

# **Seminararbeit aus dem Deutschen**

Roman und Verfilmung im Vergleich:  
„Berlin Alexanderplatz“ von Alfred Döblin in der  
Verfilmung von Phil Jutzi aus dem Jahr 1931

Lars Knösel

15. Oktober 2002

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>3</b>
<b>2</b>	<b>Der Roman „Berlin Alexanderplatz“</b>	<b>3</b>
2.1	Inhalt . . . . .	3
2.2	Biographische Angaben zu Alfred Döblin . . . . .	4
2.3	Die künstlerischen Mittel in „Berlin Alexanderplatz“ . . . . .	4
2.3.1	Auktoriale Erzählsituation . . . . .	4
2.3.2	Innerer Monolog . . . . .	5
2.3.3	Montage . . . . .	6
<b>3</b>	<b>Der Film</b>	<b>7</b>
3.1	Gestaltungsmittel im Film . . . . .	7
3.1.1	Einstellung . . . . .	7
3.1.2	Schnitt . . . . .	11
3.1.3	Montage . . . . .	11
<b>4</b>	<b>Vergleich von Roman und Film</b>	<b>11</b>
4.1	Biographische Angaben zu Phil Jutzi . . . . .	11
4.2	Filmische Umsetzung . . . . .	12
4.3	Szene . . . . .	14
<b>5</b>	<b>Schluss</b>	<b>15</b>
<b>6</b>	<b>Anhang</b>	<b>16</b>
6.1	Sequenzplan . . . . .	16
6.2	Literaturverzeichnis . . . . .	16
6.3	Filmverzeichnis . . . . .	16
6.4	Tabellenverzeichnis . . . . .	17

# 1 Einleitung

Alfred Döblin schuf im Jahre 1930 mit seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* ein Kunstwerk und veränderte den bis dahin vorherrschenden Begriff des epischen Romans. Um den Roman für jedermann zugänglich zu machen, entschloss sich Döblin sein Buch verfilmen zu lassen und beauftragte den Regisseur Phil Jutzi mit der Arbeit. Der Film wurde im Jahre 1931 fertiggestellt und gelangte im selben Jahr in die Kinos.

Die Verfilmung von *Berlin Alexanderplatz* unterscheidet sich vehement von der Romanvorlage. Die vorliegende Arbeit setzt sich kritisch mit dem von Döblin geschaffenen Roman und dessen anschließenden Verfilmung auseinander. Im Einzelnen soll besonders auf den Autor und die künstlerischen Mittel, die er in seinem Werk einsetzt, eingegangen werden; denn ohne deren Erläuterung im Ansatz ist ein ausreichendes Verständnis dieses umfangreichen Romans nicht möglich. Desweiteren wird auf mögliche Gestaltungsmittel im Film eingegangen, wobei diese mit Beispielen der Verfilmung des *Berlin Alexanderplatz* erklärt werden. Der Kernpunkt dieser Arbeit liegt jedoch auf der filmischen Umsetzung des Romans; hier wird kritisch auf die Möglichkeiten des Autors, Regisseurs und nicht zuletzt auf das resultierende Ergebnis eingegangen. Den Schluss dieser Arbeit bildet der Sequenzplan, indem eine ausgewählte Szene in Form einer Analyse näher untersucht wird. Der Plan wurde aus Gründen des Umfangs in den Anhang gestellt.

Das verarbeitete Informationsmaterial bestand aus Primärliteratur, wobei hier der Döblinsche Roman zum Einsatz kam, sowie aus Sekundärliteratur und einer Kopie des Films auf VHS. Quellen aus dem 'World Wide Web' kamen aus Gründen einer ungewissen Authentizität nicht zur Verwendung.

## 2 Der Roman „Berlin Alexanderplatz“

### 2.1 Inhalt

Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* erzählt die Geschichte des Franz Biberkopf, der in Berlin Tegel vier Jahre lang im Gefängnis saß, da er seine Freundin Ida erschlagen hatte. Als der ehemalige Transportmitarbeiter das Gefängnis verlässt, findet er sich in Berlin überhaupt nicht mehr zurecht und stolpert von einer Misere in die nächste. Ob es der Zeitungsverkauf oder das Handeln mit Krawattenhaltern ist, Biberkopf hat bei keinem Geschäft eine glückliche Hand. Zwar sammelt er gleich ganz am Anfang des Romans Mut, da ihm zwei Juden eine Geschichte erzählen, aus der er Kraft schöpft, doch geht sein neu erlangter Lebensmut gleich wieder zur Neige, als ihm beim Besuch einer Prostituierten Assoziationen des ehemaligen Gefängnisaufenthalts vor's innere Augen treten. Cilly, seine neue Liebe, kann ihn auch nur mehr schlecht als recht unterstützen und Biberkopf wird in einen Einbruch verwickelt, aus dem es für ihn kein Zurück gibt. Zum Verhängnis wird ihm schließlich sein Auftreten, als er der Ganovenbande droht, sie der Polizei auszuliefern, denn dabei wird er aus dem fahrenden Auto geworfen und verliert seinen rechten Arm. Man bekommt den Eindruck, nun gehe es aufwärts, als Franz das Krankenhaus verlässt, Mieze kennenlernt und in ihr die Liebe findet. Doch er kann diesem Leben nicht standhalten, verschreibt sich Reinhold, dem Kopf der Ganovenbande, und nimmt regelmäßig an dessen kriminellen Machenschaften teil. Seine Freundin Mieze kommt mit Hilfe von Cilly hinter die Sache und versucht ihren Franz da heraus zu bekommen. Dieser jedoch versteht diesen Liebesbeweis völlig falsch und es kommt zum Konflikt<sup>1</sup> zwischen den beiden. Mieze liebt ihren Franz sehr und kann ihm schnell verzeihen, doch sie findet in Reinhold einen Gegenspieler, als sie ihm auf einer Fahrt ins Grüne erklärt, sie versuche Franz seiner Einflussnahme zu entziehen. Verletzt und von Eifersucht ergriffen bringt Reinhold Mieze um. Biberkopf erfährt bald vom Tod seiner innig geliebten Freundin. Daraufhin stürzt er in tiefe Verzweiflung, wird in die Irrenanstalt eingeliefert, verweigert

---

<sup>1</sup>vgl. Szene S. 16 und Sequenzplan (Anhang)

dort jegliche Nahrungsaufnahme und stirbt beinahe.

Inzwischen wird Reinhold des Mordes an Mieke für schuldig befunden und verurteilt. Franz beginnt wieder zu essen, wird kurze Zeit später aus dem Krankenhaus entlassen und findet in einer Fabrik als Hilfsportier Arbeit.

## 2.2 Biographische Angaben zu Alfred Döblin

Alfred Döblin wird am 10.8.1878 als Sohn einer jüdischen Familie in Stettin geboren. Nachdem sein Vater mit einer Freundin nach Amerika gegangen war, zieht Döblins Mutter mit den fünf Kindern von Stettin nach Berlin. Dort lebt die Familie in großer Armut. Alfred kann für einige Zeit nicht das Gymnasium besuchen, da die finanziellen Mittel nicht ausreichen.

Döblin ist in keiner Hinsicht der Klassenprimus. Mathematik fällt ihm besonders schwer. Dichter und Philosophen werden während seiner Schulzeit zu seinem Beschäftigungsfeld. Er wendet sich besonders Kleist, Hölderlin und auch Nietzsche zu. Im Jahre 1900 nimmt Döblin das Studium der Medizin auf; hier spezialisiert er sich besonders auf Neurologie und Psychiatrie -man kann in *Berlin Alexanderplatz* immer wieder die Sichtweise des Mediziners spüren. Die Medizinstudentin Erna Reiss wird im Jahr 1912 zu Döblins Frau. Für seine schriftstellerischen Interessen hat sie allerdings nicht viel übrig. Durch seine Kindheit in ärmlichen Verhältnissen bedingt, wendet sich Döblin in seiner ärztlichen Tätigkeit vor allem den armen Leuten zu. Er lässt sich 1911 als Kassenarzt im Osten Berlins nieder und hat dort tagaus, tagein mit Armen zu tun. Im Ersten Weltkrieg ist Döblin im Elsass Militärarzt.

Der Autor flieht im Jahre 1933 vor den Nationalsozialisten und kommt erst nach Paris und später nach New York. Er betreibt seine Schriftstellerei weiter. Zunehmend kommt es zu Irritationen, als Döblins Bruch mit dem antifaschistischen Widerstand bekannt wird. 1945, nachdem Döblin nach Deutschland zurückgekehrt war, kann er auch dort schlecht an seine früheren schriftstellerischen Erfolge anknüpfen und geht daraufhin wieder nach Paris, wo er aber stark isoliert lebt. Am 26.6.1957 stirbt Alfred Döblin in Emmendingen bei Freiburg i. Br.<sup>2</sup>

## 2.3 Die künstlerischen Mittel in „Berlin Alexanderplatz“

### 2.3.1 Auktoriale Erzählsituation

Im Roman *Berlin Alexanderplatz* tritt der auktoriale Erzähler auf, der sich ständig neben Franz Biberkopf befindet und ihn gewissermaßen beobachtet. Von ihm kommen nicht nur Kommentare, sondern er warnt Franz auch immer wieder vor bevorstehenden Gefahren. Auch die einzelnen Bücher, in die der Roman gegliedert ist, werden von diesem Erzähler kommentiert und mit Lob und Tadel versehen. Hier ein Beispiel für die Vorrede zum zweiten Buch:

Damit haben wir unseren Mann glücklich nach Berlin gebracht. Er hat seinen Schwur getan, und es ist die Frage, ob wir nicht einfach aufhören sollen. Der Schluß scheint freundlich und ohne Verfänglichkeit, es scheint schon ein Ende, und daß Ganze hat den großen Vorteil der Kürze.<sup>3</sup>

Hier kann man eindeutig feststellen, dass sich der Erzähler mit dem Leser über den Helden hinweg verständigt. Dies wird aus der häufigen Verwendung von Personal- und Possesivpronomina wie „unser Franz, unser Franzeken, unser Biberkopf“ klar. Der Erzähler stellt auf diese Weise Nähe und Vertraulichkeit zum Leser her und betont des Öfteren den „didaktischen Wert der Lektüre.“<sup>4</sup> Er nutzt alle ihm zur Verfügung

<sup>2</sup>vgl. Prem, Boris: Alfred Döblin Berlin Alexanderplatz. München 1997, S. 24f.

<sup>3</sup>Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz - Die Geschichte vom Franz Biberkopf. München 1988, S. 37

<sup>4</sup>Matzkowski, Bernd: Berlin Alexanderplatz. Hollfeld 1998, S. 38

stehenden Möglichkeiten des auktorialen Erzählens, blickt der Geschichte voraus und kennt den genauen Verlauf der folgenden Bücher.<sup>5</sup> Sehr häufig wendet sich der Erzähler direkt an seine Figuren, wobei dies in besonderem Maße bei Franz Biberkopf zu beobachten ist. Dialoge zwischen Erzähler und Figur bleiben nicht aus, wie man dem folgenden Beispiel entnehmen kann:

Und jetzt? Sitzst auf demselben Fleck, Ida heißt Mieze, der eine Arm ist dir ab, paß auf, du kommst auch noch ins Saufen, und alles fängt dann nochmal an, dann aber schlimmer, und dann ists aus.

Quatsch, sage ich. Ich habe getan, wat ick konnte, ich habe mein Menschenmögliches getan, ich hab mir den Arm abfahren lassen, dann soll eener kommen. Ick hab einfach die Neese voll.<sup>67</sup>

### 2.3.2 Innerer Monolog

Der innere Monolog beschreibt die direkte Rede; man könnte ihn als Selbstgespräch bezeichnen. Im Zusammenhang mit dem inneren Monolog spricht man auch vom 'stream of consciousness' (von engl. consciousness = Bewusstsein), da er nur im Bewusstsein der Romanfigur stattfindet. Im besonderen Maße spricht man von einem 'stream of consciousness', wenn es sich um ein stummes Selbstgespräch handelt, so wie es auch des Öfteren in *Berlin Alexanderplatz* vorkommt. Franz Biberkopf ist es, der im Roman am häufigsten Selbstgespräche führt, doch gelegentlich sind es auch die Nebenpersonen. Oft erkennt man einen inneren Monolog schlecht, da er vom Autor nicht besonders gekennzeichnet ist.<sup>8</sup>

Man kann besonders im Roman *Berlin Alexanderplatz* von zwei verschiedenen Arten des inneren Monologs sprechen; zum einen vom assoziativ angeregten inneren und zum anderen vom nicht-assoziativ hervorgerufenen inneren Monolog.

Im Roman kommt es immer wieder zum assoziativ angeregten inneren Monolog, indem Franz Biberkopf gerade Erlebtes in die Vergangenheit transformiert und eine Verbindung zur Gegenwart herstellt. Dies trifft insbesondere auf Erfahrungen mit traumatischem Inhalt zu, vorwiegend Erfahrungen, die sich auf seinen vierjährigen Gefängisaufenthalt in Berlin-Tegel beziehen. Als Beispiel lässt sich hier Biberkopfs Gang durch die enge Sophienstraße aufzeigen: „[...] diese Straße ist dunkler, wo es dunkel ist, wird es besser sein. Die Gefangenen werden in Einzelhaft, Zellenhaft und Gemeinschaftshaft untergebracht.“<sup>9</sup> An diesem Beispiel wird deutlich, dass sich Biberkopf im Entlanglaufen der düsteren Straße sofort an den Gefängisaufenthalt und die dort herrschende Haftordnung erinnert. Diese Erinnerungen projiziert er auf die Gegenwart und zieht die Straßen Berlins als Vergleich heran. Zusammenfassend lässt sich zum assoziativ angeregten inneren Monolog im Fall des *Berlin Alexanderplatz* sagen, dass es im Verlauf des Buches immer wieder auslösende Momente für diese Art des inneren Monologs gibt. Diese Momente können ohne weiteres durch einen bestimmten Gegenstand ausgelöst werden. Hier lässt sich Reinhold als Beispiel zeigen, der im Zimmer steht und vor sich hin sinniert: „Noch ein Schnabus. Det hab ick von dem gelernt. Vielleicht nehm ick das Luder mit, warte mal, det kann dir blühen, wennste durchaus willst.“<sup>10</sup> „Der Anblick des vollen Schnapsglases auf dem Tisch ruft vor Reinholds innerem Auge das Bild des Franz Biberkopf hervor, der ihm das Schnapstrinken beigebracht hat.“<sup>11</sup> Aber auch Plätze und Straßen können „als Initialzündung für den inneren Monolog wirken.“<sup>12</sup>

Der nicht-assoziativ hervorgerufene innere Monolog wird nicht primär von außen her assoziativ angeregt, sondern überfällt die Romanfiguren plötzlich und völlig unvorbereitet. Im Roman lässt sich diese Art nicht

<sup>5</sup>Der Roman „Berlin Alexanderplatz“ ist in mehrere Bücher unterteilt.

<sup>6</sup>Döblin, a.a.O. S. 237

<sup>7</sup>vgl. Matzkowski, Bernd: Berlin Alexanderplatz. Hollfeld 1998, S. 38f.

<sup>8</sup>vgl. Prem, a.a.O. S. 30

<sup>9</sup>Döblin, a.a.O. S. 9f.

<sup>10</sup>ebd. S. 279

<sup>11</sup>Schwimmer, a.a.O. S. 82

<sup>12</sup>ebd. S. 82

allzuoft antreffen. Aber dennoch gibt es Augenblicke, in denen Biberkopf von seinen früheren traumatischen Erlebnissen im Zuchthaus plötzlich überfallen wird, ohne dafür ein direkt erkennbares auslösendes Moment analysieren zu können. „Bumm, Glockenzeichen, Aufstehn, 5 Uhr 30, 6 Uhr, Aufschluß, bumm, bumm, rasch noch die Jacke bürsten, wenn der Alte revidiert, heute kommt er nicht. Ich werde bald entlassen.“<sup>13</sup> Hier kann man deutlich erkennen, dass es sich um einen nicht-assoziativ hervorgerufenen inneren Monolog handelt - es lässt sich kein Zusammenhang feststellen, denn dieser Monolog läuft in Biberkopf ab, während er sich bei einer Prostituierten aufhält.<sup>14</sup>

### 2.3.3 Montage

Unter dem Begriff der Montage versteht man den Einsatz von „unveränderten Materialien aus der Außenwirklichkeit des alltäglichen Lebens; ihre Zusammenfügung zu neuen Objekten und die Vermeidung des Eindrucks harmonischer Verschmelzung durch das bewußte Stehenlassen der Bruchstellen zwischen den einzelnen Montageelementen.“<sup>15</sup> Selbstverständlich kann ein derartiges Montageprodukt auch wieder in seine Einzelteile aufgegliedert und somit demontiert werden.

Im Film ist die Montage ein sehr wichtiges künstlerisches Darstellungsmittel, das auf Döblin durchaus eine anregende Wirkung gehabt hat. Er verwendet in seinem Roman zwei verschiedene Arten der Montage, die es zu unterscheiden gilt. Zum einen ist dies die analytische und zum anderen die synthetische Montage. Diese beiden Montagearten sollen nachfolgend am Beispiel des *Berlin Alexanderplatz* näher erläutert werden.

In der analytischen Montagetechnik wird ein „einheitlicher Wirklichkeitskomplex infolge multiperspektivischer Betrachtungsweise in zahlreiche, möglichst disparate Momentanimpressionen aufgesplitteter Details auffacettiert.“<sup>16</sup> Mit Hilfe des harten Schnitts werden diese Details „zu einem neuen unorganischen Ganzen zusammengesetzt.“<sup>17</sup> Schnell wird einem diese Art der Montage verständlich, wenn man an den Menschen denkt, der durch die Großstadt hetzt und die Impressionen „wie auf einer flimmernden Kinoleinwand an den Augen“<sup>18</sup> vorbeischwirren: „Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen.“<sup>19</sup> „Diverse Fruchtblanntweine zu Engrospreisen, Dr. Bergell, Rechtsanwalt und Notar, Lukutate, das indische Verjüngungsmittel der Elefanten, Fromms Akt, der beste Gummischwamm.“<sup>20</sup> Man muss aber bedenken, dass sich im Normalfall optische und akustische Eindrücke mischen. Dies wird an der Polizeirazzia im Lokal „Rückerdiele“ deutlich: „Die Haustür besetzt, Posten vor den Eingang, Posten gegenüber, alle andern ins Lokal. n Abend, der Kellner lächelt, kennen wir schon. Trinken die Herren was? Danke, keine Zeit; abkassieren, Aushebung, alle mit aufs Präsidium.“<sup>21</sup>

Die synthetische Montagetechnik wird unter der Verwendung vom „Einbau konkreter Wirklichkeitsfragmente in möglichst unverändertem Zustand in die Struktur eines Werkes, wie es etwa auf den Collagebildern von Picasso [...] zu sehen ist“,<sup>22</sup> realisiert. Ein beliebiger Gegenstand wird sozusagen unverändert aus der Wirklichkeit entnommen und in das Werk eingefügt. Döblin verbrachte sehr viel Zeit damit, Montageelemente, die er in *Berlin Alexanderplatz* verarbeitete, wissenschaftlich zu ergründen und zu erforschen. Aus diesem Grund hielt er sich beispielsweise für längere Zeit in Fabriken der AEG oder in Konstruktionsbüros von Siemens & Halske in Berlin auf. „Das Manuskript von *Berlin Alexanderplatz*, im Schiller-Museum in

---

<sup>13</sup>Döblin, a.a.O. S. 28

<sup>14</sup>vgl. Schwimmer, a.a.O. S. 87

<sup>15</sup>Schwimmer, a.a.O. S. 88

<sup>16</sup>ebd. S. 89

<sup>17</sup>ebd. S. 89

<sup>18</sup>ebd. S. 89

<sup>19</sup>Döblin, a.a.O. S. 9

<sup>20</sup>ebd. S. 41

<sup>21</sup>Döblin, a.a.O. S. 365

<sup>22</sup>Schwimmer, a.a.O. S. 91

Marbach/Neckar in fünf Mappen aufbewahrt (wobei die fünfte Mappe Notizen, Skizzen und Vorarbeiten enthält), ist im Grunde selbst eine einzige, riesige synthetische Montage.“<sup>2324</sup>

## 3 Der Film

### 3.1 Gestaltungsmittel im Film

#### 3.1.1 Einstellung

Die nicht unterbrochene Kameraaufnahme, die zusammenhängend dargestellt wird, ist „mit einem Satz vergleichbar, der für sich zwar schon eine Aussage ergibt, diese aber erst im gesamten Textzusammenhang die exakte Bedeutung bekommt.“<sup>25</sup> Man erkennt die Einstellung an der fortlaufenden Numerierung im Drehbuch. Sie lässt sich mindestens in fünf Unterpunkte gliedern, die im Folgenden am Beispiel des *Berlin Alexanderplatz* näher erläutert werden sollen.

- **Dauer und Geschwindigkeit**

Es ist durchaus möglich, nur ein paar Sekunden oder sogar viele Stunden für eine bestimmte Einstellung zu verwenden. Phil Jutzi, der Regisseur des Films *Berlin Alexanderplatz*, verwendet sowohl sehr kurze, als auch längere Einstellungen -was wohl mehr oder weniger auf jeden Film zutrifft. Nachfolgend je ein Beispiel für eine kurze und eine längere Einstellung aus dem Film. Das Beispiel zeigt ausschnittsweise die Szene, als Biberkopf aus dem fahrenden Ganovenauto geworfen wird.<sup>26</sup>

164. Gross:

Franz, schadenfroh lachend.

165. Nah:

Reinhold und Franz. Reinhold voller Empörung:

„Wat, da lachst du?!“

Franz:

„Und wenn ick selber bei gefaßt wer’, ick lache!“

166. Gross:

Franz drohend werdend:

„Mit mir wirste nich umspringen, Du!“

167. Gesamt: seitlich.

Wieder huscht der Scheinwerfer durch die Rückscheibe über die vier. Reinhold zu den beiden anderen im Kommandoton:

„Achtung - mal uffgepaßt!“

Pums und Klempner-Karl gespannt auf Reinhold sehend.

Franz sagt:

„Ihr sollt es bezahlen, wartet mal, ihr Hunde! Ihr sollt Franzen kennen lernen!“

Reinhold schreit:

„Raus mit dem aus’m Wagen!“

In dem Moment stürzt sich Reinhold auf Franz, packt ihn beim Kopf und drückt ihn herunter. Im gleichen Augenblick hat Pums die Wagentür geöffnet, und auch Klempner-Karl stürzt sich auf Franz, der brüllt und sich zur Wehr setzt. Klempner-Karl und Reinhold drücken ihn mehr und mehr gegen die geöffnete Tür. Pums ist über die Polster geklettert und schiebt von der anderen Seite nach.

---

<sup>23</sup>ebd. S. 91f.

<sup>24</sup>vgl. Schwimmer, a.a.O. S. 87ff.

<sup>25</sup>Abmann, Emmert, Haberkorn, Klausmann: *Mit Sprache*. Neusäß 2001, S. 391

<sup>26</sup>vgl. Inhaltsangabe S. 3

168. Gross:  
Die Hände von Franz, die sich an das Innere der Wagentür klammern. Ein Stiefel tritt ein-, zweimal auf seine Hand, die nicht losläßt.
169. Gesamt:  
Die Ringenden.
170. Reinholds Kopf, wutverzerrt:  
„Raus mit dem. Er muß die Polizei aufhalten!“
171. Gesamt:  
Die Ringenden.<sup>27</sup>

Es ist auch möglich, durch die Kameratechnik „den zeitlichen Ablauf entgegen der Erfahrung zu verändern“;<sup>28</sup> zum einen durch Zeitlupe und zum anderen durch Zeitraffer, indem der Ablauf beschleunigt wird und damit der Eindruck von Hektik und Stress entsteht. Durch diese beiden filmischen Maßnahmen bekommt der Film „neue ästhetische Reize“;<sup>29</sup> die jedoch in Jutzis Verfilmung von *Berlin Alexanderplatz* keine Anwendung fanden. Dies lässt sich damit erklären, dass der Film sehr früh entstand und derartige Gestaltungsmittel noch nicht bekannt oder technisch nicht umzusetzen waren. Als gutes Beispiel für Zeitlupe und Zeitraffer kann man Filme wie *Lola rennt* oder *Der Krieger und die Kaiserin* -beide Filme in der Regie von Tom Tykwer- anführen. Auf diese Filmproduktionen soll jedoch an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.

#### • Bildgröße, Bildausschnitt

Die Wirkung des Films wird maßgeblich durch Bildgröße sowie Bildausschnitt bestimmt und übt somit „starken Einfluss“<sup>30</sup> auf den Zuschauer aus. Dieser bekommt natürlich nicht alles zu sehen, was am Drehort vorhanden ist. Beispielsweise sollen etwa die Kamera, die Beleuchter oder die Rückseite der Kulissen nicht ins Blickfeld geraten, denn sonst wäre eine Zerstörung der filmischen Illusion unvermeidlich.

Der folgenden Tabelle sind die wichtigsten Bildausschnitte zu entnehmen:

Begriff	Beispiel	Wirkung/Absicht
<b>Detail</b>	Augen	Emotionalisierung, Monumentalisierung
<b>Groß</b>	Kopf	Bedeutsamkeit, Identifikationsangebot
<b>Nah</b>	Oberkörper	Schwerpunkt, Betonung, Nähe
<b>Amerikanisch</b>	Figur bis Knie	Übergang von der Nähe zur Distanz
<b>Halbnah</b>	Ganze Figur	Mensch als Individuum
<b>Halbtotale</b>	Gruppe und Umgebung	Soziale Verhältnisse, Lebensraum
<b>Totale</b>	Landschaft	Überblick, Relativierung des Menschen

**Tabelle 3.1.1 Übersicht der Bildausschnitte**<sup>31</sup>

#### • Perspektive

Die Perspektive spielt im Film neben Bildgröße und Bildausschnitt eine ebenso wichtige Rolle und

<sup>27</sup>Berlin Alexanderplatz : Drehbuch von Alfred Döblin und Hans Wilhelm zu Phil Jutzis Film von 1931. München : edition text + kritik, 1996, S. 100f.

<sup>28</sup>Haaser, Junk, Karg, Pörnbacher, Schwengler, Stadler: Texte und Methoden. München 1992, S. 322

<sup>29</sup>Haaser, a.a.O. S. 322

<sup>30</sup>ebd. S. 323

<sup>31</sup>ebd. S. 323



„wird dem Zuschauer [...] auch vorgegeben.“<sup>32</sup> Durch die Perspektive wird „die Orientierung im Raum“,<sup>33</sup> sowie ein bestimmtes Verhältnis von Kamera zu Personen oder Dingen bestimmt. Der Zuschauer nimmt im übertragenen Sinn die Position der Kamera ein und sieht alles aus ihrer Perspektive heraus. Die Kamerahöhe lässt sich in vier hierarchische Stufen gliedern:

---

<sup>32</sup>ebd. S. 324

<sup>33</sup>ebd. S. 324

- **Normalsicht (in Augenhöhe):** Neutralität, Ebenbüdigkeit, Unauffälligkeit;
- **Untersicht oder Froschperspektive (optische Verkürzung der oberen Teile):** unterwürfige Haltung, Bedrohlichkeit;
- **Aufsicht oder Vogelperspektive (Verkürzung der unteren Teile):** Überlegenheit, Distanzierung, Überblick;

Desweiteren ergeben sich durch den Kamerawinkel Gestaltungsmöglichkeiten, die sich auf die „horizontale Ebene“<sup>34</sup> beziehen:

- **en face (von Angesicht zu Angesicht):** das Gegenüber, Konfrontation mit dem Zuschauer;
- **Schrägsicht:** Verstärkung der räumlichen Tiefe.<sup>35</sup>

In Einstellung 307, in der sich Biberkopf im Balllokal befindet und sein durch kriminelle Machenschaften beschafftes Geld mit vollen Händen ausgibt, befindet sich die Kamera im unteren Drittel seines Körpers und Biberkopf, der im Stehen ein Lied singt, wirkt durch diese Perspektive sehr mächtig, kraftvoll und überlegen. Nach dem Lied Biberkopfs folgt ein Perspektivenwechsel indem die Kamera hochfährt und Franz gleichzeitig in seinen Stuhl zurückfällt.

#### • **Bewegung der Kamera**

„Das Verhalten der Kamera imitiert das Verhalten einer Person und ist Ausdruck für deren Verhältnis zu den gezeigten Inhalten.“<sup>36</sup>

- **fixierte Kamera (keine Kamerabewegung):** Beobachtungsstandort, Unerschütterlichkeit, Unbeteiligtheit; Beispiel: Blick von einem Turm auf eine Stadt;
- **Schwenk (vertikale und horizontale bei festem Standort):** Erweiterung des Sehbereichs, Aufnahme von Informationen, Erkunden eines Raums; Beispiel: Schweifender Blick in einem Zimmer;
- **Fahrt (Eigenbewegung der Kamera in der Waagerechten):** Anpassung an die Bewegung einer Person oder eines Gegenstandes, Verfolgung, Dynamisierung von festen Gegenständen; Beispiel: Blick aus einem Zug auf eine Landschaft;
- **subjektive Kamera (völlig freie Bewegung):** Übernahme der Perspektive einer Person, Emotionalität, Beteiligung am Geschehen, Aufgabe eines Standorts; Beispiel: Perspektive eines Radfahrers.<sup>37</sup>

#### • **Beleuchtung**

Licht und Schatten stellen in der Filmproduktion wichtige Mittel der Gestaltung dar, denn mit ihnen kann man „das Ausmaß der Bildinformationen“<sup>38</sup> wirkungsvoll beeinflussen.

Bringt man am Set viel Licht ein, bekommt der Zuschauer eine Menge an Informationen übermittelt; im Gegensatz dazu reduziert man die Übermittlung von Informationen, indem man wenig Licht einsetzt.<sup>39</sup>

Jutzis Film wirkt durchweg ziemlich dunkel, was jedoch vom Autor des Drehbuchs vorgesehen war. Die Geschichte vom Franz Biberkopf soll nicht fröhlich und erheiternd wirken, sondern zum Nachdenken anregen -hier hilft diese Lichtstimmung-. Unterstrichen wird diese Stimmung durch Verwendung von Schwarz-Weiß-Material, zumal für Jutzi im Jahre 1931 nicht die Möglichkeit bestand, auf Farbmateriale zu drehen.

---

<sup>34</sup>Haaser, a.a.O. S. 324

<sup>35</sup>ebd. S. 324

<sup>36</sup>ebd. S. 324

<sup>37</sup>ebd. S. 324

<sup>38</sup>ebd. S. 324

<sup>39</sup>vgl. Haaser, a.a.O. S. 322ff.

### 3.1.2 Schnitt

Der Schnitt ist notwendig, um eine Einstellung von der nächsten zu trennen und hat damit in erster Linie technische Bedeutung. Jedoch kommt dem Schnitt durchaus auch „gestalterische Bedeutung“<sup>40</sup> zu und lässt sich in zwei verschiedene Arten gliedern: Zum einen in den 'harten Schnitt', bei dem die nächste Einstellung unmittelbar auf die vorhergehende folgt und zum anderen in den 'weichen Schnitt'. Der weiche Schnitt kann auch als Blende bezeichnet werden; sie verhindert, dass es zu einem Bildsprung kommt.<sup>41</sup>

Im Film *Berlin Alexanderplatz* trifft man häufig auf die Verwendung der Blende, die Jutzi speziell als 'Aufblende' oder 'Abblende' benutzt. Diese Technik ermöglicht es, dass Bild langsam verschwinden und eine neue Einstellung allmählich erkennbar werden zu lassen.

Desweiteren gibt es noch die 'Überblende', bei der sich ein Bild in die nächste Einstellung hineinschiebt und damit zu einer Überlagerung führt; jedoch trifft man diese Art des weichen Schnitts nur selten in Filmen, doch um so häufiger in professionellen Dia-Shows an. Auch befindet sich das Auf- und Abblenden auf dem Rückzug und kann als veraltet betrachtet werden, was nicht heißen soll, dass diese beiden Arten des weichen Schnitts gänzlich verschwunden sind.

### 3.1.3 Montage

Die Montage bietet die Möglichkeit „einen Filmstreifen zu zerschneiden und die einzelnen Teile neu zusammenzustellen.“<sup>42</sup> Man kann mit dieser Maßnahme Einstellungen auswählen, die Dauer dieser festlegen, ihr Verhältnis zueinander bestimmen und sie schließlich zu einem fortlaufenden Film zusammenfügen (montieren).

Die Montage spielt bei der Filmproduktion eine sehr wichtige Rolle, ergeben sich mit ihr doch die besten Gestaltungsmöglichkeiten. Am Ende legt die Montage fest, welche Aussage des Films erreicht werden soll. Nachfolgend die wichtigsten Möglichkeiten, wie man durch die Montage Einstellungen wirkungsvoll miteinander verknüpfen kann:

- **Kontrast (Gegenüberstellung, Konfrontation),**
- **Parallele (Gleichzeitigkeit),**
- **Symbolismus (Ersatz durch Synonym, Vergleich),**
- **Wiederholung (Gliederung, Kreisbewegung, Leitmotiv),**
- **Verdeutlichung (Ergänzung, Begründung),**
- **Assoziation (Erinnerung, Gedankensprung),**
- **Steigerung (Beschleunigung, Verzögerung).<sup>43</sup>**

## 4 Vergleich von Roman und Film

### 4.1 Biographische Angaben zu Phil Jutzi

Phil (eigentl. Philipp) Jutzi wird 1896 in Alt-Leiningen/Pfalz geboren und hat im Jahre 1931, dem Entstehungsjahr von *Berlin Alexanderplatz*, bereits zehn Jahre Filmerfahrung. Jutzi arbeitete bereits als Kameramann, Regisseur und Drehbuchautor. In den zwanziger Jahren kommt Jutzi nach Berlin und arbeitet

---

<sup>40</sup>Haaser, a.a.O. S. 326

<sup>41</sup>vgl. Haaser, a.a.O. S. 326

<sup>42</sup>Haaser, a.a.O. S. 326

<sup>43</sup>Haaser, a.a.O. S. 326

dort vorläufig bei der kommunistischen Welt-Film hinter der Kamera. Später wendet sich der Kameramann Dokumentarfilmen zu und richtet sein Augenmerk besonders auf Auseinandersetzungen zwischen Staat und Opposition, sowie Demonstrationen. Im Jahre 1926 führt Jutzi Regie in Filmen wie *Kladd und Datsch* oder *Die Pechvögel*. 1928 setzt er das Drehbuch von Leo Lania um und realisiert „den halbdokumentarischen Spielfilm ‚Um’s Tägliche Brot‘ [...], auf den die Kritik durchweg positiv reagiert.“<sup>44</sup> Es folgen weitere Filme bevor Jutzi „offenbar aus Enttäuschung über die KPD [...] im März 1933 in die NSDAP“<sup>45</sup> eintritt. Die Nationalsozialisten verbieten jedoch eine ganze Reihe seiner entstandenen Dokumentarfilme und Jutzi arbeitet in den dreißiger Jahren nur noch vorwiegend an Fernsehproduktionen. Seine finanzielle Lage verschlechtert sich zum Ende der dreißiger Jahre hin immer mehr. Nach dem Ende des Krieges verlässt er mit seiner Familie Berlin, zieht mit ihr nach Alt-Leiningen und stirbt 1946 in Neustadt an der Weinstraße.<sup>46</sup>

## 4.2 Filmische Umsetzung

Döblin stuft das Kino als das „Theater der kleinen Leute“ ein, wie der Titel eines Essays von 1909 zeigt. Daraus lässt sich erkennen, dass Döblin genau unter dem lesenden und dem schauenden Publikum unterscheidet und zu den Unterteilungen ‚Elitekultur‘ und ‚Massenkultur‘ gelangt. Da die „kleinen Leute“ nicht lesen, sondern nur das Kino besuchen und damit „keine Verbindung zur bürgerlichen Kultur haben“,<sup>47</sup> steht für Döblin eindeutig fest, dass es keinerlei Berührung zwischen Literatur und Kino geben kann. Einen künstlerischen „Zugang zum Kinofilm“<sup>48</sup> gibt es für den Autor folglich nicht.

Phil Jutzi, der 1931 bei der Verfilmung von *Berlin Alexanderplatz* Regie führte, konnte die Lücke zwischen der Elite- und der Massenkultur nicht schließen, was aber eigentlich Döblins Hauptanliegen gewesen war. Der Romanautor hatte sich für die Verfilmung seines Buches nur deshalb ausgesprochen, um auf diese Weise an die Massenkultur heranzukommen. Berthold Brecht machte seinerzeit Döblin zum Vorwurf, sein „Filmunternehmen bedeute [...] eine Belehrung von oben“<sup>49</sup> und tue somit nichts gegen die Kluft zwischen Elite- und Massenkultur.

Natürlich konnte man sich im Jahre 1930 durchaus eine Verfilmung von Döblins Roman vorstellen; verlangte doch die filmische Schreibweise des Autors gerade danach. Man dachte, der Spielfilm und der Roman kämen sich an dieser Stelle so nah, dass die filmische Umsetzung nicht schwer sein könne. Doch der Roman Döblins besteht aus einer „multimedialen Montage [...], die Narratives, Filmisches, Musikalisches und Dramatisches [...] miteinander“<sup>50</sup> verknüpft. Desweiteren verarbeitete Döblin in seinem Buch ungeheure Massen an Material, was dem Versuch einer Verfilmung eher entgegenwirkt.

Jutzis Arbeit hingegen reduziert die Vielfalt des Romans auf die pure Handlung. Nebenbei muss diese noch weiter gekürzt werden, um zu einer vertretbaren Filmlänge von 89 Minuten zu gelangen. „Der Film gibt den künstlerisch avancierten Anspruch des Romans vollständig preis.“<sup>51</sup> Allerdings findet diese Preisgabe auf der „Ebene eines neu konzipierten Kunstanspruchs“<sup>52</sup> statt.

Die Verfilmung wurde als Heinrich George-Film bezeichnet. Dies resultiert daraus, dass George, der die Hauptrolle im Film spielt, einfach eingriff, wenn ihm gewisse Szenen nicht gefielen. Somit wurde die Verfilmung von George indirekt mitgestaltet, was von dem Drehbuchautor Döblin und seinem Koautor Hans

---

<sup>44</sup>Drehbuch, a.a.O. S. 213

<sup>45</sup>ebd. S. 213

<sup>46</sup>vgl. Drehbuch, a.a.O. S. 213f

<sup>47</sup>Schärf, Christian: Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“ : Roman und Film ; zu einer intermedialen Poetik der modernen Literatur / Christian Schärf. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz.-Stuttgart: Steiner, 2001. S. 21

<sup>48</sup>ebd. S. 21

<sup>49</sup>Schärf, a.a.O. S. 5

<sup>50</sup>ebd. S. 20

<sup>51</sup>ebd. S. 20

<sup>52</sup>ebd. S. 20

Wilhelm nicht vorgesehen war. Aus diesem Grund wurde der Film auch nach seinem Erscheinen „gemessen an der Romanvorlage“<sup>53</sup> „von der literarischen Kritik zurückgewiesen.“<sup>54</sup> Siegfried Kracauer zählte zu den schärfsten Kritikern und bezeichnete den Film als substanzlos, wobei er sich auf drei Fakten stützte: „Die Verdrängung der dem Filmwerk zugeordneten Romankomposition; die Leere der später angehefteten Assoziationen und die Verwandlung Biberkopfs in eine überragende Figur.“<sup>55</sup>

Die Montagetechnik, die Döblin in seinem Roman anwendet, besitzt eine Eigendynamik, die einer Verfilmung überhaupt nicht entgegenkommt. Diese Problematik sieht Kracauer; er geht davon aus, „daß man den Roman falsch benutzt“,<sup>56</sup> um daraus einen Film zu machen. Doch wenn man sich eingehend mit dem Buch beschäftigt, kommt man schnell zu dem Schluss, dass es bei einer Verfilmung dieses komplexen Romans nicht möglich sein kann, „den Berliner Ton“<sup>57</sup> zu erzeugen oder „das Milieu zu evozieren.“<sup>58</sup> Im Grunde genommen bleibt vom Buch nur ein Melodram im Film zurück und Döblin sah genau darin seine Chance. Natürlich ist sich der Romanautor während des Abfassens des Drehbuchs darüber stets bewusst, „daß der Film den Roman nicht wird antasten können“,<sup>59</sup> dass der Roman sein eigenes Kunstwerk bleibt und durch den Film nur „eine Art Mutant geschaffen wird.“<sup>60</sup> Doch diese Absicht hatte Döblin; er wollte, dass der Film in seiner simplen Form auf das Kunstwerk des Buches verweist und nicht einfach nur den Text kopiert.

Heinrich George sieht in der Verfilmung von Jutzi ein herausragendes Kunstwerk, das im Abseits der Durchschnittsproduktionen „das hohe künstlerische Niveau anstrebt, das von der führenden Presse immer wieder nachdrücklich gefordert wird.“<sup>61</sup> Schärf nennt in seiner Abhandlung den Jutzi-Film eine „Personality-Show des Heinrich George.“<sup>62</sup>

Kracauer sieht den Film sowohl literarisch wie auch filmisch als misslungen an. Hier zeigt sich, dass die Filmemacher „etwas anderes beabsichtigten, als eine reine Reduktion der Geschichte auf die Spannungselemente.“<sup>63</sup> Genau hier liegt aber das Problem der Jutzi-Verfilmung. Eine Zwischenstufe „zwischen literarischem Text und filmischer Umsetzung“<sup>64</sup> gibt es nicht. Weder schafft der Roman eine filmische Schreibweise, „noch schafft es der Film, die Montagetechnik des Romans bildlich umzusetzen.“<sup>65</sup> Der Film bleibt schließlich in seiner Eigenständigkeit und der „Simulation literarischer Formen“<sup>66</sup> zurück, wobei der Roman ein „mythisches Technobild“<sup>67</sup> schafft, das sich im Bereich der ‚modernen Epik‘ befindet.

Es blieb zur damaligen Zeit in Deutschland eine ungelöste Problematik, die neue Epik, die sich der Elitekultur verschrieb, „in ein Medium der Populärkultur zu integrieren.“<sup>68</sup> Die Nationalsozialisten benannten alle Künste einfach als völkisch und meinten, „die Kluft zwischen Hochkultur und Massenkultur [...] überwunden zu haben.“<sup>69</sup>

Döblin versuchte mit seinem Werk und der anschließenden Verfilmung einer Vergrößerung der Kluft zwischen den Kulturen inmitten der Gesellschaft entgegenzuwirken, doch musste zwangsläufig an seiner Haltung gegenüber dem Kinofilm scheitern. Für ihn stellte der Film in keinsten Weise ein Kunstwerk dar und

---

<sup>53</sup>Schärf, a.a.O. S. 25

<sup>54</sup>ebd. S. 25

<sup>55</sup>Drehbuch, a.a.O. S. 234

<sup>56</sup>ebd. S. 232

<sup>57</sup>Schärf, a.a.O. S. 25

<sup>58</sup>ebd. S. 25

<sup>59</sup>ebd. S. 25f.

<sup>60</sup>ebd. S. 26

<sup>61</sup>Drehbuch, a.a.O. S. 224

<sup>62</sup>Schärf, a.a.O. S. 26

<sup>63</sup>ebd. S. 26

<sup>64</sup>ebd. S. 26

<sup>65</sup>ebd. S. 26

<sup>66</sup>ebd. S. 27

<sup>67</sup>Schärf, a.a.O. S. 26

<sup>68</sup>ebd. S. 27

<sup>69</sup>ebd. S. 27

schon gar nicht in Beziehung zu seinem Roman. Das epische Kunstwerk sah Döblin in seinem Buch; hingegen sah er eine Aufgabe im Film, der die Massen ansprechen und die „Schichten erreichen [...] soll, von denen er handelt.“<sup>70</sup><sup>71</sup>

### 4.3 Szene

Im weiteren Verlauf soll nun eine ausgewählte Szene des Films *Berlin Alexanderplatz* analysiert werden.

Franz Biberkopf lernt nach seinem Krankenhausaufenthalt Mieke kennen, verliebt sich in sie und geht mit ihr eine Beziehung ein. Es scheint, als hätte die Welt nur auf diese beiden gewartet - sie passen wirklich gut zusammen. Mieke liebt Franz und Franz liebt Mieke, jedoch unterscheidet sich ihre Liebe ziemlich offensichtlich. Franz ist der grobe Typ. Sie hingegen wirkt sehr sanft und zärtlich. Diese Gegensätze können der Liebe jedoch nicht entgegentreten, kommt diese doch von innen und ist nur schwer zu erschüttern.

Mieke lernt Cilly, die ehemalige Freundin Biberkopfs kennen und freundet sich mit ihr an. Mieke möchte natürlich alles von Cilly über Franz wissen. Aus diesem Grund kommt dann auch die Wahrheit über die Vergangenheit Biberkopfs und dessen Gefängnisarrest zum Vorschein. Außerdem erfährt Mieke, dass ihr Franz in kriminelle Machenschaften, die von Reinhold ausgehen, verwickelt ist. Cilly warnt Mieke, sie solle unbedingt auf Reinhold Acht geben, dieser hätte Franz völlig unter seiner Kontrolle.

Biberkopf ist völlig überwältigt von seiner neuen Liebe. Als er zusammen mit Reinhold im Balllokal sitzt, schwärmt er von Mieke und betont immer wieder, wie lieb, treu und ehrlich sie sei. Reinhold beginnt sich für Mieke zu interessieren, hat er sie doch noch nicht kennenlernen können. Franz schlägt Reinhold vor, mit zu ihm nach Hause zu kommen, denn dort könne er sie sehen. Reinhold willigt ein.

Zur gleichen Zeit ist Mieke immer noch bei Cilly in der Wohnung und beide unterhalten sich über Franz. Mieke beschließt nun zu gehen und Cilly gibt ihr für den Heimweg einen Pelzkragen über die Schultern und erwähnt erneut, dass Reinhold der gefährlichste sei, wo- rauf Mieke mit den Worten: „Reinhold?—is gut!—den werd’ ich mir holen!“<sup>72</sup> die Wohnung verlässt und sich auf den Heimweg macht.

#### **Bild 71**

Es ist Nacht. Biberkopf und Reinhold sitzen in der Stube und Franz isst das von Mieke zubereitete Abendbrot. Er betont immer wieder, wie lieb und treu seine Mieke sei. Reinhold, der auf dem Sofa sitzt und raucht, scheint etwas gelangweilt und meint nur, Franz könne so etwas wie Mieke im Lokal viel billiger haben. Plötzlich hört man vom Hausflur her Stimmen, beide erheben sich und Franz ermahnt Reinhold leise zu sein, während er ihm den Hut aufsetzt, durch das Zimmer führt und hinter dem Vorhang versteckt. Franz möchte gerade zur Tür gehen, als diese sich öffnet und Mieke das Zimmer betritt. Er stellt sich direkt vor Mieke und lässt sie schwören, nicht hinter den Vorhang zu blicken. Mieke zögert etwas, legt aber schließlich den Schwur ab und stellt sich vor das Bett mit dem Rücken zu Franz. Es kommt zum Dialog zwischen den beiden, denn Mieke vermutet wieder ein Geschenk von Franz und eigentlich möchte sie keine Geschenke mehr. Sie betont, alles zu haben, dreht sich zu Franz um und bittet ihn darum ihr altes Kleid tragen zu dürfen. Franz ist verwundert über ihren Wunsch. Seine Verwunderung steigert sich weiter, als sie ihm vorschlägt, Arbeit zu suchen und Geld auf ehrliche Weise zu verdienen.

An dieser Stelle bekommt man das Gesicht von Reinhold zu sehen, der noch immer hinter dem Vorhang steht. Er scheint Franz um Mieke zu beneiden. Sein Gesichtsausdruck verrät, dass vielleicht auch er gerne so eine liebe Frau hätte, die ihn von der guten Seite des Lebens überzeugt.

Franz bemerkt den Pelzkragen um Miekes Schulter und fragt mit einer aggressiven Art, wo sie ihn her habe. Mieke unterschätzt die Gewaltbereitschaft von Franz und belügt ihn, indem sie ihm erzählt, sie habe jeman-

---

<sup>70</sup>ebd. S. 27

<sup>71</sup>vgl. Schärf, a.a.O. S. 20ff.

<sup>72</sup>Drehbuch, a.a.O. S. 160

den von früher getroffen und dieser Bekannte habe ihr den Pelz geschenkt. Franz ist außer sich vor Wut und schreit Mieke an. Er hat den Verdacht, sie habe mit dem Bekannten noch mehr gehabt, schreit auf Mieke ein und beide laufen in Konfrontation hin und her, während Mieke immer wieder beteuert, dass außer dem Geschenk nichts gewesen sei. Franz verliert die Kontrolle über sich und holt nach Mieke aus. Der Schlag trifft, sie schleudert durch das Zimmer und fällt am Ende zu Boden. Franz läuft wie von Sinnen durchs Zimmer und beschimpft Mieke immer weiter. Sie weint und langsam richtet sie wieder den Blick zu Franz hin auf. Reinhold beobachtet die Szene und während Franz weiter brüllend im Zimmer umherläuft, tritt er aus dem Vorhang hervor; Mieke sieht ihn und schreit nach Franz, da sie nicht mit einer Person hinter dem Vorhang gerechnet hatte. Franz erkennt nicht, warum Mieke schreit, meint, sie schreie ihn an, greift sich einen Stuhl und will diesen gegen Mieke schleudern. Indem Moment greift Reinhold ein und es kommt zum Ringen zwischen den beiden, wobei Reinhold Franz Richtung Tür lenkt, diese öffnet und Franz aussperrt. Mieke liegt noch immer am Boden und schaut nun zu Reinhold auf, der an der Tür sichtlich geschockt dasteht. Plötzlich wird sich Mieke dieser Person bewusst und schreit, er solle sofort das Zimmer verlassen. Daraufhin stellt sich Reinhold aufrecht hin, stützt seinen Arm auf die Klinke, schaut Mieke arrogant an und kann überhaupt nicht verstehen, warum er nun so schnell das Zimmer verlassen soll, obwohl er ihr doch geholfen habe. Mieke schreit immer weiter und bezeichnet ihn als Schuft, während sie versucht, die Türe zu öffnen und ihn hinauszwerfen. Reinhold drückt sie nach ein paar Augenblicken zur Seite und verlässt die Wohnung. Mieke schließt die Tür und bricht erneut in Tränen aus.

Franz hat sich unterdessen beruhigt, steht auf der Treppe, den Kopf gesenkt. Reinhold geht am ihm vorbei und macht sich über seine Aussagen, Mieke sei treu und lieb, lustig und verschwindet schließlich aus dem Haus. Nach einer kurzen Weile kommt Mieke die Treppe herunter, bleibt vor Franz stehen und schaut ihn an. Franz hebt langsam seinen Kopf, schaut Mieke ebenfalls an und einen Augenblick später umarmen sich beide heftig. Franz beteuert, Mieke fast totgeschlagen zu haben und erkennt ebenfalls, dass es für einen wie ihn fast unmöglich sei, in der Gesellschaft wieder hochzukommen.

An dieser Stelle endet Bild 71.

## 5 Schluss

*Berlin Alexanderplatz - Die Geschichte vom Franz Biberkopf* stellt als Buch eine vollständige Abkehr vom bürgerlichen psychologischen Roman dar.<sup>73</sup> Aus diesem Grund kann Döblin auch als „der radikalste Innovator des modernen Romans“<sup>74</sup> angesehen werden. Er vertrat seit dem Jahre 1913 romanpoetologische Absichten, die sich in *Berlin Alexanderplatz* erkennen lassen und sogar dort ihren Höhepunkt finden. Sicher stellt der Roman in gewisser Weise ein Volksbuch dar - hier haben die beiden Verfilmungen ein ganzes Stück beigetragen, doch „unbedarfte, aber gutwillige Leser stufen die Erzählweise des Romans nicht selten als sprachexperimentelle Kuriosität ein und sehen zunächst keinen zwingenden Zusammenhang zwischen der Geschichte und ihrer literarischen Darbietungsform.“<sup>75</sup> Der Grund dieser Tatsache liegt sicher darin, „daß heutige Leser ohne vorherige Belehrung den Sinn bestimmter Praktiken und Tendenzen der modernen Avantgarde nicht einzusehen vermögen.“<sup>76</sup> Aber ohne ein derartiges Verständnis lässt sich *Berlin Alexanderplatz* in seiner „narrativen Komplexität“<sup>77</sup> nicht erfassen. Dieser Tatsache war sich Döblin bewusst und versuchte ihr mit einer Verfilmung entgegenzuwirken. Doch sein soziales Argument konnte nicht überzeugen.

---

<sup>73</sup>vgl. Döblin, a.a.O. S. 1

<sup>74</sup>Schärf, a.a.O. S. 8

<sup>75</sup>ebd. S. 8

<sup>76</sup>ebd. S. 8

<sup>77</sup>ebd. S. 8

Es ist eben nicht möglich „sozialpolitisches Engagement umzusetzen“,<sup>78</sup> wenn man dies mit ästhetischer Popularisierung versucht. „Aus diesen Gründen erscheint der Jutzi-Film so verunglückt - in seinem Anspruch wie in seiner zeitgeschichtlichen Stellung.“<sup>79</sup> Natürlich kann man Heinrich Georges Behauptung Recht geben, der Jutzi-Film stehe in seinem Anspruch über aller damals produzierten Unterhaltungsware, „doch nimmt sich der Spielfilm über Franz Biberkopf merkwürdig ortlos und unausgegoren in seiner Sonderstellung innerhalb des damaligen Kulturbetriebs aus.“<sup>80</sup>

Film und Literatur waren eben noch strikt voneinander getrennte Welten, und was sie trennte, war der Sprung zwischen den Kulturen, einer populären und einer elitären. Man kann nicht sagen, daß Döblin viel dazu beigetragen habe, diese Kluft zu schließen. Dazu legte er zu großen Wert auf die anthropologisch-avantgardistische Dimension seiner epischen Schöpfungen.<sup>81 82</sup>

## 6 Anhang

### 6.1 Sequenzplan

### 6.2 Literaturverzeichnis

#### Literatur

- [1] Aßmann, Emmert, Haberkorn, Klausmann: Mit Sprache. Neusäß 2001.
- [2] Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz - Die Geschichte vom Franz Biberkopf. München 1988.
- [3] Berlin Alexanderplatz : Drehbuch von Alfred Döblin und Hans Wilhelm zu Phil Jutzis Film von 1931. München : edition text + kritik, 1996.
- [4] Haaser, Junk, Karg, Pörnbacher, Schwengler, Stadler: Texte und Methoden. München 1992.
- [5] Matzkowski, Bernd: Alfred Döblin - Berlin Alexanderplatz. Hollfeld 1998.
- [6] Prem, Boris: Alfred Döblin Berlin Alexanderplatz. München 1997.
- [7] Schärf, Christian: Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“ : Roman und Film ; zu einer intermedialen Poetik der modernen Literatur / Christian Schärf. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz.-Stuttgart: Steiner, 2001.

### 6.3 Filmverzeichnis

- [1] Berlin Alexanderplatz in der Verfilmung von Phil Jutzi nach einem Buch von Alfred Döblin.  
Produktion: Allianz-Tonfilm GmbH, Berlin  
Produzent: Arnold Preßburger  
Produktionsleitung: Dr. Wilhelm Szekely  
Aufnahmeleitung: Karl Ehrlich  
Drehzeit: 7.5 - Ende Juni 1931  
Drehort: Ufa-Ateliers Neubabelsberg; Aufnahmen: Alexanderplatz,

---

<sup>78</sup>Schärf, a.a.O. S. 27

<sup>79</sup>ebd. S. 27

<sup>80</sup>ebd. S. 27f.

<sup>81</sup>Schärf, a.a.O. S. 27f

<sup>82</sup>vgl. Schärf, a.a.O. S. 27f.



Weinmeisterstraße, Grenadierstraße, Polizeipräsidium  
Dierckenstraße, Kurfürstendamm/Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche,  
Grunewald, Strandbad Rahnsdorf am Müggelsee, Märchenbrunnen  
Friedrichshain, Friedrichswalde  
Zensur: 30.09.1931, B.29829, Jugendverbot  
Prädikat: „Künstlerisch“  
Länge: 89 min, 2440m  
Format: 35mm, s/w, 1:1.19  
Tonsystem: Tobis-Klangfilm  
Uraufführung: 8.10.1931, Berlin (Capitol am Zoo)<sup>83</sup>  
**Anmerkung:** Als Vorlage für diese Arbeit diente eine Kopie des o.g. Films auf VHS.

## 6.4 Tabellenverzeichnis

- [1] Haaser, Junk, Karg, Pörnbacher, Schwengler, Stadler: Texte und Methoden. München 1992.  
[2] Knösel, 2002

---

<sup>83</sup>vgl. Drehbuch a.a.O. S. 242