¹⁹³ Vgl. ebd., 02:31:35.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., 02:35:00.

schließlich die Geflüchtetenunterkunft und die darin vorgehende Prostitution. Hier übernimmt er das Voiceover. Es ist abseits der bereits erwähnten Gefängniszene das einzige Mal, dass eine andere Figur als Mieze in diese Rolle schlüpft und zeigt, wie Reinhold ihr hier die Deutungshoheit eines Erzählers abringt und die Hure Babylon heraufbeschwört. Mieze sieht einer schwarzen Frau zu, wie diese Geschlechtsverkehr mit einem weißen Mann hat, während sie geistesabwesend zur Seite schaut, in Miezes Gesicht.¹⁹⁵

Damit wird auch eine Spiegelung zwischen diesen beiden Figuren eröffnet, die sich in ihrer Tätigkeit als Prostituierte gleichen, allerdings kann die eine 1000€ die Nacht verlangen und übt ihren Beruf mit einem gewissen Stolz aus¹⁹⁶, während die andere wahrscheinlich aus existentieller Not heraus zu dieser Tätigkeit gedrängt worden ist. Durch die Konfrontation von Mieze mit diesem Ort sucht Reinhold auch über sie Macht auszuüben, indem er ihr ihr düsteres Spiegelbild aufzeigt.

Nachdem Mieze das Gebäude verlässt, geht sie in den Wald, Reinhold folgt ihr und sagt dort: „Hier kommt der Franz her. Und die einzige Alternative zu dem Dreck war ich. Und jetzt bist du es. Aber der Franz hat keine Ruhe. Der kommt wieder zu mir. Da kannst du gar nichts gegen machen.“¹⁹⁷

Damit etabliert Reinhold die Grundkonstellation dieser drei Figuren, während Mieze seinen Weg in ein heiles, fast schon bürgerliches Leben verkörpert, man bedenke hier auch Miezes Absicht aus der Prostitution auszusteigen¹⁹⁸, steht Reinhold für seinen Weg in die Unterwelt und den Untergang. Die Miezefigur repräsentiert also eine alternative Lebensrealität für Francis.

Für den Roman schrieb Sabina Becker bereits, Mieze sei eine Inkarnation des Helfertums¹⁹⁹. So wie sie im Film Francis zunächst hilft, indem sie ihn bei sich unterbringt und bei der Genesung unterstützt, und weiter indem sie Geld für beide einbringt und letztlich versucht, ihn von Reinhold zu lösen, so hilft sie ihm auch im Roman durch das Einbringen von Geld, und will Franz auch sonst bei seinen Problemen helfen, von denen dieser schweigt, weshalb sie selbst sich in die Gesellschaft um die Pumskolonie begibt und dadurch ins Visier von Reinhold gerät und zum Opfer von diesem wird.

¹⁹⁵ Vgl. Qurbani 2020, 02:37:35.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., 01:52:10.

¹⁹⁷ Ebd., 02:38:50.

¹⁹⁸ Vgl. ebd. 02:03:44.

¹⁹⁹ Vgl. Becker 2016, S. 107.

Zusammengefasst lässt sich die Adaption der Miezefigur auf die Übernahme folgender Romanaspekte zurückführen: Dem Umstand, dass sie die Partnerin von Franz ist und durch Eva mit diesem Bekannt gemacht wird, dem Umstand, dass sie eine Prostituierte ist und Franz versorgt, dem Umstand, dass sie Franz helfen will und dadurch ihr letztlisches Schicksal erleidet und nicht zuletzt dem Umstand, dass sie als Verkörperung einer alternativen Lebensrealität im Kontrast zu Reinhold steht und so ein Dreieck zwischen diesen drei Hauptfiguren entsteht, bei dem der Kampf um Franz ausgefochten wird. Dass sie Berliner Dialekt spricht, ist auch eine Übernahme, aber sie tut dies in wesentlich geringerem Maße und da Qurbani bei anderen Figuren wie Reinhold auf die Übernahme des Dialekts verzichtet, ist eine gezielte Adaption in diesem Punkt nicht eindeutig zu benennen. In jedem Fall wird dadurch aber eine weitere Parallele zwischen diesen Figuren geschaffen und das Bezugsnetz so verdichtet, ähnlich wie bei den Details zu den Schauplätzen.

3.3.4 Kurze Ausführungen zu Berta, Pums und Ottu

Zuletzt seien hier noch einige Ausführungen zu den Nebenfiguren Berta, Pums und Ottu aus dem Film vorgebracht. Da diese innerhalb des Werkes durchaus von Bedeutung sind, sollen sie nicht einfach übergangen werden, auch wenn nur in aller Kürze auf sie eingegangen werden kann.

Berta ist die Partnerin von Eva, oder da die Beziehung nicht exklusiv ist, wie im vorletzten Unterkapitel bereits angesprochen wurde, eine Partnerin von dieser und eine Transfrau. Innerhalb der Figurenkonstellation tritt sie an die Stelle von Herbert im Roman. Der ist dort ein Freund von Franz und Zuhälter von Eva, außerdem ein Krimineller, der beispielsweise mithilfe von Eva deren Freier bestiehlt.²⁰⁰

Bis auf den Umstand, dass Berta im Figurengefüge der Handlung an die Stelle Herberts tritt, stellt nichts an ihr eine Adaption der Herbertfigur dar. Es ist die Besetzung einer Systemstelle innerhalb des Handlungszusammenhangs mit einer anderen Figur. Die Figurenkonstellation wird also adaptiert, die konkrete Figur aber ersetzt.

Pums dagegen findet als Anführer einer Einbrecherbande eine klare Entsprechung im Roman. Dort wird er bei seinem ersten Auftreten wie folgt beschrieben:

²⁰⁰ Vgl. Döblin 2001, S. 237.

Ein älterer Mann setzte sich hinter Meck, mit den Ellbogen auf Mecks Stuhl, ein kurzer untersetzter Kerl, krebserotes dickes Gesicht mit vorgetriebenen großen Augen, die rasch hin und her eilten. Die Männer rückten für ihn. [...] Der Mann hatte blanke Schaftstiefel an, trug einen Leinenmantel über dem Arm und schien ein Viehhändler zu sein.²⁰¹

Vom Erscheinungsbild her treffen Statur und Alter durchaus auch auf die Pums-Figur im Film zu. Zudem ist sie dort auch im Beginn eine Respektperson, wie Reinholds unterwürfiges Verhalten deutlich macht.²⁰² Diese Grundkonstitution übernimmt Qurbani also aus dem Roman für seinen Film. Eine Alternation sieht er allerdings für seine Funktion innerhalb der Handlung vor.

So bleibt Pums als Boss der Einbrecherbande im Roman relativ seicht in der Charakterzeichnung und tritt nur selten auf, dabei macht er keine tatsächliche Entwicklung durch. Im Film verliert er dagegen im Verlauf der Handlung seine Autorität gegenüber Reinhold, der ihn schließlich umbringt, und gegenüber Francis, der ihn in einer früheren Szene im Club bedroht.²⁰³ Als eine Figur, die für alte, traditionelle Wertehierarchien steht, ist sein Untergang auch eine Allegorie für den Niedergang seiner Weltsicht in der Gegenwart und sein Verlust an Autorität eine diese Entwicklung ins Bild setzende Alternation der Romanfigur. Nicht zuletzt ist er schließlich auch verknüpft mit dem Striplokal „Alte Sehnsucht“, zu dem bereits in 3.2 einige Worte gesagt wurden. Diese Verknüpfung unterstreicht seine allegorische Stellung im Film und verbindet seine Entwicklung mit der Entwicklung des mit ihm verknüpften Konservatismus.

Zuletzt ist die Figur Ottu (gespielt von Richard Fouofié Djimeli) interessant, da sie die narrative Funktion mehrerer Nebenfiguren des Romans in sich vereint. Der Name lässt die Erste bereits anklingen: Otto Lüders. Diese Figur tritt ausschließlich im dritten Buch des Romans auf und fügt Franz den ersten Schicksalsschlag zu. Er ist der Onkel seiner ersten neuen Freundin nach der Haftentlassung, Lina Przyballa. Nachdem Franz ihm von einer Witwe erzählt, von der er zwanzig Mark für ein Tachtelmechtel erhalten habe, geht dieser auch zu ihr und raubt sie aus. Franz zieht sich daraufhin zurück, ist getroffen und versteckt sich vor der Welt.

Im Film ist der erste Schlag der Arbeitsverlust, der Francis zuteilwird, nachdem er einem verletzten Arbeitskollegen geholfen hat, indem er dafür gesorgt hat, dass ein

²⁰¹ Döblin 2001, S. 175f.

²⁰² Vgl. Qurbani 2020, 00:43:15.

²⁰³ Vgl. ebd., 01:49:25.

Krankenwagen gerufen wird. Der Chef wollte daraufhin alle Geflüchteten hinauswerfen und Ottu deutet auf Francis als Schuldigen, um die anderen vor dem Arbeitsverlust zu bewahren. Der Vollständigkeit halber sei das Offensichtliche gesagt, nämlich dass es sich bei ihnen um prekär beschäftigte Schwarzarbeiter handelt.

Die Art des Schlages ist also ein anderer als im Roman, aber durch die Namensähnlichkeit und die Funktion liest man Ottu als Adaption von Otto Lüders. Adaptiert wurden in dem Fall der Name in einer Alternation sowie die Funktion innerhalb der Handlung.

Eine zweite Rolle des Romans, die Ottu zum Teil ausfüllt, ist die von Karl Matter, der im Roman Reinhold mit Mieze bekannt macht und diesem beim Vergraben ihrer Leiche hilft. Der Verweis im Film auf diese Funktion ist ein einfaches Dialogzitat, nachdem Reinhold Francis aus seinem Dienst für ihn entbindet, schüttelt Francis ihm und Ottu die Hand und kommentiert: „Man, your hand is cold as ice“²⁰⁴. Die Kälte als Metapher für den Tod impliziert die Beteiligung von Ottu bei der Entsorgung der Leiche. Am Mord selbst ist er nicht beteiligt, da er in den Einstellungen, die diesen zeigen, nicht zu sehen ist.

So ist die Ottu-Figur ein instruktives Beispiel dafür, wie im Film mehrere Figuren in eins gefasst werden, um die Funktionen der beiden anderen zu erfüllen. Dabei zeigt Ottu keine charakterlichen Ähnlichkeiten mit den anderen beiden Figuren und ist lediglich das Medium mehrerer Erzählfunktionen des Romans, die als zentrale Punkte der Handlung übernommen wurden und an eine Figur gebunden sind.

Zusammengefasst sind die Figuren Berta und Ottu also Erscheinungen, die eine oder mehrere Funktionen innerhalb des vom Roman gesetzten Handlungsgefüges und der Figurenkonstellation ausfüllen, ohne dass dabei konkrete äußere oder charakterliche Merkmale der Romanfiguren adaptiert wurden. Einzig durch ihre Stellung im Erzählgefüge, und im Falle von Ottu des ähnlich klingenden Namens, kann man auf ihren Bezugspunkt im Roman schließen. Pums dagegen hat einen konkreten Bezugspunkt im Roman und entspricht in etwa den grundlegenden äußeren Merkmalen sowie der Stellung im Figurengefüge des Romans. Ergänzt wurde diese Figur aber um eine Entwicklung in Form eines Autoritätsverlustes, der seinen narrativen Höhepunkt in der Ermordung durch Reinhold findet.

²⁰⁴ Qurbani 2020, 02:44:20.

3.4 Die Transformation der Handlung

Da beide Werke die innere Struktur der Handlung im Prolog vorgeben, kann sich bei der Analyse auch an dieser orientiert werden. Da die Figuren entscheidend für die Handlung sind, werden die Romanpassagen, welche die Stadt erzählen, hier logischerweise übergangen. Eine Handlung ist immer ein zeitliches Geschehen, in der Regel durch oder mit Figuren in erzählten Räumen. Die Räume und Figuren der beiden Werke wurden in den vergangenen zwei Kapiteln hinreichend besprochen und sollen nun ins Handlungsgefüge integriert werden. Entscheidend ist bei den folgenden Untersuchungen erstens die Struktur der Handlung, wie viel Raum nimmt ein entsprechender Abschnitt im Buch ein, wie viel Zeit im Film und welches Verhältnis zwischen den einzelnen Abschnitten und den Werken resultiert daraus. Zweitens ist zu beachten, was diesen Abschnitt inhaltlich ausmacht. Was geschieht, welche Entwicklung geht vonstatten, wie viel Zeit vergeht. Da der verfügbare Raum begrenzt ist, werden nicht alle Handlungspunkte bis ins Detail analysiert, sondern es geht um grobe und übergeordnete Zusammenhänge. Außerdem kann die Handlung des Romans nicht und die des Films nicht umfassend nacherzählt werden, hierzu sei auf die zahlreichen Lektürehilfen zum Roman oder natürlich die Werke selbst verwiesen.

3.4.1 Vom Anfang bis zum ersten Schicksalsschlag

Im Film umfasst die Handlung bis zum ersten Schicksalsschlag, die in der äußeren Struktur den gesamten ersten Teil und den Prolog ausmacht, eine Dauer von knapp 24 Minuten und damit etwa 13 Prozent der Gesamtlaufzeit. Erzählt wird darin von Francis' Überleben auf dem Meer und seinem Schwur, anständig sein zu wollen. Anschließend von seiner Ankunft in der Geflüchtetenunterkunft und seiner ersten Begegnung mit Reinhold im Fahrstuhl. Außerdem von einer Impotenz Erfahrung mit einer Prostituierten im Wald, Reinholds Werberede für das Drogengeschäft und dem Arbeitsverlust, nach dem Franz verloren durch Berlin irrt. Klare Zeitmarker gibt es nicht, und so ist nicht klar zu sagen, wie viel erzählte Zeit dieser Handlungsabschnitt umfasst.

Im Roman dagegen umfasst dieser Handlungsabschnitt die ersten drei Bücher und erstreckt sich über 120 Seiten. Das sind etwa 26 Prozent des Gesamtwerks und damit ein doppelt so großer Anteil wie im Film. Dabei übernimmt der Film aus dem Roman einige

Ereignisse, so zunächst den Schwur der Hauptfigur. Anschließend seine Ankunft in Berlin, wobei hier eine starke Alternation stattfindet und diese eher als eine Ankunft in einem Randgebiet von Berlin im Grünen beschrieben werden muss, nicht als die in einer Großstadt. Vor der Impotenz Erfahrung wird ein Filmausschnitt über eine gewisse Zanoovi-Figur aufgezeigt, was eine Anspielung auf die Zannovich-Binnenerzählung des Romans darstellt. Sie ist im Film allerdings von keiner größeren Bedeutung. Die Impotenz Erfahrung mit einer Prostituierten macht Franz Biberkopf auch durch, sogar mit zweien. Die letzte Parallele ist der erste Schlag, wenngleich unterschiedlich ausgestaltet, wie bei den Ausführungen zur Ottu-Figur bereits festgestellt wurde.

Übergangen werden Franz Biberkopfs Besuch bei Minna, der Schwester von Ida, und ihre Vergewaltigung, der naheliegende Grund dafür wurde oben bereits ausgeführt. Seine ersten Versuche als Händler sowie seine Beziehung zu Lina und Freundschaft mit Otto Lüders sind weitere nicht adaptierten Aspekte, wenngleich Otto seinen symbolischen Stellvertreter in Ottu findet. Die Romanhandlung umfasst mehrere Wochen, zunächst wird im Tagesrhythmus erzählt bis zur Minna-Episode, anschließend werden mehrere Wochen übergangen. Es gibt allerdings nicht für alle Handlungsabschnitte konkrete Zeitmarker, weshalb die genaue erzählte Zeit nicht im Detail ausgearbeitet werden kann, sondern immer nur punktuell.

Was der Film strukturell alterniert, ist das frühe Einführen der Reinhold-Figur. Im Roman wird diese erst im fünften Buch etabliert und spielt somit im Anfangsteil keine Rolle. Seine Funktion im Film ist in diesem Abschnitt zunächst nur als Figur etabliert zu werden und Francis eine Anlaufstelle zu geben, nachdem dieser seine Arbeitsstelle verliert.

Daraus lassen sich folgende Knotenpunkte der Handlung beider Werke benennen: Der Schwur, die Ankunft in Berlin, die Impotenz Erfahrung sowie der erste Schlag in Form eines Hintergehens durch einen Bekannten, wenngleich dieses in seiner konkreten Ausgestaltung nicht dem gleichen Ereignis entspricht.

3.4.2 Vom ersten bis zum zweiten Schicksalsschlag

Der Abschnitt bis zum zweiten Schicksalsschlag umfasst im Film passend zur äußeren Struktur den gesamten zweiten Teil und läuft über eine Zeit von knapp 45 Minuten (bis zur Zeitmarke 01:09:02). Damit macht dieser Teil der Handlung etwa ein Viertel der

Gesamthandlung aus und ist etwa doppelt so lang wie der vorige Teil. Im Roman ist er etwa 90 Seiten lang und umfasst die Bücher 4 und 5, das sind knapp 20 Prozent des Gesamtumfangs. Anteilig ist dieser Teil also nur minimal kürzer als der vorige.

Dieser Handlungsabschnitt beginnt im Film nach einer Ellipse von unbekannter Dauer. Francis erinnert sich nach dem Jobverlust an den Kontakt zu Reinhold und wacht in dessen Wohnung auf, als er diesen und Elli beim Sex hört. Im Film wird in diesem Teil von Reinholds Frauenproblem und seinem Versuch, diese an Francis abzutreten, erzählt. Ferner von Francis' Engagement als Koch für die Dealer im Park, einem Gespräch mit Reinhold in der Badewanne eines Striplokals über das Verhältnis von Gut und Böse, der ersten Begegnung mit Pums, der „Umtaufung“, dem Clubbesuch in der *Neuen Welt* und Kennenlernen von Eva und Berta, dem Streit zwischen Reinhold und Kelly sowie dem ersten Raubzug mit der Pumskolonne, in dessen Anschluss Reinhold Francis aus dem fahrenden Auto stößt.

Bezüge zum Roman lassen sich in den Frauenproblemen Reinholds benennen, die bereits ausgeführt wurden, sowie in dem Stoß aus dem Auto, der als zweiter Schicksalsschlag gilt und in dessen Folge Francis wie Franz ihren linken Arm verlieren. Im Roman ist dieses Kapitel mit einem Datum als Titel überschrieben, „Sonntag den 8. April 1928“²⁰⁵ und damit zeitlich definitiv markiert.

Ähnlich wie die Reinholdfigur früher als im Roman eingeführt wurde, wird auch die Evafigur früher in den Film eingeführt. Im Roman tritt sie erst nach dem zweiten Schicksalsschlag auf. Der Grund dafür kann ähnlich wie bei der Reinholdfigur darin gesehen werden, dass die Figur erst etabliert und mit der Hauptfigur verknüpft werden muss, um später als Helfer aufzutreten. Im Gegensatz zu Franz Biberkopf, der bereits vor der Haft Kontakte in Berlin hatte, ist Francis als Geflüchteter in einer Grundsituation ohne Bekanntschaften zu anderen Figuren, außer denen, die er nach seiner Ankunft knüpft. Es kann natürlich auch dramaturgische Gründe haben, dies zu tun, aber die Situation der Hauptfigur ist in jedem Falle auch einer, um die Figuren in der Handlungsstruktur früher in Erscheinung treten zu lassen.

²⁰⁵ Döblin 2001, S. 198.

3.4.3 Vom zweiten bis zum dritten Schicksalsschlag

Der Abschnitt zwischen zweitem und drittem Schicksalsschlag ist im Film der längste, er umfasst die Teile 3 und 4 (bis zur Zeitmarke 02:43:35), geht also knapp 90 Minuten und damit etwa doppelt so lang wie der vorige Teil. Anteilig macht er knapp die Hälfte des Films aus und setzt somit rein von der Dauer her einen Schwerpunkt auf diesen Teil der Handlung. Im Roman umfasst er die Bücher 6 und 7, was etwa 140 Seiten und damit etwa ein Drittel des Gesamtumfangs ausmacht. Es ist auch dort der längste Handlungsabschnitt, allerdings ist im Film die anteilige Verdopplung der Laufzeit bis zu diesem Punkt auffällig, die eine völlig andere Zeitstruktur aufweist als der Umfang der entsprechenden Abschnitte im Roman, der immer um die 100 Seiten umfasst und damit von der Länge her keinem Abschnitt eine Dominanz im Werkgefüge zuschreibt.

Die Handlung setzt bei Qurbani mit der Einführung der Miezefigur ein und endet mit ihrer Ermordung, die jedoch zunächst nur angedeutet und erst im Verhör von Francis mit expliziten Bildern einmontiert ist. Erzählt wird in diesem Zeitraum von der sich entwickelnden Liebesgeschichte zwischen Francis und Reinhold, die sich in die Episoden des Kennenlernens, nachdem Berta und Eva ihn nach dem Autostoß bei ihr unterbringen, und in der auch Miezes Tätigkeit als Prostituierte ausgearbeitet wird, deren Zuhälter Francis später wird.²⁰⁶ Weiterhin von der sexuellen Gewalt, die Mieze durch einen Freier erfährt, der ihr KO-Tropfen einflößt sowie die darauffolgende Vergeltungsaktion, bei der Francis ihr zur Seite steht. Zuletzt davon, dass die beiden weiterhin zusammenwohnen möchten und im späteren Verlauf auch ein gemeinsames Kind erwarten. Parallel dazu nimmt Franz auch wieder Kontakt zu Reinhold auf, zunächst erwürgt er diesen beinahe, dann vertragen sie sich aber wieder und Francis steigt wieder im Geschäft ein und darin auf. Beim zweiten Raubzug der Pumskolonnen kommt es schließlich zu einem Unfall, den Reinhold ausnutzt, um Pums zu ermorden, was Francis später als Druckmittel nutzt, um von Reinhold einen Pass und einen höheren Gewinnanteil zu erhalten. Nach der bereits ausgeführten Rede von Francis bei der Anwerbung neuer Dealer, werden er und Mieze von Reinhold zu einer Kostümparty eingeladen. Reinhold trifft sich zuvor bereits als Freier unter dem Namen Andre mit Mieze und ködert sie letztlich mit dem Wissen um Francis' Arm dazu, in Kontakt mit ihm zu bleiben. Im Unwissen darum nimmt Francis

²⁰⁶ Qurbani 2020, 01:39:20.

Reinhold nach der Party mit in Miezes Wohnung, um sie ihm vorzustellen, woraufhin es zum Konflikt kommt, in dem Francis Mieze auch schlägt. Um bei ihr zu bleiben, muss Francis bei Reinhold aussteigen. Auch Mieze bemüht sich darum, dass Reinhold sie und Francis in Ruhe lässt und bietet ihm dafür Geld. Er zeigt ihr die Geflüchtetenunterkunft und die darin stattfindende Prostitution, ehe er sie im nahegelegenen Wald ermordet. Bezüge zum Roman sind hier zahlreich, so sind es im Roman Herbert und Eva, die Francis nach dem zweiten Schicksalsschlag unterstützen und Eva macht ihn schließlich auch mit Mieze bekannt. Im Film sind es Eva und die symbolische Stellvertreterin Herberts, Berta, die Francis helfen und bei Mieze unterbringen. Im Unterschied zum Film kommt Franz im Roman allerdings vorerst ins Krankenhaus nach Magdeburg und kehrt erst nach zwei Wochen zurück nach Berlin. Auch im Film muss eine gewisse erzählte Zeit vergehen, da die Wunde am Arm schließlich auch verheilt, allerdings gibt es dazu keine klaren Zeitmarker. Weiterhin bildet die Konfrontation mit Reinhold einen Knotenpunkt in beiden Werken und ist charakteristisch. Alterniert wird sie insofern, als Reinhold im Film den Arm mit Geldbündeln ausstopft statt mit Socken und Zeug aus seiner Kommode. Ebenfalls findet im Roman ein zweiter Überfall der Pumskolonie und Franzens Reintegration in diesen Kreis statt, allerdings wird dort Pums nicht ermordet, der fährt gar nicht mit. Alterniert wird dann die Szene, in der Francis Reinhold seine Mieze zeigen will. Im Roman versteckt dieser sich unter einer Decke und nachdem Mieze Franz davon erzählt, dass sie sich in den Neffen eines Freiers verguckt hat, schlägt er sie und Reinhold zieht ihn fort. Auch im Roman nimmt Franz Mieze nicht auf eine Party mit, da findet sich also eine Entsprechung, dort geht sie dann heimlich hin, um zu sehen, was das für Veranstaltungen sind. Alterniert wird weiterhin die Schwangerschaft, im Roman erwartet Eva ein Kind von Franz, im Film ist es Mieze. Und zuletzt ist der Mord ein übernommener Handlungspunkt aus dem Roman. Übergangen werden Franz Biberkopfs Eskapaden in die Politik mit seinem Freund Willi.

Die Knotenpunkte der Handlung in beiden Werken sind in diesem Abschnitt also die Rettung von Franz, die Bekanntschaft mit Mieze, die Rückkehr zu Reinhold mit der Ausstopfung des Arms, der zweite Raubzug der Pumskolonie, das Kennenlernen von Reinhold und Mieze, die Party von Franz, zu der Mieze nicht mitkommen soll und zuletzt der Mord an Mieze.

3.4.4 Vom dritten Schicksalsschlag bis zum Ende

Der letzte Teil des Films umfasst die restlichen etwa 15 Minuten des Films, das sind etwa acht Prozent der Gesamtlaufzeit. Im Roman sind es die Bücher 8 und 9, die sich über etwa 100 Seiten erstrecken und damit etwa 22 Prozent des Gesamtumfangs ausmachen. Erzählt wird im Film von der Freistellung von Francis durch Reinhold und seine spätere Verhaftung, ferner vom Verhör und dem Gefängnisaufenthalt, in dem Francis zur Selbsterkenntnis findet und der figurativen Ermordung Reinholds durch Francis. Zuletzt von der Entlassung von Francis aus dem Gefängnis in Tegel und einer empfindlichen Reaktion auf den Straßenverkehrslärm, was einer Übernahme des Romananfangs entspricht. Zuletzt wird von dem Überleben des Kindes von Mieke und Francis und seiner neuen Stellung in der Gesellschaft berichtet.

Bezüge zum Roman sind hier die Verhaftung von Francis, wenngleich der Ort alterniert wurde. Im Roman wird er in einem Lokal verhaftet, nachdem er auf einen Polizisten geschossen hat. Reinholds Verhaftung ist auch alterniert, im Roman lässt er sich bereits vor der Überführung als Mörder für einen Raub unter falschem Namen festnehmen, im Film dagegen wird er gewalttätig gegenüber einer Prostituierten und daraufhin festgenommen. Weiterhin ist die Haft ein sich überschneidender Handlungspunkt, nur wird Francis im Film nicht in eine psychiatrische Anstalt verfrachtet, im Roman hingegen schon. Die zahlreichen inneren Stimmen und der figurative Tod als Weg zur Selbsterkenntnis sind auch in beiden Werken vorhanden. Ebenso ist am Ende die Entlassung als neuer Mensch übernommen, wenngleich im Roman mit dem Marsch in den Krieg ein düsteres Omen vorgezeichnet wird, das im Film so keinen Widerhall erfährt.

Die Knotenpunkte beider Handlungsstränge in ihrer Zusammenschau sind also die Verhaftung, Läuterung und Wiederauferstehung der Hauptfigur, ebenso die Inhaftierung Reinholds, wenn auch auf unterschiedliche Weise.

Damit sei der Vergleich der beiden Werke abgeschlossen. Es wäre durchaus lohnenswert, sich noch mehr Szenen noch wesentlich detaillierter anzusehen und wirklich flächendeckend die Bezüge aufzudecken, da es noch viele hier unerwähnt gebliebenen gibt, die das Verständnis der Beziehung der beiden Werke noch stärker festigen könnten. Nichtsdestotrotz wurden eine Menge interessanter Bezüge und Formen der Adaption herausgearbeitet, auf deren Basis im folgenden Kapitel nun übergeordnet und abstrakt über die beiden Werke und ihr Verhältnis zueinander gesprochen werden kann.

4 Nachbetrachtung: Gemeinsame Rezeption und Meta-Text

Zusammengeführt ergeben die Betrachtungen des vorigen Kapitels ein interessantes Bild des Verhältnisses zwischen Qurbanis Film und Döblins Roman. Es konnte festgestellt werden, dass Qurbani in erster Linie durch die Adaption folgender Elemente aus dem Roman eine systematische intermediale Bezugnahme vornimmt:

Auf der Ebene der Ästhetik übernimmt und alterniert er einige Sprachbilder, hier sind insbesondere die Schlachtung des Stiers, der biblische Intertext, das Leitmotiv des Schnitters und der Mann auf der dunklen Allee zu nennen. Diese belässt er teilweise auf der sprachlichen Ebene, indem er sie im Voiceover wiedergibt, teilweise verbildlicht er sie auch. Dabei ist bei dem Voiceover zu bemerken, dass dieses aufgrund der medialen Gegebenheiten an eine Stimme gebunden ist und somit nicht reine Sprache, sondern auch Stimme, und zwar eine konkrete Stimme aus der Diegese des Films ist. Mit diesem Stilelement übernimmt Qurbani weiterhin den beschwörenden Ton, der bei Döblin in den Prologen anklingt, und setzt damit den Prolog und eine vorgezeichnete innere Struktur seines Werkes in Szene, ergänzt dieses aber auch im weiteren Verlauf mit einer Erzählstimme, die dadurch auf einer auditiven Ebene die Stimmung des Romans wiederholt ins Werk setzt und gleichzeitig erzählend einordnet, vorgeift oder sprachliche Bezüge zum Roman herstellt und so das Bezugsnetz auf eine sprachliche Ebene jenseits des Dialogs ausweitet.

Auf der Ebene der Schauplätze übernimmt Qurbani einige Objekte des Romans und greift sie in Form des Requisits auf. Ferner nutzt er im Roman angesprochene Elemente, beispielsweise den U-Bahn-Bau, um sie als Räume für Szenen zu nutzen und so Assoziationen an den Roman zu wecken. Da der Roman nur wenige Räume beschreibt – diese wenigen dann auch nur spärlich – und seine Stadtatmosphäre durch die Montage aller möglichen Textformen erzeugt, ist Qurbani frei in seiner Auswahl und Ausstattung. Der Umstand, dass die Zeit, zu der die Handlung spielt, eine andere ist, macht zudem gerade die Freiheit plausibler für die Rezeption als Gegenwartstext.

Auf der Ebene der Figuren übernimmt er ihre Konstellation und Grundfunktion aus dem Roman, teilweise werden Figuren ersetzt und nur der Platz im System ist derselbe wie der einer Romanfigur, teilweise werden Figuren zusammengeführt, teilweise werden sie mit gleichem Namen auf Basis einzelner Aspekte des Romans neu interpretiert, indem

diese in den Vordergrund rücken. Die Gründe dafür können vielfältiger Natur sein, die Zusammenführung liegt vermutlich darin begründet, dass das gesamte Figurenensemble verkleinert und nicht aus dem Nichts neue Figuren etabliert werden sollten, um dramaturgisch stimmiger zu wirken und die jeweils neue Figur nicht wie ein aus der Luft gegriffenes Deus-ex-Machina für die Fortschreitung der Handlung erscheinen zu lassen. Die Gründe für die Neubesetzung könnten ähnlich wie bei den Persönlichkeitsänderungen von Francis dem Grund dienlich sein, sie im Kontext moderner Moralvorstellungen dem Hintergrund der identitätspolitischen Motive und Diskurse im Film zu Sympathieträgern zu machen und die Rezipienten so auf emotionaler Ebene auf ihre Seite zu ziehen. Mit einem Zuhälter und Kriminellen wie der Herbertfigur im Roman wäre dies schwerlich möglich gewesen. Gründe für die Neuinterpretation anhand einzelner Merkmale des Romans sind wiederum das Ins-Werk-Setzen der zentralen Motive, am deutlichsten am Beispiel der Evafigur. Entscheidend dafür, dass sie dennoch als adaptiert erscheinen, ist ihr analog zu dem zwischen den Bezugsfiguren im Roman stehendes Beziehungsgefüge einerseits, die Funktion der Figuren für die Handlung andererseits und in manchen Fällen die Überschneidung der Namen.

Auf Ebene der Handlung schließlich übernimmt der Film die drei Schicksalsschläge als Marksteine der Handlung, verkürzt oder verlängert den prozentualen Anteil der Geschehnisse dazwischen im Verhältnis zur Gesamtlaufzeit aber so, dass ein klarer Schwerpunkt auf der Zeit zwischen dem zweiten und dem dritten Schicksalsschlag und damit auf der Liebesgeschichte zu Mieze liegt. Das wiederum kann seinen Grund darin haben, eine zentrale Figurenkonstellation als dominant zu inszenieren und so die Erzählung auf diese zu konzentrieren. Im Roman werden Figuren wie Lina Przyballa eingeführt und über eine gewisse Länge mit Franz in Bezug gesetzt, nur um anschließend nicht mehr vorzukommen. Der Film setzt hier einen Fokus und die einmal etablierten Bezüge bleiben bis zum Ende des Films wichtig für die Handlung und Interpretation, dadurch wird das Werk einer klassischeren Dramaturgie und modernen Erzählkonventionen angeglichen.

Aus diesen herausgearbeiteten Zusammenhängen sollen nun abschließend einige Überlegungen zur Beschaffenheit des Meta-Textes dieser zwei Werke angestellt werden. Dafür ist zunächst wichtig, sich mit dem aus der Rezeptionstheorie von Wolfgang Iser stammenden Konzept der Leerstelle erneut vertraut zu machen. Diese ist definiert als

„Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers.“²⁰⁷ Ein Beispiel könnte hier die nicht genannte Haarfarbe einer Figur sein, die der Leser sich dann vorzustellen hat. Auch ein Film weist Leerstellen auf, beispielsweise im Falle von Geschehnissen außerhalb des gezeigten Bildausschnittes oder Ereignissen zwischen einem Szenewechsel, aber auch Gedanken und Gefühlen einer Figur, die nicht eindeutig artikuliert werden.

Führt man sich nun erneut den Umstand vor Augen, dass eine Literaturverfilmung immer auch eine Produktion durch Rezeption ist – wie in 2.1 ausgeführt wurde – dann kann man daraus schlussfolgern, dass der Film notgedrungen Leerstellen des Romans mit konkreten Inhalten besetzt. So ist die Haarfarbe Miezes im Film klar als blond zu identifizieren, während sie im Roman unbestimmt ist. Gleichzeitig erschafft er aber auch neue, eigene Leerstellen für den Leser. Diese könnten wiederum im Roman bestimmt sein, könnten aber auch in beiden Werken unbestimmt bleiben.

Werden nun die beiden Werke rezipiert und legen sie sich aufgrund ihrer paratextuell hergestellten Verwandtschaft übereinander, so stellen diese Bezüge Knotenpunkte dar, um die sich die jeweiligen Leerstellen gruppieren. Durch deren Interferenz wiederum entstehen neue Leerstellen für den Meta-Text.

Für die Lektüre der Einzelwerke soll dabei zunächst die These formuliert werden, dass Rezipienten beider Werke die Leerstellen eines Werkes vornehmlich mittels expliziter Stellen des anderen Werkes ausfüllen, dass also beispielsweise die Leerstelle der Haarfarbe Miezes im Roman von Personen, die den Film kennen, zumeist mit dem Farbton „blond“ ausgefüllt wird.

Interessant wird es nun, wenn zwei explizite Stellen, die im jeweiligen Einzelwerk unterschiedlich bestimmt sind, sich in einem Knotenpunkt überlagern. Dies gilt etwa für die Identität von Eva als Prostituierte und Freundin von Herbert einerseits und als Clubbetreiberin und Freundin von Berta andererseits. Diese Überlagerung der unterschiedlichen Bestimmung in den jeweiligen Systemen sorgt im Meta-Text für eine Unschärfe bezüglich der Identität von Eva.

Die gemeinsamen Knotenpunkte dagegen festigen sich als elementare Größen beider Werke durch ihre Einheit im Meta-Text. So sorgt die Übernahme der drei

²⁰⁷ Wolfgang Iser (1976): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, S. 284.

Schicksalsschläge und der Figurenkonstellation dafür, dass diese eine Dominanz gegenüber den nur in einem der Werke inhärent wichtigen Punkten gewinnen. Die Wiederholung bestimmter Aspekte in der Transformation sorgt für ihre Popularisierung zu Ungunsten der variierten Punkte, die im Meta-Text zu unscharfen und damit kontingent erscheinenden Faktoren werden. Hier wäre eine empirische Studie unter Rezipienten beider Werke oder bestenfalls noch zusätzlich der beiden anderen Verfilmungen interessant, die offen nach den wichtigsten Aspekten von *Berlin Alexanderplatz* fragt, ohne zu spezifizieren, welche Version dieses Werkes gemeint ist. Eine These dazu wäre, dass sich infolge der Unschärfe auf Gemeinplätze zurückgezogen wird und diejenigen Eigenschaften, die die einzelnen Werke voneinander abgrenzen, vernachlässigt werden.

Das mag in historisch-hermeneutisch arbeitenden Disziplinen witzlos erscheinen, da der Bezug dort stets deutlich gemacht werden sollte, aber die Gesellschaft der Leser und Cineasten besteht nicht nur aus Literatur-, Film- und Kulturwissenschaftlern, und um die Entwicklung des kulturellen Gedächtnisses zu bestimmten Werken besser zu verstehen, wäre eine solche Untersuchung durchaus interessant. Zumal in Zeiten von zunehmender Reinszenierung in unterschiedlichsten Medien, Franchise-Bildung und der zunehmenden technischen Annäherung an die Möglichkeit KI-generierter, unendlich häufig neu zu erzählender Versionen bestimmter Geschichten der Meta-Text bis ins Unendliche weit ausfranst und Unschärfefeffekte entstehen lässt.

Die abschließende These, die aus diesen Gedanken formuliert werden soll, lautet: Je häufiger eine Erzählung transformiert erzählt wird und dabei auf beliebige Weise Variationen aufweist, solange sie die Zugehörigkeit zu einem Werkkomplex beibehält, am einfachsten durch die Übernahme des Titels, desto unschärfer werden zwar die einzelnen konkreten Variationen des Metatextes, aber desto schärfer erwachsen aus den Knotenpunkte neue, gegenwärtige Mythen.

Dadurch, dass Burhan Qurbani also *Berlin Alexanderplatz* auf die Gegenwart angewendet hat und dabei Dinge wie die Art des ersten Schicksalsschlages verändert oder den Besuch bei Minna übergangen hat, hat er gleichzeitig einen Beitrag dazu geleistet, die Figuren Reinhold, Mieze und Francis für die Gegenwart zu mythisieren. Sicherlich noch nicht in ausreichendem Maße, um die Grenzen der Einzelwerke verschwinden zu lassen, aber mit Zunahme der Menge an Adaptionen würden die Grenzen zwischen diesen im kulturellen Gedächtnis vermehrt verschwimmen und Gegenwartsmythen entstehen.

Das also ist die abschließende These, die sowohl empirisch als auch theoretisch noch weiter ausgeführt, untermauert und kritisiert werden muss, um ihre Validität überprüfen zu können.

5 Fazit

Ziel dieser Untersuchung war es, die Bezüge zwischen dem Roman *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin und dem Film *Berlin Alexanderplatz* von Burhan Qurbani im Vergleich herauszuarbeiten und so das Verhältnis zwischen diesen beiden Werken und überhaupt zwischen Originalwerk und Adaption besser verstehen zu können. Dabei wurde auf einem theoretischen Konzept aufgebaut, das die Adaption als konkrete Operation eines Filmemachers begreift, mit der dieser den originalen Text, das Transform, an sein eigenes Kunstwerk, die Transformation, anpasst, um so Bekanntes und Neues miteinander zu verbinden. Die Parameter der Analyse bildeten dabei die ästhetische Form sowie die Schauplätze, Figuren und Handlung.

Dabei konnten einige Bezüge und Bezugsformen herausgearbeitet werden, beispielsweise die Übernahme und Ergänzung bestimmter bildgebender Metaphern, der vorgezeichneten Handlung und einiger Figurendynamiken.

Unter dem Parameter der Schauplätze war die Analyse am unergiebigsten, da aufgrund der Poetologie Döblins einerseits, aber auch des schlichten Umstandes der Differenz zwischen den Epochen, in denen die jeweiligen Geschichten situiert sind, nur wenig Adaptionspotenzial vorhanden ist.

Offen geblieben ist ein flächendeckendes Nachzeichnen der Dichte der Bezüge, die insbesondere durch die Summe einzelner Anspielungen, Requisiten und Dialogzeilen verstärkt wird, welche in einem aspektgeleiteten Vergleich nur schwer zu fassen sind. Dazu wäre eine Analyse im Modus des Close-Readings, die linear Szene für Szene des Films durchgeht und alle Bezüge benennt und kategorisiert besser geeignet. Eine solche Analyse, die versucht die Totalität der Einzelbezüge einzufangen, setzt überdies natürlich eine unmöglich genaue Kenntnis des hochkomplexen Romans voraus und ist weiterhin nicht frei von Mutmaßung, da bestimmte Parallelen sich oft auch auf einem Level des Allgemeinen befinden und deshalb nicht immer sicher als Bezüge bestimmt werden könnten.

Bei wiederkehrenden Elementen wie dem Figurenpersonal oder bei strukturellen und ästhetischen Merkmalen hat sich der Modus des aspektorientierten Vergleichs dagegen als fruchtbar erwiesen und Bezugsarten konnten erkannt und erläutert werden, wodurch die adaptiven Operationen Qurbanis auf diesen Ebenen exemplarisch sichtbar gemacht werden konnten.

Weiterhin offen geblieben ist eine genaue Interpretation der Werke, die diese in ihrer Gesamtheit zu erfassen versucht und in einen Sinnhorizont einbettet. Viele Szenen, die für die jeweils einzelnen Werke durchaus von Bedeutung sind, wurden übergangen, was eine gewisse Fragmentarität der untersuchten Textstellen beziehungsweise Filmausschnitte zur Folge hatte, die zwecks der Schwerpunktsetzung der Arbeit zwar nötig war, aber im Nachhinein als nicht ideal für die Argumentation bewertet werden muss, da stets eine Einordnung in den Kontext der jeweiligen Erzählung nötig schien, die aber nicht flächendeckend geliefert werden konnte.

Die Beobachtungen der Analyse bilden jedoch eine gute Grundlage, um im Rahmen einer späteren Analyse oder auch nur eines Relektüreprozesses mehr Beispiele für die genannten Formen der Bezugnahme zu finden und die Ergebnisse dieser Arbeit weiterzuentwickeln.

Im Rahmen der im Vorfeld gestellten Anschlussfrage an die Analyse konnte eine vorläufige Antwort nach den Implikationen der Praxis der Adaption für den durch sie konstituierten Meta-Text im Verweis auf das Aufkommen von Unschärfefeffekten und die Mythisierung der Knotenpunkte gefunden werden. Diese Antwort fußt ausschließlich auf einer Abstraktion der grundsätzlichen Beobachtungen der Analyse und eigenen Reflexionen unter Rückgriff auf Iser's Konzept der Leerstelle und müsste zunächst eingehend geprüft, kritisiert und schließlich im Falle einer Bestätigung durch die Analyse anderer Werke auf die Probe gestellt werden.

Das wäre aber selbstverständlich Gegenstand einer weiteren, wesentlich umfangreicheren Forschungsarbeit und bleibt zunächst nur eine Möglichkeit. Vorerst stellt die These der Unschärfefeffekte und Mythisierung als Ergebnis von Adaptionsprozessen eine vorläufige begründete Annahme dar, die eventuell dereinst zu einer weitergehenden theoretischen Einsicht wachsen könnte.

Abschließend bleibt zu sagen, dass der Anspruch dieser Arbeit, die Bezüge zwischen den Werken von Döblin und Qurbani herauszuarbeiten und kulturhistorische Implikationen

durch die Praxis der Adaption, die sich aus den Beobachtungen der konkreten Werke ableiten, zu erarbeiten, erfüllt werden konnte, wenngleich die breit angelegten Untersuchungsparameter noch Raum zur Vertiefung lassen. Die Arbeit bildet einen kleinen Schritt auf dem Weg zum Verständnis des weitreichenden Phänomens der Adaption und der Literaturverfilmung als deren konkreter Fall sowie des Diskursfeldes zwischen den beiden hier untersuchten *Alexanderplätzen*.

6 Literaturverzeichnis

Primärquellen:

Döblin, Alfred (2001): *Berlin Alexanderplatz. Roman. Kommentierte Gesamtausgabe*. Hg. von Werner Stauffacher. München: dtv.

Qurban, Burhan (Regie) (2020): *Berlin Alexanderplatz*. DE/NL, 183 Min.

Sekundärquellen:

Albersmeier, Franz Josef (1989): „Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik“. In: *Literaturverfilmungen*. Hg. von dems. und Volker Roff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 15-37.

Anz, Thomas (2016): „Psychiatrie und Psychoanalyse“. In: *Döblin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Sabina Becker. Stuttgart: Metzler, S. 266-273. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05376-3_38.

Becker, Sabina (2016): „Großstadtroman: *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte vom Franz Biberkopf (1929)“. In: *Döblin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von ders. Stuttgart: Metzler, S. 102-123. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05376-3_15.

Benjamin, Walter (1978): „Krisis des Romans. Zu Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘“. In: *Materialien zu Alfred Döblin ‚Berlin Alexanderplatz‘*. Hg. von Mathias Prangel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 108-114 (2. Auflage).

Borcholte, Andreas (2020): „Kaltes Kartoffelherz. ‚Berlin Alexanderplatz‘ im Kino“. In: *spiegel.de* (16.07.2020). URL: <https://www.spiegel.de/kultur/kino/berlin-alexanderplatz-filmkritik-kaltes-kartoffelherz-a-d187d903-e777-4f36-9c4a-999ff4c790ff>.

Buddecke, Wolfram und Jörg Hienger (1979): „Verfilmte Literatur. Probleme der Transformation und der Popularisierung“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 9, S. 12-30.

Cardwell, Sarah (2002): *Adaptation revisited. Television and the classic novel*. Manchester/New York: Manchester University Press.

Cardwell, Sarah (2018): „Pause, Rewind, Replay. Adaptation, intertextuality and (re)defining adaptation studies“. In: *The Routledge Companion to Adaptation*. Hg. von Dennis Cutchins, Katja Krebs und Eckart Voigts. London/New York: Routledge, S. 7-17.

Detke, Julia (2020): „Von Franz zu Francis. Döblin neu sehen: Burhan Qurbanis Film ‚Berlin Alexanderplatz‘“. In: *FAZ* (12.07.2020), S. 37.

- Döblin, Alfred (1963a): „An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm“. In: Ders.: *Aufsätze zur Literatur*. Hg. von Walter Muschg. Olten/Freiburg im Breisgau: Walter, S. 15-19.
- Döblin, Alfred (1963b): „Der Bau des epischen Werks“. In: Ders.: *Aufsätze zur Literatur*. Hg. von Walter Muschg. Olten/Freiburg im Breisgau: Walter, S. 103-132.
- Ebenheimer, Karl-Franz (1952): „Wunder-Eier“. In: *Der Spiegel* 19, k. A. [Online Verfügbar. URL: <https://www.spiegel.de/politik/wunder-eier-a-f916e09b-0002-0001-0000-000021976804>].
- Elm, Ursula (1991): *Literatur als Lebensanschauung. Zum ideengeschichtlichen Hintergrund von Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“*. Bielefeld: Aisthesis.
- Elstermann, Knut und Burhan Qurbani (2020): „Burhan Qurbani & Knut Elstermann über ‚Berlin Alexanderplatz‘“. In: *Lola Talk. Der Filmpreis Podcast* (11.04.2020). URL: <https://lola-talks.simplecast.com/episodes/s01e01-lola-talk-qurbani-3SU5f3kb>.
- Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übers. von Wolfgang Iser und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hutcheon, Linda und Siobhan O’Flynn (2013): *A Theory of Adaptation*. London/New York: Routledge (2. Auflage).
- Hurst, Matthias (1996): *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*. Tübingen: Niemeyer.
- Iser, Wolfgang (1976): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink.
- Jähner, Harald (1984): *Erzählter, montierter, soufflierter Text. Zur Konstruktion des Romans ‚Berlin Alexanderplatz‘ von Alfred Döblin*. Frankfurt a. M.: Lang.
- Jahraus, Oliver: „Verfilmung“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3: P-Z. Hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin/New York: De Gruyter 2007, S. 751-753.
- Kaemmerling, Ekkehard (1978): „Die filmische Schreibweise“. In: *Materialien zu Alfred Döblin ‚Berlin Alexanderplatz‘*. Hg. von Matthias Prangel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 185-198 (2. Auflage).
- Kanz, Christine (2019): „Literatur in der Weimarer Republik“. In: Wolfgang Beutin et al.: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler, S. 391-436 (9. Auflage). DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04953-7>.
- Kern, Manfred (2007): „Palimpsest“. In: *Metzler Lexikon Literatur*. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart: Metzler, S. 565 (3., völlig neu bearbeitete Auflage).

- Kilb, Andreas (2020): „Ein deutsches Märchen“. In: *FAZ* (15.07.2020), S. 9.
- Kreuzer, Helmut (1993): „Arten der Literaturadaption“. In: *Literaturverfilmung. Themen, Texte, Interpretationen*. Hg. von Wolfgang Gast. Bamberg: Buchner, S. 27-31.
- Kiesel, Helmuth (2007): „Nachwort“. In: *Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Hg. von Helmuth Kiesel. München: Artemis und Winkler, S. 511-549.
- Leubner, Martin (2007): „Adaption“. In: *Metzler Lexikon Literatur*. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart: Metzler, S. 5 (3., völlig neu bearbeitete Auflage).
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin: Cassirer 1920.
- Mahne, Nicole (2007): *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Mundt, Michaela (1994): *Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung*. Tübingen: Niemeyer.
- Peitz, Christiane (2020): „Berlinale-Regisseur Burhan Qurbani ‚Ich bin totaler Verfassungspatriot‘“. In: *Tagesspiegel.de* (25.02.2020). URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/ich-bin-totaler-verfassungspatriot-7349929.html>.
- Poppe, Sandra (2007): *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rach, Rudolf (1964): *Literatur und Film. Möglichkeiten und Grenzen der filmischen Adaption*. Köln/Berlin: Grote.
- Rajewski, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke.
- Richardson, Brian (2018): „Reale und implizite Autoren“. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Erzählen*. Hg. von Martin Huber und Wolf Schmid. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 117-126.
- Schneider, Irmela (1981): *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: Niemeyer.
- Schweikle, Günther (2007): „Proömium“. In: *Metzler Lexikon Literatur*. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart: Metzler, S. 612 (3., völlig neu bearbeitete Auflage).
- Spedicato, Eugenio (2024): „Literaturverfilmung als Prozess und Produkt“. In: *Handbuch Literatur und Film*. Hg. von Matthias Bauer und Stefan Keppler-Tasaki. Berlin/Boston: de Gruyter, S. 319-331.

- Stam, Robert (2000): „Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation“. In: *Film Adaptation*. Hg. von James Naremore. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, S. 54-76.
- Steinitz, David (2020): „Neonfarbene Albträume“. In: *SZ* (15.07.2020), S. 11.
- Ströbele, Carolin (2020): „Ich bin Deutschland“. In: *Zeit Online* (26.02.2020). URL: <https://www.zeit.de/kultur/film/2020-02/berlin-alexanderplatz-burhan-qurbani-filmrezension>.
- Tönges, Erwin (2020): „Geschichte der Schlachthöfe im Wandel der Zeit“. In: *agrardebatten.de* (18.02.2020). URL: <https://agrardebatten.de/agrarzukunft/geschichte-der-schlachthofe/>.
- Volk, Stefan (2010): *Film lesen. Ein Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen mit ihren Vorlagen*. Marburg: Tectum.
- Widdig, Bernd (1992): *Männerbünde und Massen. Zur Krise männlicher Identität in der Literatur der Moderne*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Wolf, Franziska (2024): „Precarity in Burhan Qurbani's *Berlin Alexanderplatz* (2020)“. In: *German Quarterly* 97, S. 59-74. DOI: <https://doi.org/10.1111/gequ.12417>.
- k. A. (o. J.): „Adaption“. In: *DWDS.de*. URL: <https://www.dwds.de/wb/Adaption>.
- k. A. (o. J.): „Transformation“. In: *DWDS.de*. URL: <https://www.dwds.de/wb/Transformation>.
- k. A.: (o. J.): „Preisträger:innen 2020“. In: *deutscher-filmpreis.de*. URL: <https://www.deutscher-filmpreis.de/preisverleihung/2020/>.

Selbstständigkeitserklärung

Ich versichere, dass ich die schriftliche Ausarbeitung selbstständig angefertigt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach (inkl. Übersetzungen) anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Fall unter genauer Angabe der Quelle (einschließlich des World Wide Web sowie anderer elektronischer Datensammlungen) deutlich als Entlehnung kenntlich gemacht. Dies gilt auch für angefügte Zeichnungen, bildliche Darstellungen, Skizzen und dergleichen. Insbesondere versichere ich, dass ich alle wörtlichen und sinngemäßen Übernahmen aus anderen Werken sowie die Verwendung KI-basierter Textgeneratoren als solche kenntlich gemacht habe. Ich nehme zur Kenntnis, dass die nachgewiesene Unterlassung der Herkunftsangabe als versuchte Täuschung gewertet wird.

Siegen, den 17.02.2025



Mark Remisch