

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ČESKO-NĚMECKÝCH AREÁLOVÝCH STUDIÍ A GERMANISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

DIE GOLDENEN ZWANZIGER IN LITERATUR UND FILM. VOLKER
KUTSCHERS "DER NASSE FISCH" UND DER FILM "BABYLON BERLIN"

Vedoucí práce: doc. Dr. habil. Jürgen Eder

Autor práce: Daniel Musílek

Studijní obor: Česko-německá areálová studia

Ročník: 3.

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Qualifikationsarbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe.

Budweis, den 5. Mai 2021

.....
Daniel Musílek

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei Herrn doc. Dr. habil. Jürgen Eder für seine Bereitschaft, Hilfe, wertvolle Ratschläge und vornehmlich für seine unerschütterliche positive Einstellung während unserer Konsultationen herzlich bedanken.

Anotace

Předložená bakalářská práce se zaměřuje na techniky zprostředkování zvuku a obrazu v literatuře a filmu a zároveň poskytuje komparativní analýzu obou médií. V teoretické části bakalářské práce jsou objasněny rozdílné přístupy filmové a literární teorie k vyobrazení děje obrazovými a zvukovými prvky. Komparace obou médií bude ilustrována na historickém románu „Der nasse Fisch“ německého spisovatele Volkera Kutschera a na německé filmové sérii „Babylon Berlin“ od režisérů Toma Tykwaera, Achima von Borriese a Hendrika Handloegtena. V praktické části budou na vybraných románových kapitolách a filmových scénách názorně vysvětleny rozdílné metody využití zvuku a obrazu ke zprostředkování děje.

Klíčová slova: Děj; „Babylon Berlin“; „Der nasse Fisch“; kinematografie, literatura; zvuk, obraz

Abstract

This bachelor thesis focuses on the techniques, which are used in film and literature to create images and sound and provides a comparative analysis of the two media. The theoretical part of the thesis explains the different approaches of film and literary theory used in audio-visual storytelling. The comparison will be demonstrated on the novel “Der nasse Fisch” written by a German novelist Volker Kutscher and on the German television series “Babylon Berlin” directed by Tom Tykwer, Achim von Borries and Hendrik Handloegten. The practical part focuses on two scenes and two chapters of the novel, which will demonstrate the different methods of using sound and images as a tool of storytelling.

Key words: Plot; “Babylon Berlin”; “Der nasse Fisch”; Cinematography; Literature, Sound, Image

Annotation

Die vorliegende Bachelorarbeit widmet sich der Technik der Darstellung des Tons und Raumes im Buch und Film und bietet eine vergleichende Analyse der beiden Medien. Der theoretische Teil der Bachelorarbeit klärt die verschiedenen Ansätze der Film- und Literaturtheorie in Bezug auf die visuelle und akustische Darstellung der Handlung. Der Vergleich der zwei Medien wird den Roman „Der nasse Fisch“ von Volker Kutscher und die Fernsehserie „Babylon Berlin“ von Tom Tykwer, Achim von Borries, und Hendrik Handloegten untersuchen. Sowohl aus dem Roman als auch aus der Verfilmung werden in dem praktischen Teil zwei Szenen bzw. Kapitel gewählt, bei denen die unterschiedlichen Methoden der Ton- und Bilddarstellung veranschaulicht werden.

Schlüsselwörter: Handlung; „Babylon Berlin“; „Der nasse Fisch“; Kinematographie; Literatur; der Ton; das Bild

Inhaltverzeichnis

Einleitung.....	7
1. Film und Buch: Was haben sie gemeinsam?	8
2. Die Komposition – Bildliche Darstellung im Buch und Film	13
2.1 Mise-en-Scène.....	13
2.2 Die Perspektive – Kamera und Kadrierung	15
2.2.1 Die Drittel-Regel.....	16
2.3 Visuelles Erzählen.....	17
2.4 Show don´t tell	19
2.5 Bildhafte Figuren – Der Schlüssel für visuelles Schreiben.....	22
3. Der „Ton“ des Buches und des Films	24
3.1 Der Filmtton	24
3.1.1 Akustisches Erzählen im Film	25
3.2 Klangfiguren im Buch.....	27
4. Vorstellung des Buches und Films	29
4.1 Die Fernsehserie „Babylon Berlin“.....	31
4.1.1 Die Entstehungsgeschichte	31
4.2 Die Figuren und ihre historischen Vorbilder	32
5. Der Ton und die Mai-Unruhen	34
5.1 Die Mai-Unruhen im Roman „Der nasse Fisch“.....	35
5.2 Die Mai-Unruhen in „Babylon Berlin“	38
6. Bildliche Darstellung einer Verfolgung.....	42
6.1 Die Verfolgung im Roman „Der nasse Fisch“	43
6.2 Die Verfolgung in „Babylon Berlin“	45
Schluss	49
Literatur- und Quellenverzeichnis	51
Anlagenverzeichnis.....	54

Einleitung

Die vorliegende Bachelorarbeit nimmt in dem theoretischen Teil Rücksicht auf die Vermittlung von Handlung sowohl im Film als auch im Buch und beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern eine Verfilmung von der Buchvorlage anders ist. Hauptsächlich wird auf die visuelle und auditive Darstellung der Handlung Wert gelegt, da in der Kinematographie die bewegten Bilder zusammen mit der Tontechnik den Film konstituieren. Indem das Buch in Worten gefasst ist, bietet die geschriebene Literatur dagegen andere Erzähltechniken, die in sich die Methoden der Filmtheorie widerspiegeln. Das erste Kapitel der Arbeit schafft eine gemeinsame Grundlage für beide Medien, indem es sich auf die Handlungsstruktur konzentriert. Da die Buchvorlage und ihre Verfilmung eine relativ gleiche Geschichte bearbeiten, ist es möglich, einen objektiven Vergleich zwischen Filmtheorie und Erzähltechniken im Buch zu schaffen. Die weiteren Kapitel der Arbeit bieten einen Überblick über die narrativen Möglichkeiten im Film und Buch, v.a. in Bezug auf die szenische und akustische Darstellung.

In dem praktischen Teil werden der Roman „Der nasse Fisch“ und die Verfilmung des Romans „Babylon Berlin“ vorgestellt. Da die Verfilmung dem Roman relativ treu geblieben ist, was die Handlung angeht, konnten in beiden Medien Ausschnitte gefunden werden, bei denen die Handlungsstruktur und die Handlung selbst übereinstimmt. Anhand der zwei gewählten Szenen und der entsprechenden Kapitel im Roman lassen sich dann die unterschiedlichen Methoden in der visuellen und akustischen Darstellung im Film und Buch verdeutlichen.

Obwohl die beiden Medien gleiche Aspekte im Rahmen der Handlung aufweisen können, bietet das Buch, verglichen mit dem Film, scheinbar mehr Freiheit und Fantasie für den Leser, indem es die Nutzung der eigenen Vorstellungskraft fordert. Die visuelle sowie auditive Wahrnehmung werden bei der Anschauung des Films völlig beschäftigt, d.h. der Film „betäubt“ sein Publikum. Hieraus lässt sich eine These erstellen, dass einen Film anzuschauen einfacher ist, als Bücher zu lesen. Die Bachelorarbeit wird anhand einer vergleichenden Analyse der beiden Medien feststellen, ob diese Behauptung überhaupt Bedeutung besitzt.

1. Film und Buch: Was haben sie gemeinsam?

Die Aufgabe des Films und des Buches ist gleich: sie vermitteln eine Geschichte bzw. eine komplexe Information. Zunächst, vor dem Filmanfang oder dem Beginn des Lesens, treten höchstens unsere Erwartungen auf, aber die Botschaft der beiden Medien bleibt noch ungeklärt. Erst mit der aktiven Teilnahme erkennt man die im Kern liegende Intention und die Botschaft des Films bzw. des Buches, die es vermitteln will. Die Art und Weise der Informationsvermittlung im Film und im Buch ist allerdings unterschiedlich. In diesem Sinne werden vor allem die Aspekte von Erzählung/Roman und Kunstfilm verglichen. Lehrbücher und Dokumentarfilme und ähnliche Formen werden in diesem Kapitel nicht in Betracht genommen.

Der Roman kann auf verschiedene Art und Weise definiert werden. Der griechische Philosoph Aristoteles, obwohl in seiner Zeit der Roman als selbständige Gattung noch nicht existiert hat, erklärt den Unterschied zwischen Erzähltexten und dramatischen Texten aus Faktoren wie Mythos, Charaktere, Sprache, Melodik, Inszenierung und Erkenntnisfähigkeit.¹ Der britische Autor und Prosaiker Edward Morgan Forster liegt in seiner Studie „Aspects of the Novel“ eine grundlegende Definition des Romans vor: *„Der Roman ist Kunstwerk mit eigenen Regeln, nicht mit den Regeln des täglichen Lebens. Die Figuren im Roman sind wirklich, erst wenn sie in Übereinstimmung mit diesen Regeln handeln.“*²

Da ein Film und ein Buch zwei verschiedene Spektren der Geschichtenvermittlung vertreten, ist die Definition des Romans für die nachfolgende Analyse der unterschiedlichen Darstellung der beiden Medien vernachlässigbar. Um einen übersichtlichen Vergleich zu erstellen, wird nur auf die Handlung und ihre Darbietung Rücksicht genommen. Für den Zweck der Handlungsanalyse kann man die Dramentheorie der aristotelischen Poetik und die Dramenstruktur von Gustav Freytag entlehnen. Aristoteles verteidigte in seiner „Poetik“ die 3-Akt-Struktur, wo im ersten Akt die Figuren und ihre Umstände vorgestellt werden, im zweiten Akt die Peripetie kommt und im dritten sie aufgelöst wird. Alle Akte müssen voneinander eine Kausalität aufweisen, sodass die Handlung sinnvoll vorkommt. Im 1. Akt muss also alles vorgelegt werden, was sich im 2. Akt entwickelt und der 3. Akt soll Bezug auf die vorigen Akte

¹ Vgl. ARISTOTELES. Poetik. Übersetzt von Manfred Fuhrmann. München. Heimeran, 1976.

² FORSTER, Edward Morgan. Aspekty románu. Übersetzt von Eva ŠIMEČKOVÁ. Erste Auflage. Bratislava. Tatran, 1971. S. 64

nehmen.³ Die Einheit der Handlung erklärte Aristoteles mit einer Maxime: „*Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Wer also eine Handlung gut zusammenstellen will, [...] muss sich an die genannten Kriterien halten.*“⁴ Dies zeigt also, dass es sich nicht unbedingt um ein Drama handeln muss, was die Kriterien angeht. Solange sie eingehalten werden und die Handlung homogen ist, können verschiedene literarische Einheiten gleichem Handlungsmuster folgen. Das heißt: nicht nur für Romane, sondern auch für kleinere Einheiten, wie die Kapitel des Romans kann die aristotelische Struktur der Handlung angewendet werden, denn, was die Handlung angeht, bilden auch die Kapitel eine geschlossene Struktur.

„*Die Handlung des Dramas ist die nach einer Idee angeordnete Begebenheit, deren Inhalt durch die Charaktere vorgeführt wird.*“⁵ Ausgehend von dieser Definition und angesichts der Handlung im Film und Buch sind der Raum und der Ton bei der Handlungsbildung notwendig hinzuzufügen. Der Aufbau der Handlung im Drama und im Roman weist keine grundlegenden Unterschiede auf und deswegen kann er für die Zwecke meiner Analyse der Handlungsstruktur des Dramas folgen. In seinem Werk „*Die Technik des Dramas*“ stellte der deutsche Schriftsteller Gustav Freytag den sog. pyramidalen Aufbau des Dramas vor, der das Drama in fünf Teile (Akte) zerteilt und mit seiner Einfachheit auch sogar für Novellen und kurze Geschichten verwendet werden kann. Die Teile der Handlung sind chronologisch: Einleitung, Steigerung, Der Höhepunkt, fallende Handlung und die Katastrophe.⁶

Die Einleitung (auch Exposition) ist ein Teil der Handlung der als eine Eröffnungsszene oder Vorspiel angesehen werden könnte. Dem Autor ist an dieser Stelle ermöglicht die Stimmung der Handlung, d.h. das Tempo, die Umgebung und die Ausgangsverhältnisse der Figuren zu bestimmen. Die Exposition gilt als eine Vorbereitung und ein Eintritt in die gesamte Handlung und deswegen soll sie verlaufen, ohne problematische Stellen selbst auszulösen. Es bedeutet aber nicht, dass es die Probleme nicht andeuten soll. In der Einleitung erfährt der Leser/Zuschauer die

³ Vgl. KINATEDER, Birgit. *Klassische Erzählformen*. TELEVISION 2012. Nr. 2. Online im Internet: URL: https://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/television/25-2012-2/Kinateder-Klassische_Erzaehlformen.pdf [Abrufdatum: 13.2.2021]

⁴ ARISTOTELES. *Poetik*. Übersetzt von Manfred Fuhrmann. München. Heimeran, 1976. S. 12

⁵ FREYTAG, Gustav. *Die Technik des Dramas*. Leipzig: S. Hirzel, 1863, Online im Internet: URL: http://docplayer.org/23284737-Gustav-freytag-die-technik-des-dramas.html#show_full_textS. 27 [Abrufdatum: 21.2.2021]

⁶ Vgl. Ebd.

grundsätzlichen Informationen fürs anfängliche Verständnis der Geschichte und formt damit ein imaginäres Spielfeld für bevorstehende Ereignisse. Wenn möglich, soll auch die Gegenpartei, d.h. der Antagonist der Handlung angedeutet werden.⁷

Die Steigerung mit dem erregenden Moment gilt als der Eintritt der bewegten Handlung. Die Figuren sind in Bewegung gesetzt und sie fangen an zu handeln, was eine Veranlassung zu der folgenden Handlung wird. Die Handlung geht in die Richtung, die von der Einleitung festgesetzt wird und abhängig von der Richtung hebt sich allmählich auch die Stimmung und steigt die Verwicklung. So gesehen, ist das erregende Moment ein Übergang von der Exposition zu der eigentlichen Aktion. Meistens kommt die steigende Handlung als spannendes und aufregendes Ereignis vor, das eine Grundlage für den Höhepunkt schafft. In diesem Akt ist es notwendig, den Antagonist oder die Gegenpartei vorzustellen, ihre Ansichten und Ziele zumindest anzudeuten und eine Tätigkeit und einen Raum für sie zu schaffen, es sei denn, sie wurden schon in der Exposition geschildert. Das erregende Moment soll aber nicht über das Schicksal des Helden entscheiden, darum kümmert sich der Höhepunkt.⁸

Der Höhepunkt (auch Peripetie oder Wendepunkt) ist die Spitze des pyramidalen Aufbaus, dessen verhängnisvolle Konsequenzen die vorigen Szenen übertrifft. Der Höhepunkt kann als der Kern der Handlung angesehen werden, d.h. die ersten zwei Akte bereiten auf ihn vor und die letzten zwei Akte werden mit seinen Folgen belastet. Der Höhepunkt verbindet sich oft mit einem Umschlag oder einem tragischen Moment, welcher der Handlung eine neue, wahrscheinlich auch unerwartete, Richtung vorgibt. Gleich nach dem Höhepunkt muss die Handlung logisch sinken. In dieser Phase kommt die fallende Handlung, die von dem retardierenden Moment und dem Moment der letzten Spannung begleitet ist und die zur Katastrophe führt. Der Höhepunkt zerbricht den bestehenden Kurs der Handlung und errichtet eine neue Spannung, was zur Zersplitterung der szenischen Wirkung führen kann. Um dies zu vermeiden, wird das retardierende Moment benutzt. Es erschafft eine Pause, einen scheinbaren Stillstand, wo alle vorherigen Ereignisse eingeordnet sind, sodass der Leser/Zuschauer sich an die neue und bzw. überraschende Richtung der Handlung gewöhnen kann. Durch die Einordnung und Beruhigung kann ein Ausweg auftreten, der später bei der Katastrophe zu Nutze gemacht

⁷ Vgl. Ebd. S. 100

⁸ Vgl. Ebd. S. 104f

werden kann und dem Leser/Zuschauer ist es ermöglicht, den Zusammenhang der Begebenheiten und die Absicht des Autors zu sehen.⁹

Bevor der eigentliche Schluss kommt, wird manchmal in der Handlung das sog. Moment der letzten Spannung benutzt. Dieses Moment kommt meistens vor, wenn die fallende Handlung immer noch eine zu angespannte Situation hinterlässt. In diesem Fall tritt das Moment der letzten Spannung auf und sorgt für eine Ablenkung des Lesers/Zuschauers von der Richtung der angespannten Handlung. Dieses Moment kann meistens als eine Zwischenhandlung, ein Intermezzo gesehen werden, wo eine neue kleine Spannung eingeführt wird. Es handelt sich um ein Hindernis, das aber eine Chance auf Erleichterung und eine Möglichkeit glücklicher Lösung bietet. Das Moment der letzten Spannung geschieht kurz vor dem Schluss aus einem einfachen Grund. Es lenkt nicht nur ab, sondern es vorbereitet die Basis für das Ende der Handlung. So gesehen könnte dieses Moment zweierlei bedeuten: Entweder macht es den Leser mit dem möglichen *Happy End* bekannt, das später verwirklicht wird, oder bereitet eine trügerische Hoffnung, die später der Effekt der kommenden Katastrophe vervielfachen wird. Aus diesem Grund ist es klar, dass das Moment der letzten Spannung direkt davon abhängt, ob sich der Schluss positiv oder negativ entwickelt.¹⁰

Der Schluss der Handlung kann in vielerlei Form realisiert werden. Gustav Freytag bezeichnet die Schlusshandlung als eine Katastrophe, wo die Hauptfigur(en) vernichtet werden müssen, um eine gänzlich vollendete Handlung darzustellen. Der Untergang des Helden muss für den Leser begründet und verständlich sein, aber gleichzeitig sei es nötig, das Gefühl des Widerwillens beim Leser/Zuschauer zu evozieren, denn bei der Katastrophe solle man vermeiden, das Leben des Helden zu schonen.¹¹ Im Allgemeinen ist aber die Katastrophe nur ein möglicher Ausweg der Handlung, der v.a. bei einer Tragödie vorkommt. Bei der Komödie tritt z.B. das sog. *Happy End* auf, wobei alle Konflikte aufgelöst werden und die Hauptfiguren der Handlung befinden sich am Ende in einer günstigeren Lage als am Anfang. Ein Oberbegriff für die Schlusshandlung ist das *Dénouement* (frz. „Abwicklung“). Es beschreibt die eigentliche Lösung des Konflikts, der während der Steigerung eingeführt und später verwirklicht wird. Das *Dénouement* vertritt also die Stelle, wo sich die

⁹ Vgl. Ebd. S. 112ff

¹⁰ Vgl. Ebd. S. 115

¹¹ Vgl. Ebd. S. 117

Spannung der Handlung völlig auflöst, die Figuren finden ihre Reinigung (Katharsis¹²), die bisher unbeantworteten Fragen werden beantwortet und eine einstige Ordnung wird mindestens teilweise wiederhergestellt.¹³

Dank der Aufteilung der Handlung in fünf konkrete Teile wird es ermöglicht, den Vergleich der Kapitel im Roman mit den Szenen aus der Fernsehserie übersichtlicher zu machen. Es werden für den Vergleich die Filmszenen gewählt, die der Handlung der einzelnen Kapitel entsprechen und dadurch können die verschiedenen Methoden der Darstellung im Buch und Film auf gleicher Basis veranschaulicht werden.

¹² Vgl. ARISTOTELES. Poetik, 1976

¹³ Lehrerfortbildung Baden-Württemberg. Merkmale einer Erzählung. Online im Internet: URL: https://lehrerfortbildung-bw.de/u_sprachlit/deutsch/bs/bej/text/erzaehlung/kriterien [Abrufdatum: 22.02.2021]

2. Die Komposition – Bildliche Darstellung im Buch und Film

2.1 Mise-en-Scène

Mise en Scène (französisch für „Inszenierung“ oder „in Szene setzen“) ist ein Begriff der Filmästhetik, der aber ursprünglich aus dem Theater stammte. In der Filmkunst gilt *Mise en Scène* als ein Oberbegriff für alle Elemente, die in dem Moment das Bild der Szene bilden und die für den Zuschauer eine Wirklichkeitsillusion schaffen. Für die Schaffung und Form der Inszenierung ist der Regisseur verantwortlich, der die Kontrolle über das, was auf der Leinwand erscheint, übernimmt und dadurch das Geschehen für die Kamera inszeniert. In dem Sinne ist *Mise en Scène* eine visuelle Darstellung der filmischen Realität.¹⁴ Die Hauptelemente der Inszenierung können in vier Kategorien unterteilt werden:

- 1) Die Ausstattung, d.h. das Szenenbild beschreibt den Ort, wo sich die Szene abspielt. Es entsteht die Möglichkeit, den Film entweder an einem tatsächlichen Standort oder im Studio, das nur für die Zwecke der Dreharbeiten hergestellt wird, zu drehen. (siehe Abb. 1 – die sog. neue Berliner Straße in Studio Babelsberg, gebaut ausschließlich für die Dreharbeiten von „Babylon Berlin“ dient als die meistbenutzte Kulisse in der Fernsehserie). Ein Studio bietet dem Regisseur eine bessere Kontrolle und die Möglichkeit, die Welt der Szene künstlich genau zu verwirklichen. Für das Szenenbild sind, wie beim Theater, die Requisiten von Bedeutung. Sie füllen einerseits den Raum der Handlung aber auf der anderen Seite können sie auch die Szene voranbringen, indem sie grundsätzliche Funktionen in der Handlung vertreten. Die Ausstattung bestimmt also was sich in der Szene befindet, wo sie stationiert ist, (im Vorder- oder Hintergrund, in der Mitte der Aufnahme usw.) und welche Motive sich durch die Handlung ziehen¹⁵
- 2) Kostüme sind sowohl ein Hilfsmittel der Ausstattung als auch eine eigene Kategorie der Inszenierung. Während die Ausstattung die äußere Welt bestimmt, sind die Kostüme für die Authentizität der Figuren verantwortlich. Das Kostüm illustriert die historische Zeit der Handlung, den Status der Figuren, sowie einige ihrer

¹⁴ Vgl. Lexikon der Filmbegriffe. Mise-en-scène. Institut für neuere Deutsche Literatur und Medien Kiel. Online im Internet: URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4741> [Abrufdatum: 26.1.2021]

¹⁵ Vgl. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. S. 162–167

Charakterzüge. Die Figur ist eng mit ihrer Kleidung und Accessoires verbunden, d.h. das Kostüm kann als ein Motiv bzw. ein Mittel verwendet werden, die Handlung vorwärts-zutreiben.¹⁶

- 3) Die Lichtgestaltung. Der Zweck der Lichtgestaltung ist zweifach: das Licht hilft das Raumgefühl komplett zu machen, sowie unsere Aufmerksamkeit auf bestimmte Teile der Szene zu steuern. Zur Lichtgestaltung zählt auch die Abwesenheit von Licht, also die Schattierung im Film. Der Schatten ermöglicht dem Filmmacher einige Details vorzuenthalten und Spannung zu erhöhen, indem der Schatten das Bild bzw. die gesamte Szene verzerrt.¹⁷ Die Verzerrung hängt von der Lichtrichtung ab und es existieren fünf Grundformen der szenischen Lichtgestaltung – die Frontalbeleuchtung, das Gegenlicht, das Seitenlicht, das Fußlicht und das Oberlicht. Bei der Frontalbeleuchtung ist der Kamerastandort sowie die Lichtquelle auf der gleichen Stelle und dadurch entsteht eine konturlose Beleuchtung, weil der Schattenfall völlig eliminiert ist. Das Gegenlicht entsteht, wenn die Kamera sich gegenüber der Lichtquelle und hinter dem Filmobjekt befindet. Da das Filmobjekt die Quelle abdeckt, kann es eher als ein Schattenriss erscheinen, deswegen spricht man beim Gegenlicht auch von Silhouettenlicht. Das Seitenlicht imitiert die natürlichen Quellen des Lichts und dazu hat es eine starke plastische Wirkung, d.h. die Filmobjekte können dadurch wesentlich verzerrt werden. Beim Oberlicht scheint die Lichtquelle direkt von oben, wodurch v.a. die Gesichtsausdrücke der Figuren intensiviert werden können. Das Fußlicht wird meistens benutzt, um etwas unnatürlich wirken zu lassen. Da das Licht von einer ungewohnten Stelle anleuchtet, weil es sich unter dem Filmobjekt befindet, scheinen die Gesichtszüge der Figuren wie deformiert. Deswegen wird das Fußlicht v.a. benutzt, um einen Horroreffekt aufzunehmen.¹⁸
- 4) Die Schauspielerführung vertritt die Regieanweisungen bei den Dreharbeiten, sowie die schauspielerische Leistung, d.h. es handelt sich hier um die eigentliche Inszenierung der Handlung. Indem die Figuren sich in der Szene bewegen und mit

¹⁶ Vgl. Lexikon der Filmbegriffe. Kostümbild. Online im Internet:URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6681> [Abrufdatum: 26.1.2021]

¹⁷ Vgl. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu, 2011, S. 172-174

¹⁸ BERNSTÄDT, Herbert. Lichttechnik: Welche Auswirkung haben verschiedene Lichtpositionen? Production Partner Wiki. Online im Internet: URL: <https://wiki.production-partner.de/licht/lichttechnik-welche-auswirkung-haben-verschiedene-lichtpositionen/> [Abrufdatum: 24.2.2021]

Requisiten manipulieren, erschaffen sie eine konkrete Stimmung und drücken ihre Gefühle und Gedanken aus.¹⁹

2.2 Die Perspektive – Kamera und Kadrierung

Wenn also die Inszenierung in einem Film bestimmt, was der Zuschauer sieht, dann sind die Kamera und die Kadrierung dafür verantwortlich, wie die Inszenierung gesehen wird. Die Kamera hat bei den Dreharbeiten die Möglichkeit, die Perspektive der Filmaufnahme zu modifizieren, was von der Brennweite abhängt. Die Brennweite bezeichnet den Abstand zwischen der Linse und ihrem Brennpunkt. In der Regel gilt, dass je größer die Brennweite, desto kleiner der Bildwinkel und desto enger der Bildausschnitt, den die Kamera aufnimmt. Dies hat zur Folge, dass die Objektive mit längerer Brennweite den Raum und die Tiefe komprimiert und Objektive mit kürzerer Brennweite die Objekte im Bild vergrößern und verzerren.²⁰ Es lassen sich drei Hauptarten von Objektiven unterscheiden. Das erste, das Weitwinkel-Objektiv, d.h. Objektiv mit kurzer Brennweite vertieft den Raum und macht den Abstand zwischen Vorder- und Hintergrund der Szene länger. Es hat auch die Tendenz, den Bildausschnitt zu deformieren, sodass die entfernten Gegenstände kleiner abgebildet sind als die im Vordergrund. Das Weitwinkelobjektiv hat große Schärfentiefe und kann einen breiteren und größeren Raum decken als die anderen, deswegen wird es v.a. für Eröffnungsszenen benutzt (siehe Abb. 2 – Der Alexanderplatz am Anfang der ersten Folge wird mit einem Weitwinkelobjektiv aufgenommen, um die Szene einzuleiten). Das Normalobjektiv ahmt das menschliche Auge nach, darum entstehen keine markanten Deformationen bei der Perspektive und die Verhältnisse zwischen Vorder- und Hintergrund entsprechen unserer Sehweise. Da die Perspektive uns natürlich scheint, wird dieses Objektiv meistens benutzt, um den Zuschauer in die Szene zu setzen (z.B. bei romantischen Szenen oder Dialogen). Das letzte, also das Teleobjektiv deformiert den Abstand zwischen Vorder- und Hintergrund, indem es kürzer macht. Dies hat zur Folge, dass das Bild flach wirkt. Das Teleobjektiv deckt nur einen geringen Raum und die Schärfentiefe ist wesentlich beschränkt. *„Das Teleobjektiv vermittelt dem Zuschauer ein Gefühl, nur ein Beobachter zu sein und die geringe Schärfentiefe isoliert das fokussierte Objekt (meistens die Figur) vom Rest der Welt.“*²¹

¹⁹ Vgl. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu, 2011, S.180

²⁰ Vgl. BROWN, Blain. Cinematography: theory and practice: image making for cinematographers and directors. Focal Press, 2012. ISBN 978-0-240-81209-0. S. 6f

²¹ Newton Thomas Sigel Explains 3 Different Camera Lenses. In: Youtube [online]. 19.08.2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DGujsKb2e10&list=WL&index=29> [Abrufdatum: 25.2.2021]

Die Kadrierung (oder Cadrage, von frz: *le cadre* = Rahmen) bezeichnet die Festlegung des Bildrahmens, d.h. des Bildfelds, das für den Zuschauer zu sehen ist. Das Größenverhältnis des abgebildeten Objekts zu dem Bildrahmen wird als Einstellungsgröße bezeichnet. Die Wichtigkeit der Einstellungsgröße besteht darin, dass sie bestimmt, welchem Objekt die Aufmerksamkeit im Bild gewidmet werden soll. Je kleiner die Einstellungsgröße, desto detaillierter wird das Objekt im Rahmen aufgenommen. Der Maßstab für die Bestimmung der Einstellungsgröße ist die menschliche Figur und es lässt sich eine Anzahl verschiedener Größen unterscheiden. Die wichtigsten sind: die weite Aufnahme, die, ähnlich wie das Weitwinkelobjektiv für Eröffnungsszenen, Landschaftsaufnahmen, oder Aufnahmen aus der Vogelperspektive, weil die Figuren selbst zu klein und nicht zu bemerken sind. Erst in der „Totale“ sind die Figuren von Bedeutung, weil die Totale den ganzen Handlungsraum der Figuren darstellt. Der Hintergrund in der Totale hat immer die Tendenz zu dominieren, d.h. sie zeigt eher das Verhältnis der Figuren zu ihrer Umgebung. Um die Handlung der Figuren aufzuzeichnen und ihr Aussehen und ihre Körperhaltung darzustellen, wird die sog. „Halbtotale“ benutzt. Die Halbtotale zeigt den Menschen in voller Körpergröße und die unnötige Umgebung wird ausgeschnitten.²² Um detaillierte Gesichtsausdrücke darzustellen werden die Nah- und Detailaufnahmen benutzt. Die Nahaufnahme stellt die Figur von der Brust bis zum Kopf bzw. nur den Kopf der Figur dar, d.h. der wichtigste Aspekt in der Szene ist die Mimik bzw. die Gestik. Die Detailaufnahme stellt nur Teile des Gesichts dar (meistens die Augen) und wird meistens benutzt, entweder um einen grundsätzlichen Teil der Handlung hervorzuheben oder um die visuelle Spannung zu bilden, bzw. zu intensivieren.²³

2.2.1 Die Drittel-Regel

Die Drittel-Regel (engl. *Rule of Thirds*) ist eine Adaptation des „goldenen Schnittes“ in der Kinematographie. Der goldene Schnitt bezeichnet das Proportionsverhältnis einer Strecke, die in zwei Abschnitte geteilt ist. Dieses Prinzip ahmt die Teilungsverhältnisse der Natur nach und deswegen wird die Kunst, die der goldene Schnitt anwendet, als harmonisch und schön betrachtet.²⁴ Die Drittel-Regel hängt von Linien ab. Es werden

²² Ein Äquivalent für die Halbtotale kann die Amerikanische Einstellung (Auch „Hollywood shot“) sein. Sie zeigt die Menschen ab den Knien aufwärts.

²³ Vgl. Lexikon der Filmbegriffe. Detailaufnahme. URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=400>

²⁴ Vgl. Ebd.

zuerst vier Linien durch das Bild gezogen – zwei horizontale und zwei vertikale. Die Linien, entsprechend ihrer Richtung, schneiden gedanklich das Bild in Drittel. Dadurch entsteht ein Gitter mit neun gleichen Feldern und vier Schnittpunkte. Die Drittel-Regel besagt, dass die für die Szene bzw. die Handlung wichtigsten Objekte an einem der vier Schnittpunkte bzw. einer der vier Linien platziert werden sollen (vgl. Rath's Augen in Abb.3 und Wilczek's Augen unten in Abb.5 befinden sich an dem Schnittpunkt von der linken vertikalen und oberen horizontalen Linie). Dies hat zur Folge, dass das Bild ausgewogen scheint und angenehm für die Augen ist. Der britische Filmmacher und ehemalige Kameramann für CNN, Sky Sports und BBC Phillip Bloom betont, dass diese Regel eine Balance zwischen dem Aufnahmeobjekt im Fokus und der Umgebung schaffen kann. In der Halbtotale werden die Figuren an eine der zwei vertikalen Linien gestellt²⁵, wobei die Augen entscheiden an welche – schauen die Augen der Figur nach links, dann wird sie an die rechte vertikale Linie platziert und umgekehrt. Die Drittel-Regel weist aber die größte Bedeutung bei Nah- und Detailaufnahmen auf. *„Indem die Augen an die Schnittpunkte angelegt sind, wird unsere Aufmerksamkeit auf sie gelenkt. Die Augen machen uns automatisch aufmerksam und durch Platzieren der Augen an die Linien bzw. Schnittpunkte helfen wir dem Zuschauer aufmerksam zu sein.“*²⁶

2.3 Visuelles Erzählen

*„Es ist der Drang, nur in der visuellen Sphäre zu arbeiten und sich nicht auf Worte zu verlassen. Ich glaube, dass der Film eine Serie von Bildern ist, die auf eine Leinwand projiziert werden und solche Abfolge von Bildern entwickelt Ideen, die wiederum Emotionen entwickeln.“*²⁷ So betonte Alfred Hitchcock, der Autor von Filmen wie „Psycho“, „Die Vögel“ oder „Der unsichtbare Dritte“ und einer der einflussreichsten Filmregisseure der Welt, die Wichtigkeit des Bildes im Film. Durch visuelle Erzählung entsteht die Möglichkeit, mit Bildern eine Bedeutung zu vermitteln. Die Inszenierung selbst im Zusammenspiel mit der Kamerabewegung und der Einstellungsgröße kann die Handlung wesentlich beeinflussen. Die Detailaufnahme der Hände oder der Augen kann vermitteln, was die Figur plagt, kleine Schärfentiefe bzw. kleiner Fokus kann die Trennung der Figur von der Welt darstellen (siehe Abb. 3 – Gereon Rath stellt fest, dass

²⁵ Phillip Bloom. Visual Storytelling 101. In: Youtube [online]. 5.11.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iWQQgZh9EyE&t=259s> [Abrufdatum: 23.2.2021]

²⁶ Vgl. Ebd.

²⁷ 18-Minute Alfred Hitchcock interview - Hitchcock at the NFT (1969). In: Youtube [online]. 24.3.2015. URL: https://www.youtube.com/watch?v=M9_wOOr-_Mk [Abrufdatum: 3.3.2021]

Charlotte Ritter ihn verraten hat und das Teleobjektiv mit kleiner Schärfentiefe ihn von dem Hintergrund isoliert, um zu zeigen, dass er allein ist) und das Weitwinkelobjektiv, das die Figur aus der Nähe aufnimmt, verzerrt ihre Gesichtszüge und lässt sie verrückt und verloren erscheinen (vgl. Abb. 6 – die Nahaufnahme von Gereon Rath mit Weitwinkelobjektiv). Ein besonders wichtiges Element der visuellen Erzählung ist die Farbe.

*„Die Farbe trägt Bedeutung, sie kann bestimmte Emotionen hervorrufen, sowie Tiefe und Raumgefühl erzeugen.“*²⁸ Der Kameramann verwendet die vielfältigen Fähigkeiten der Farbe, um zum einen die Handlung voranzutreiben bzw. um einen visuellen Subtext zu erstellen. Um eine Stimmung und Tiefe in der Szene zu erzeugen, wird oft eine Mischung von Farben, die auf dem Farbkreis gegenüberliegen, benutzt (z.B. rot mit grün, gelb mit violett oder blau mit orange). Obwohl die Wahrnehmung der Farben eher als subjektiv bezeichnet werden kann, ist der Einfluss der Farben auf unsere emotionelle Wahrnehmung unbestritten. Johann Wolfgang Goethe erläuterte in seinem Buch „Zur Farbenlehre“ die Auswirkungen der Farben auf die menschliche Psyche. Mit der Farbe Gelb werden muntere und heitere Eigenschaften verbunden, weil sie nächste Farbe am Licht ist. Blau ruft ein kaltes gemeines und sogar trauriges Gefühl, Rot ist die Farbe von Würde, Schönheit und Anmut, wohingegen Grün erinnert an Sicherheit und Befriedigung.²⁹ Ein ähnliches Modell, das noch enger Farben und Emotionen verbindet ist das Rad der Emotionen von dem amerikanischen Psychologe Robert Plutchik. Plutchiks Modell wird in der Kinematographie benutzt, um durch das Bild eine bestimmte Stimmung zu schaffen. Der Psychologe benannte acht Basisemotionen und ordnete ihnen entsprechende Farben folgendermaßen zu: Rot – Ärger und Wut, Orange – Erwartung und Wachsamkeit, Gelb – Freude und Begeisterung, Hellgrün – Vertrauen und Bewunderung, Dunkelgrün – Angst und Erschrecken, Hellblau – Überraschung und Erstaunen, Dunkelblau – Trauer, Violett – Abscheu und Langweile.³⁰ Diese Emotion-Farbe Zusammenhänge muss jeder Kameramann kennen, um sie brechen zu können, denn dieses Modell dient eher als eine Empfehlung, wie man mit Farben im Film umgehen kann. Inspiriert von Goethe, schuf der weltbekannte italienische Kameramann Vittorio

²⁸ Lawrence Sher. The Impact of Color in Film. In: Youtube [online]. 5.11.2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=th9pG9Q6Kuo> [Abrufdatum: 3.3.2021]

²⁹ Vgl. GOETHE, Johann Wolfgang. Zur Farbenlehre. Hofenberg Verlag, 2016. ISBN: 9783843090285

³⁰ Vgl. Plutchik's Wheel of Emotions. [online]. URL: <https://www.6seconds.org/2020/08/11/plutchik-wheel-emotions/> [Abrufdatum: 3.3.2021]

Storaro („Der große Irrtum“, „Apocalypse Now“ „Der letzte Kaiser“) seine eigene Farbentheorie für den Film, die bis jetzt gelobt wird. Seine Theorie bezieht sich auf die Grundfarben Blau, Grün und Rot. *„Rot ist die Flamme des menschlichen Geistes, es ist die Farbe der Vergangenheit, Grün ist die Farbe der Seele, es vertritt das Wissen, Blau ist die Farbe der Gedanken, der Intelligenz und der Zukunft.“*³¹ In der Abbildung 4 ist die Wichtigkeit der Farbe hervorgehoben. Der grüne Hut von Charlotte Ritter kann einerseits, nach Goethes Farbenlehre, ihre Sehnsucht nach Befriedigung und Emanzipation symbolisieren und andererseits lässt sie die grüne Farbe aus der grauen Masse herausragen.

Ähnliche Rolle wie die Farbe, spielt auch die Lichtgestaltung. Das Licht und der Schatten sind zwei wichtige Elemente der visuellen Erzählung, denn sie repräsentieren eine Parallele zwischen Gut und Böse. Das Licht macht uns sicher und stärkt die Hoffnung, indem es Alles enthüllt und Nichts versteckt, während der Schatten das Unbekannte, Zweifelhafte und Lügnerische vertritt.³²

2.4 Show don't tell

Show don't tell, also Zeigen, nicht Erzählen ist eine unausgesprochene Regel der narrativen Texte, die beim Leser eine tiefere Wahrnehmung für den Raum evoziert. Im Buch sind Räume und Gegenstände vorwiegend mit Worten dargestellt. Ab und zu tauchen in Texten Illustrationen auf, die den visuellen Aspekt des Lesens zum Teil unterstützen, zugleich jedoch auch einschränken können. Die sprachlich realisierten Erzähltexte stützen sich nämlich auf die Vorstellungskraft und das Empfinden des Lesers. Die visuelle Welt des Textes ist also praktisch dem Leser abgenommen, indem kein greifbares Bildmaterial existiert. So entsteht eine Freiheit in der Umsetzung von Anschauungsdaten im Vergleich mit audio-visuellem Erzählen. Dem Leser werden der Raum und die Gegenstände der narrativen Text durch seine eigene Fantasie, durch die Umwandlung der geschriebenen Worte in eigene Vorstellung/mentale Projektionen vermittelt.³³

Der Raum der Geschichte (auch als „Setting“ bekannt) reflektiert die Welt des vorhandenen Textes und konstruiert mithilfe von Sprachzeichen eine Realität, in der sich der Leser die Figuren vorstellen soll. Beim Erschaffen dieser Welt muss der Autor

³¹ STORARO, Vittorio. Who's afraid of red, green and blue? British Cinematographer. [online]. URL: <https://britishcinematographer.co.uk/vittorio-storaro-aic-asc-wonder-wheel/> [Abrufdatum: 3.3.2021]

³² Vgl. BROWN, Blain. Cinematography: theory and practice, 2012.

³³ Vgl. LUDWIG, Hans-Werner. Arbeitsbuch Romananalyse. 4. Aufl. Tübingen: Günter Narr, 1993. Literaturwissenschaft im Grundstudium. ISBN 3-87808-932-5. S. 170ff

Aspekte wie die Sprache, Typographie oder der Standort des Erzählers berücksichtigen. Der Einklang dieser drei Aspekte macht den Raum der Geschichte lebendig. Das Zusammenspiel von der Sprache und Typographie ermöglicht dem Leser, die Welt der Erzählung zu kategorisieren, wobei vom Leser eigenes Erinnerungsvermögen erfordert wird. Bei Erzähltexten spricht man v.a. von der direkten Rede, die meistens in Anführungszeichen gesetzt ist und konkrete stilistische und typographische Konventionen, wie Auslassungspunkte (z.B. „*Und Samstag... äh, Sonnabend, da war der Beton noch in Ordnung?*“³⁴), Einrückungen, Spiegelstriche oder Schriftauszeichnung benutzt. In Bezug auf die Sprache ist die direkte Rede ein maßgebender Indikator für den Raum und den Hintergrund der Geschichte. Die Art und Weise, wie die Figuren sich äußern, hilft dem Leser den Raum der Geschichte, sowie die Atmosphäre zu formen. Als Beispiele können Dialekt und Akzent verwendet werden. Bei dem Standort des Erzählers lassen sich zwei Sprechsituationen unterscheiden, die die Raumvorstellung für den Leser vermitteln: die des Erzählers und die der Figuren. Bei der ersten Möglichkeit hat der Erzähler volle Kontrolle, er verfügt über alle Ereignisse, informiert über die Figuren, wie sie denken und empfinden und beschreibt die Räume. Je nachdem, wie glaubwürdig und akzeptabel seine Wiedergaben für den Leser sind, spricht man von zuverlässigen und unzuverlässigen Erzählern. Die zweite Sprechsituation betrifft die agierende Figuren, die auf ihre eigene Weise durch Sprechakte und Verhalten die erzählte Geschichte weiterentwickeln. Beide Aussageweisen sind ein Mittel zur Vermittlung der narrativen Raumvorstellung und die Verwendungsrate beider Sprechsituationen hängt direkt von der Regel Show don't tell ab.³⁵

In der modernen Erzähltheorie werden die Begriffe Showing und Telling verwendet, wobei ihre Ursprünge bis in die Antike zurückreichen. Im Zeigen spiegelt sich die Aristotelische Mimesis wider. Unter diesem Begriff kann die Nachahmung der menschlichen Realität durch sprachliche Mittel verstanden werden, was für Dramen verwendet wurde. Die Nachahmung ruft intensive Reaktionen der Empfänger hervor, weil es der realen Welt ähnelt.³⁶ Dem Begriff Mimesis steht die Diegesis gegenüber, die

³⁴ KUTSCHER, Volker. *Der nasse Fisch – Filmausgabe*. Köln. Kiepenheuer & Witsch Verlag, 2018. ISBN 978-3-462-05208-4, S. 284

³⁵ Vgl. LUDWIG, Hans-Werner. *Arbeitsbuch Romananalyse*. 4. Aufl. Tübingen: Günter Narr, 1993. *Literaturwissenschaft im Grundstudium*. ISBN 3-87808-932-5. S.175

³⁶ Vgl. NÜNNING, Ansgar. *Lexikon theorie literatury a kultury. Mímésis*. Vydavatelství Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4. S. 515

Sokrates definiert hat. Diegesis beschreibt eine erzählende Vermittlung, die der Autor selbst mit seinen Äußerungen konstruiert.³⁷

Wenn die Mehrheit der Informationen durch einen Erzähler vermittelt wird, spricht man vom Erzählen („Telling“). Beim Erzählen werden keine ausführlichen Details verwendet und der Leser ist nicht direkt mit dem Geschehen konfrontiert. Das überwiegende Maß des Erzählens hat zur Folge, dass der Leser mangels der Anschauungsdaten nur erschwert den Raum der Geschichte empfinden und wahrnehmen kann, wenn das Erzählen v.a. dem Überbringen von Informationen dient (z.B. *„Charly ging weiter, Rath schaute ihr nach. [...] Böhm stand immer noch bei Kronberg und Charly an der Friedhofsmauer.“*³⁸). Zeigen („Showing“) kommt in dem Fall vor, wenn der Erzähler relativ abwesend scheint und die Informationen durch szenisches Erzählen der Figuren vermittelt werden. Zeigen ist konkret, mit einer Vielzahl von Details, die es ermöglichen, im Kopf des Lesers mentale Bilder zu schaffen und seine Sinne anzusprechen. (z.B. *„Düster ragte die Silhouette der Gedächtniskirche aus dem hell erleuchteten Häusermeer. Die monströse Kirche war das einzige Bauwerk in dieser Gegend, das nicht im Neonlicht ertrank. Dunkel schweigende Steinberge inmitten all des nächtlichen Lärms.“*³⁹) Durch Zeigen wird der Leser ein Teil der Geschichte, indem er direkt in Kontakt mit physischen und psychischen Aspekten der Figuren kommt.⁴⁰ Aktionen, die Figuren in Echtzeit unternehmen, Dialoge, die sie führen, ihre Gedankenreden und emotionelle Reaktionen (z.B. *„Ohne Vorwarnung überfiel Rath die Eifersucht und versetzte ihm einen schmerzhaften Stich ‚Scheiße!‘ dachte er. ‚Du hast schon genug Probleme am Hals, da brauchst du nicht noch welche wegen dieser Frau! Vergiss Charly!‘“*⁴¹) sowie alle Tatsachen, die die Figuren selbst empfinden und wahrnehmen, fallen unter Aspekte, die dem Zeigen zugeordnet werden können.

Der Unterschied zwischen Zeigen und Erzählen hängt also davon ab, inwiefern der Erzähler die Geschichte und ihre Darbietung vertritt. *„Es gibt zwei Wege beim Erzählen – Entweder Szene oder Zusammenfassung. Szene (Zeigen) ist lebhaft und intim, Zusammenfassung (Erzählen) ist entfernt und effizient. Alles Wichtige in der Geschichte*

³⁷ Vgl. Ebd. S. 147

³⁸ KUTSCHER, Volker. Der nasse Fisch. 2018, S. 410

³⁹ Ebd. S.93

⁴⁰ Vgl. LUDWIG, Hans-Werner. Arbeitsbuch Romananalyse, 1993. S.176f

⁴¹ KUTSCHER, Volker. Der nasse Fisch. 2018, S. 415

*soll in einer Szene geschehen.*⁴² Dies bedeutet aber nicht, dass die Geschichte nur gezeigt werden soll. Die Zugkraft eines Erzähltextes stützt sich auf die Möglichkeit, das Zeigen und Erzählen zu kombinieren. Da die entstandene Inszenierung beim Zeigen keine Aspekte der Realität auslassen kann, ist die Wortzahl im Vergleich mit Erzählen höher. Die Rekonstruktionen der narrativen Welt durch handelnde Figuren und durch Aktionen sind nicht nur länger, sondern auch anschaulicher und lebendiger und passen v.a. zu den Szenen, die später in der Handlung von Bedeutung sind und die der Leser nicht vergessen soll. Demgegenüber wird Erzählen verwendet, um kurz und bündig die Handlung voranzutreiben. Was aber die visuelle Darstellung in einem Text angeht, sind beide Formen von gleicher Bedeutung: Obwohl das Erzählen als fade und schroff angesehen werden kann, ist die Deutlichkeit seiner Darlegung unbestreitbar. Zeigen auf der anderen Seite verfügt über eine Anzahl von Anschauungsdaten, die für die Fantasie des Lesers und für die Raumvorstellung notwendig sind. Deswegen ist eine Mischung beider Formen empfohlen, d.h. mit Erzählen schafft der Autor eine allgemeine Grundlage, auf denen die an Details reiche Methode vom Zeigen die menschliche Bildlichkeit beschäftigen können.

43

2.5 Bildhafte Figuren – Der Schlüssel für visuelles Schreiben

Die bildhaften Stilfiguren fallen in den Bereich rhetorischer Stilistik und werden dazu benutzt, die Sprache sowohl in geschriebener als auch in gesprochener Form zu verzieren. Die bildhaften Figuren funktionieren auf Basis einer Substitution, d.h. der eigene Ausdruck wird durch einen anderen ersetzt und dadurch bekommt die Sprache einen bunteren Anschein. Unter bildhafte Figuren fallen auch die sog. Tropen, deren Hauptzweck die Ersetzung eines Ausdruckes durch einen bildhafteren und anschaulichen ist. Die Tropen lassen sich in zwei Kategorien unterscheiden: Grenzverschiebungstropen und Sprungtropen. Für die Schaffung eines an Bildern reichen Textes sind die Sprungtropen von größerer Wichtigkeit, weil die Bedeutungsfelder des eigenen und des übertragenen Ausdruckes von sich weiter entfernt sind. Der Abstand der Bedeutungen führt dazu, dass die durch den Tropus entstandene Bildlichkeit intensiver wird.⁴⁴ Einer

⁴² DUFRESNE, John. How to Write a Story. TEDxFIU. In: Youtube. [online]. 11.12.2014 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=urJDbQ15W0I&t=250s> [Abrufdatum: 5.3.2021]

⁴³ NAUMANN, Melanie. Der Beginn der Show don't Tell Reihe. Storyanalyse.de. Online im Internet: URL: <https://storyanalyse.de/blog/show-dont-tell/was-ist-zeigen-was-ist-erzaehlen/> [Abrufdatum: 5.2.2012]

⁴⁴ Vgl. NÜNNING, Ansgar. Lexikon theorie literatury a kultury. Tropy, 2006. S. 828f

der meistbenutzten Sprungtropen in literarischen Texten und gleichzeitig für das visuelle Schreiben wichtigste Stilmittel ist die Metapher.

„Der Hunger überfällt mich, sagte Zarathustra, wie ein Räuber.“⁴⁵ Nicht nur Nietzsches „Also sprach Zarathustra“, sondern alle Werke, wo das Erzählen eine grundlegende Bedeutung besitzt, können durch eine Unzahl von Metaphern gekennzeichnet werden. In der Literaturwissenschaft lassen sich zwei Begrenzungen der Metapher unterscheiden. Im engeren Sinne beschreibt sie die Übertragung eines Wortes aus seinem eigentlichen Bedeutungszusammenhang in einen anderen. Im weiteren Sinne visiert die Metapher das ganze bildliche Sprechen an, d.h. auch Wortfiguren wie Gleichnisse, Parabeln, Vergleiche und Allegorien fallen unter diesen Begriff.⁴⁶ Alle diese Elemente des schriftlichen Ausdruckes sind von großer Wichtigkeit, was die Erzähltexte angeht, weil sie direkt die menschliche Wahrnehmung und Emotionen betrifft. Wenn der Text allzu komplizierte bzw. abstrakte Ausdrücke benutzt, dann werden Metaphern eingesetzt, um das Unbekannte durch Bekanntes darzustellen. Die metaphorische Äußerung in Texten stellt nicht die Realität dar, sondern die Realität wird durch einen Ausdruck ersetzt, der sie anschaulicher und begreiflicher abbildet. Dadurch entstehen im Text sprachliche Bilder oder Symbole, die sich auf die Einbildungskraft des Lesers verlassen (z.B. „Er [Rath] versuchte, sich von ihren Armen zu befreien, doch das war ungefähr so vergeblich wie der Kampf gegen eine Riesenkrake.“⁴⁷ Die menschliche Fantasie ist nämlich die wichtigste Voraussetzung für metaphorische Darstellung in Erzähltexten. Sie setzt sich aus bisherigen sinnlichen Erfahrungen und dem Verstand zusammen, d.h. die erlebten Erfahrungen dienen als ein Schema bzw. ein Muster, das durch den Verstand sachlich ergänzt wird, um einen bildhaften Ausdruck zu erzielen.⁴⁸

⁴⁵ NIETZSCHE, Friedrich. Also sprach Zarathustra. Stuttgart: Reclam, [2019]. ISBN 978-3-15-0071111-3

⁴⁶ Vgl. NÜNNING, Ansgar. Lexikon theorie literatury a kultury. Metafora, 2006. S. 503f

⁴⁷ KUTSCHER, Volker. Der nasse Fisch. 2018, S. 202

⁴⁸ Vgl. Ebd. S.564

3. Der „Ton“ des Buches und des Films

3.1 Der Filmtone

Die sinnliche Wahrnehmung der Geräusche, Dialoge oder sogar der Musik ist eng mit dem Ton im Film verknüpft. In einem Film erscheinen viele unterschiedliche Geräusche, sodass der Zuschauer nicht alle wahrnehmen kann. Es bedeutet aber nicht, dass die Mehrheit der Geräusche im Film überflüssig ist – im Gegenteil. Der Ton, bzw. die Absenz des Tons bestimmt, wie sich die visuelle Geschichte entwickelt, wo der Zuschauer angespannt oder ruhig sein soll oder was er erwarten kann. Obwohl der Ton nicht so konkret wie die bewegten Bilder wahrgenommen werden kann, ist er heutzutage für die Ganzheit des Filmes unentbehrlich. Außer den grundlegenden Aspekten des Tons, also die Lautstärke, Tonhöhe bzw. Frequenz, Klangfarbe und die Tonperspektive ist für die Erzählung und den Raum des Films der diegetische und nichtdiegetische Ton von grundsätzlicher Bedeutung.⁴⁹

Der Filmtone, der sich in der Welt der Erzählung abspielt, wird als diegetischer Tone bezeichnet. Es handelt sich also um Geräusche, die von Figuren oder Objekten direkt im Raum der Erzählung erzeugt werden. Beim Film ist die formale Hauptaufgabe dieses Tons, die Realität der erzählten Welt glaubwürdig zu machen, sodass der Zuschauer spürt, dass der Tone natürlich der Realität angehört. Ein hochwertiger diegetischer Tone im Film kann leicht erkannt werden, indem er nicht als selbstständiger Tone, sondern als Teil der Realität wahrgenommen wird. *„Der Filmtone muss nicht ein prunkvoller und deutlicher Soundeffekt sein. Über den Film können sie dank der Atmosphäre viel sagen, also dank der Geräusche, deren Quelle wir nicht sehen.“*⁵⁰ Ein typisches Beispiel für diegetische Darstellung des Tons sind die gesagten Worte einer Figur bzw. ein laufender Dialog. Im Prinzip wird der diegetische Tone in dem Raum des Bildausschnitts (onscreen) dargestellt, aber es existiert eine zweite Variante, und zwar die Darstellung des Tons im Raum jenseits des Bildausschnitts (offscreen)⁵¹. In der ersten Option verbindet sich die Audioform mit der visuellen Form, also der Zuschauer sieht die Quelle des Tons. Viel wichtiger für die Wahrnehmung, sogar für den Film selbst ist der Offscreen Tone. Die Quelle dieses Tons wird nicht im Raum der Geschichte (des Films) visuell dargestellt,

⁴⁹Vgl. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu, 2011. S. 347ff

⁵⁰ Gary Rydstrom. Ebd., S.363

⁵¹Vgl. WOLF, Mark J. P.: Inventing Space: Toward a Taxonomy of On- and Off-Screen Space in Video Games. In: Film Quarterly 51,1, Fall 1997, S. 11-23.

was den Zuschauer eine Art von freier Interpretation bietet. Der Filmmacher verlässt sich auf den Zuschauer, dass er mit seinem Scharfsinn die Bedeutung des unbekanntes Tons begreift und es in die Erzählung einsetzt.⁵² Der Offscreen Ton ist aus psychologischer Sicht für uns Filmkonsumenten attraktiver als sein formales Gegenteil, obwohl es auf den ersten Blick wie ein Widerspruch aussieht. Andrew Stanton, amerikanischer Regisseur und Drehbuchautor von „Toy Story“ oder „Findet Nemo“ beschreibt in seinem TED-Talk „The clues to a great story“ diese Tatsache folgendermaßen: *„Das Publikum möchte etwas beisteuern. Sie wollen die Probleme lösen. Sie wollen nur nicht mitbekommen, dass sie das tun. Es ist ein wohlbedachtes Vorenthalten von Informationen, dass uns teilnehmen lässt.“*⁵³

Der nichtdiegetische Ton stammt aus Quellen, die nicht in der Welt der Erzählung verankert sind. In solchem Fall trägt der Zuschauer die Verantwortung, die Authentizität der Töne zu erkennen. Mithilfe von Konventionen⁵⁴, die unsere Welt und die Welt der Erzählung bestimmen wird entschieden, ob es sich um einen diegetischen oder nichtdiegetischen Ton handelt. Ein typisches Beispiel ist die Musik, die oftmals als Hintergrund in Filmen benutzt wird.⁵⁵

3.1.1 Akustisches Erzählen im Film

*„Der Ton wird gehört in Bezug auf seine Quelle aufgrund eines tiefen Bedürfnisses, die Ereignisse kausal wahrzunehmen.“*⁵⁶ Der Filmtone wird manchmal irrtümlich als eine Begleitung des Bildes betrachtet, aber ähnlich wie das Bild kann er eine narrative Funktion in der Szene vertreten. Das zeigt sich in seiner Fähigkeit, die menschliche Aufmerksamkeit zu lenken. Spricht z.B. eine Figur bzw. ein Erzähler von einem Objekt in der Szene, dann wird der Zuschauer es anschauen.

Ein wichtiger Aspekt des akustischen Erzählens ist die Tonperspektive. Der diegetische Ton vermittelt in der Szene kleine Hinweise, wie der Raum gestaltet ist, d.h.

⁵²Vgl. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu, 2011. 362

⁵³ Andrew Stanton: The clues to a great story. In: Youtube [online]. 21.3.2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KxDwieKpawg> [Abrufdatum: 3.11.2020]

⁵⁴ Konventionen sind in diesem Falle unserer sinnlichen Erfahrungen, dank deren wir eine Anzahl von Tönen und ihre Quellen leicht erkennen können. Ebenso leicht ist es für die menschliche Wahrnehmung zu bemerken, dass die Töne keine entsprechende Quelle im Rahmen des Films haben – dann spricht man von nichtdiegetischem Ton.

⁵⁵ Vgl. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu, 2011. S.363

⁵⁶BIANCOROSSO. Giorgio. Sound. LIVINGSTON, Paisley a Carl R. PLANTINGA. The Routledge companion to philosophy and film. London: Routledge, 2011. Routledge Philosophy Companions. ISBN 978-0-415-49394-9. S.266

aufgrund dieser Informationen kann der Zuschauer leicht erkennen, was für einen Raum die Figuren bewohnen. Die Perspektive bestimmt auch die räumliche Tiefe, indem sie den Eindruck erweckt, dass laut und deutlich klingende Objekte näher und leise Objekte weiter gestellt sind. Die Lautstärke selbst ist auch ein wesentlicher Aspekt der Erzählung, weil sie bestimmt, was in der Szene gerade die Aufmerksamkeit verdient. Hohe Lautstärke impliziert die Gewichtigkeit des Tons in der Handlung, wohingegen geringere Lautstärke ihre Handlung in den Hintergrund stellt. In Filmen kommt oft vor, dass die Eröffnungsszene laute Geräusche der Umgebung wiedergibt, um den Raum zu etablieren (als Soundscape oder Klanglandschaften bekannt) aber sobald sich die Hauptfigur in der Szene befindet, werden die Nebengeräusche stiller, um der Figur den Vordergrund zu übergeben. Die unterschiedlichen Lautstärken beziehen sich auch auf die Aufmerksamkeit, d.h. je lauter ein Geräusch ist, desto mehr Aufmerksamkeit wird ihm geschenkt, was der Filmmacher dazu verwendet, wichtige Aspekte der Szene dem Zuschauer zu verschweigen. Solches Zusammenspiel der auditiven und visuellen Elemente wird als Auralität des Films bezeichnet.⁵⁷ Ausschlaggebend bei der Entwicklung der Handlung ist auch der Rhythmus, wobei sein wichtigster Aspekt das Tempo ist. Das Tempo bezieht sich sowohl auf diegetischen als auch auf nichtdiegetischen Ton. Für die Szenen, bei denen eine Spannung entfacht werden soll, wird der nichtdiegetische Ton (d.h. die Musik) einen schnelleren Rhythmus folgen, was zum höheren Tempo der Szene führt und aufgrund dessen wird der Zuschauer diesen Abschnitt intensiver wahrnehmen, wohingegen eine langsame Melodie eine harmonische und ruhige Empfindung evoziert. Beim diegetischen Ton bleibt die Wirkung ähnlich. Eilige Mono- und Dialoge und Geräusche, die allmählich an Tempo gewinnen (z.B. beschleunigte Atmung einer Figur in Not) lassen das Publikum in einer gespannten Erwartung.⁵⁸

Für die narrative Funktion des Tons sind noch die Begriffe Key Sound und Tonbrücke von Bedeutung. Key Sound (*engl.* Der Schlüsselton) bezieht sich auf die Klänge, die als ein akustisches Symbol in der Handlung fungieren. Solche Klänge stehen in der Regel für sich selbst und werden von den anderen Nebengeräuschen leicht unterschieden, weil ihnen eine spezifische Bedeutung zugeschrieben wird. Mit dem

⁵⁷Vgl. Lexikon der Filmbegegriffe. Auralität. URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=400> [Abrufdatum: 27.1.2021]

⁵⁸ Vgl. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu, 2011. S. 357-360

Schlüsselton wird meistens schon in der Exposition bekannt gemacht, um seine Beziehung zu der Handlung zu zeigen und in späteren Szenen taucht er als grundsätzlicher narrativer Bestandteil wieder auf. Die Tonbrücke auf der anderen Hand werden bei Übergängen zwischen Szenen benutzt, um eine kohärente Informationsvermittlung zu bewahren. Tonbrücke sind Überlappungen des Tons von einem in den folgenden Bildausschnitt der Szene mit der Absicht, die beide Szenen thematisch zu verknüpfen. Ein gleitender Übergang erfolgt, indem der Ton der Szene eine Erwartung hervorruft, die gleich danach mit der folgenden Filmaufnahme konfrontiert wird, während der Ton im Hintergrund unverändert läuft.⁵⁹

3.2 Klangfiguren im Buch

Die Bücher haben zwar kein akustisches Mittel zur Verfügung, sie können aber einige akustische Wahrnehmungen beim Lesen auslösen. Erwähnung verdient die Lautmalerei, auch Onomatopoesie genannt. Bei der Lautmalerei handelt es sich um Nachahmung und Wiedergabe von Geräuschen durch klanglich ähnliche sprachliche Laute.⁶⁰ Lautmalerei wird sowohl in Lyrik als auch in Prosa verwendet, um die Worte für den Leser „hörbar“ zu machen. Diese Worte sollen nicht nur das ganze Werk verschönern, sondern sie helfen dem Leser sich in die Erzählung/Szene einzufühlen. Durch visuelle Darstellung von Geräuschen können die Worte wie summen, flüstern, krähen den geschriebenen Text lebendiger und attraktiver machen. Die deutsche Sprache unterscheidet drei Formen von Onomatopoesie, die beim Schreiben benutzt werden: Interjektionen, umschreibende Onomatopoetika und wortbildende Onomatopoetika.

Interjektionen, die die Geräusche nachahmen (z.B. „[...]fast wie ein Gong, und dann das Zzzinnng eines Querschlägers.“⁶¹), werden v.a. in Comics verwendet, wobei sie oft eine bunte Illustration begleitet, Für lyrische und prosaische Texte sind aber die zwei anderen Variationen von größerer Bedeutung. Die umschreibenden Onomatopoetika ahmen die Geräusche nicht selbst nach, sondern weisen darauf hin, welche Geräusche die Szene bzw. Tätigkeit hervorbringen soll. Diese Form kommt meistens in der Form von Adjektiven (hölzern, metallisch) oder Verben im Partizip I (flötend, trompetend, bellend) vor. Wortbildende Onomatopoetika sind in der Sprache am häufigsten. Sie werden v.a.

⁵⁹ Vgl. Ebd. 375ff

⁶⁰ „Lautmalerei“ auf Duden online. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Lautmalerei> [Abrufdatum: 14.11.2020]

⁶¹ KUTSCHER, Volker. Der nasse Fisch. 2018, S. 214

durch Verben vertreten, die aus einem ursprünglichen Geräusch abgeleitet sind. Für Prosa sind wortbildende Onomatopoesie geeigneter als Interjektionen, weil sie an sich mehrere Worte bzw. Aussagen binden können. Die Nutzung von onomatopoesischen Verben, wie z.B. pfeifen, klopfen, kratzen, rattern formt eine sowohl verständlichere als auch lebendigere Erzählung, indem es nicht nur die visuelle, sondern auch die auditive Wahrnehmung beschäftigt.⁶²

Außer Onomatopoesie existieren auch andere sog. Klangfiguren, die meistens ihre Verwendung in Poesie finden aber ab und zu auch in prosaischen Texten auftauchen können. Erwähnung verdienen v.a. die Assonanz und Alliteration. Unter Assonanz versteht sich ein Gleichklang der Vokale bei aufeinanderfolgenden Worten. Die Assonanz kann das Tempo des Textes bestimmen, indem langgezogene Vokale (vgl. die langgezogene „i“ bei: *„Er spürte, wie sie erwachte, obwohl sie noch [...] liegen blieb [...]“*⁶³) neigen dazu, das Tempo des Lesens zu verlangsamen, während kurze Vokale (z.B. Die Betonung auf „e“ bei: *„Er kettete den Mann mit Handschellen...“*⁶⁴) die Leseerfahrung beschleunigen. Die Vokalwiederholung hilft sogar dem Text, harmonisch und musikalisch zu wirken und kann die Bedeutung der Worte verstärken und die Stimmung der Szene bestimmen.⁶⁵ Alliteration beschreibt die Verwendung gleichklingender Anfangsbuchstaben bzw. auch Anlaute bei Worten, die kurz hintereinanderstehen. Die Passagen, die mit Alliteration angereichert sind, zeichnen sich durch merkbare Einprägsamkeit aus, deswegen wird Alliteration oft als Betonungsmittel verwendet. (vgl. *„Rath erkannte die drei Konterfeis, [...] : Lenin, Liebknecht, Luxemburg. Die heiligen drei L.“*⁶⁶ Dazu noch verfügt sie über einen rhythmischen Fluss, was sowohl das Tempo bestimmen als auch die Aufmerksamkeit erregen kann.⁶⁷

⁶²Vgl. BERGMANN, Diana. Lautmalerei – die Kunst, Laute in Worten zu malen. Online im Internet: URL: <https://dianabergmann.wordpress.com/2016/08/08/lautmalerei-die-kunst-laute-in-worte-zu-malen/> [Abrufdatum: 7.11.2020]

⁶³ KUTSCHER, Volker. Der nasse Fisch. 2018, S.192

⁶⁴ Ebd. S.27

⁶⁵ Vgl. LiteraryDevices Editors. Assonance. Online im Internet: URL: <https://literarydevices.net/assonance/> [Abrufdatum: 10.3.2021]

⁶⁶ KUTSCHER, Volker. Der nasse Fisch. 2018, S.54

⁶⁷ Vgl. LiteraryDevices Editors. Alliteration. [Abrufdatum: 10.3.2021]

4. Vorstellung des Buches und Films

Der Roman „Der nasse Fisch“ vom Autor Volker Kutscher erschien im Jahr 2007 als erster Band der Romanreihe, in der der Kölner Kommissar Gereon Rath als Hauptrolle auftaucht. Für Kutscher, der vor seinem internationalen Erfolg als Tageszeitungsredakteur in Wipperfürth tätig war, war es von großer Bedeutung, dass die Gereon Rath-Romane in der zwanziger und v.a. dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts spielen. Der erste Roman „Der nasse Fisch“ spielt sich im Jahr 1929 in Berlin ab, in der Zeit des wilden Nachtlebens, des Anstiegs von Drogen sowie der kommunistischen Unruhen, die als Maiunruhen bzw. Blutmai bezeichnet wurden. Die nachfolgenden Rath-Romane beziehen sich auf die dreißiger Jahre in Berlin, wobei sie allmählich im Hintergrund die Verwandlung Deutschlands von der Weimarer Republik in die Diktatur beschreiben. Bis jetzt erschienen schon acht Romane aus dem Gereon-Rath-Zyklus, was anfangs für Volker Kutscher genügend erschien *„Ich hätte ursprünglich im Kopf gehabt, acht Bände zu schreiben... [V]ier Romane in der Republik und vier Romane in der Diktatur. Mir wurde ziemlich schnell klar, dass ich weiter in das dritte Reich gehen muss und ich bin dann fast logisch bei dem Jahr 1938 gelandet, weil ich die Novemberpogrome da mitnehmen möchte.“*⁶⁸

Der erste Roman folgt der Geschichte von Gereon Rath, einem aus Köln nach Berlin versetzten Kriminalkommissar, der einige ziemlich problematische Ereignisse hinter sich hat. In Köln hat er einen dienstlichen Unfall, wo er den Sohn eines einflussreichen Zeitungsherausgebers erschossen hat. Dank seines Vaters und seines Verhältnisses mit dem Polizeipräsident Zörgiebel wurde diese Untat verheimlicht und um die Situation zu beruhigen, wurde Gereon nach Berlin versetzt. Hier konnte er das Leben neu beginnen. Gereon wurde dem Oberkommissar Bruno Wolter aus dem Sittendezernat zugeteilt, und zusammen sollten sie einen Berliner Pornoring ausheben. In der ersten Hälfte des Romans hat Bruno Gereon bei manchen verwickelten Angelegenheiten geholfen und stellt sich als eine väterliche Figur für ihn dar, aber zum Ende des Romans wird es immer deutlicher, dass Bruno ein falsches Spiel gespielt hat. Wolter hat nämlich den Polizeiassistenten Stephan Jänicke erschossen, um seine unsauberen Vorhaben zu verschleiern. Zu gleicher Zeit hat sich Gereon Rath in eine unangenehme Situation in der

⁶⁸ MDR KULTUR. Volker Kutscher über die "Babylon Berlin"-Vorlage, Leipziger Buchmesse. In: Youtube [online]. 23.3.2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YAEzfoscbbc> [Abrufdatum: 8.11.2020]

Berliner Unterwelt verwickelt, denn er versuchte, einen Fall eines im Landwehrkanal gefundenen und schwer misshandelten Mannes auf eigene Faust zu lösen. Um einen Verfolger, Josef Wilczek, eher als der Heilige Josef bekannt, abzuschütteln, schoss Gereon mit seiner Pistole und hat ihn ohne Absicht getötet. Die Spannung wird heftiger, als Gereon der Fall Wilczek anvertraut ist. Er sollte den Mörder finden, aber der Mörder ist er selbst. Als ein letzter verzweifelter Versuch, seine Karriere zu retten, hat Gereon die Kugel, mit der er Wilczek erschossen hat, mit einer Kugel, die Wolter gehörte vertauscht. Dadurch hat er festgestellt, dass Bruno Wolter Stefan Jänicke erschossen hat. Gereon ist in eine paradoxe Situation geraten. Um Wolter fangen und anklagen zu können, muss zuerst Gereon selbst den Mord an Josef Wilczek gestehen. Er rechnet schon damit, dass seine Karriere als Kriminalkommissar am Ende ist, aber mithilfe der Berliner Unterwelt und dem Polizeipräsident Karl Zörgiebel gelingt es ihm, sowohl Bruno Wolter zu verhaften als auch seine Stelle bei der Mordkommission zu behalten.

In dem Roman gibt es gleichzeitig, neben der Gereon-Rath-Geschichte, eine zweite Ebene, und zwar die gesellschaftliche Situation in Berlin am Ende der zwanziger Jahre. Der Autor Volker Kutscher erschafft eine unruhige Atmosphäre, die von politischen Straßenschlachten, Razzias und Bedrohungen durch den schon etablierten Kommunismus geprägt ist. Für den Roman dient diese Atmosphäre eher als eine Kulisse, die aber detailliert die gesellschaftliche Lage nicht nur in Berlin, sondern in der Welt darstellt. Im Mittelpunkt stehen die Kommunisten, also Stalin-Anhänger, die den Blutmai verursacht haben. Gleichzeitig agiert in Berlin eine Organisation, die den Namen „Rote Festung“ trägt und deren Ziel es war, Stalin zu stürzen und Leo Trotzki an die Macht zu bringen. Noch dazu waren in der Weimarer Republik seinerzeit die illegalen paramilitärischen Gruppierungen, die als Schwarze Reichswehr bekannt wurden, tätig. Die Schwarze Reichswehr setzte sich zum Ziel, eine deutsche Reservearmee aufzustellen, was aber im Widerspruch mit dem Versailler Vertrag stand. Um eine Kohärenz in der Geschichte zu gewährleisten, hat der Autor Volker Kutscher dank seiner fundierten Recherche einen gemeinsamen Zweck für alle drei Gruppen gefunden, nämlich das verschwundene russische Gold, das in dem Roman der russischen Familie Sorokin gehörte.⁶⁹

⁶⁹ Vgl. KUTSCHER, Volker. Der nasse Fisch, 2018.

4.1 Die Fernsehserie „Babylon Berlin“

„Babylon Berlin“ ist eine deutsche Fernsehserie, deren Erstausstrahlung im Jahr 2017 erfolgte. Die erste Ausstrahlung umfasste zwei Staffeln mit 16 Folgen, die jeweils rund 45 Minuten hatten. Der Roman von Volker Kutscher „Der nasse Fisch“ war die Basis für diese Serie, die mit dem Budget von 40 Millionen Euro die bislang teuerste deutsche Fernsehproduktion ist. Die drei Regisseure und Drehbuchautoren der Serie Tom Tykwer, Achim von Borries und Hendrik Handloegten haben von Anfang an diesen finanziellen Aufwand erwartet: *„Wir haben uns die Schere im Kopf verboten. Wir haben beim Schreiben so getan, als gebe es keine Limitation, als können wir die Stadt so aufleben lassen, wie wir wollten.“*⁷⁰ Auch Volker Kutscher hat den Regisseuren keine Limitationen gegeben. *„Solange ihr meine Figuren und meine Romane nicht verrätet, habt ihr vollkommene Freiheit.“*⁷¹, war die einzige Bemerkung von der Seite Kutschers. Die Serie also folgt der gleichen Geschichte des Ermittlers Gereon Rath, die im Roman auftaucht, wobei besonderes Gewicht auf die Darstellung der Gesellschaft in den Zwanziger- und Dreißigerjahren gelegt wird. Deswegen gibt es in der Serie, im Vergleich mit dem Roman, merklich mehr Abweichungen von der Gereon-Rath-Handlung. Die in der Geschichte auftretenden Figuren stehen nicht im Mittelpunkt des Geschehens, sondern sind eher in ihre Epoche der Zwischenkriegszeit gesetzt. *„Unsere Figuren plagt nicht die Ahnung, dass etwas Verhängnisvolles wartet“*⁷², erklärt Tykwer.

4.1.1 Die Entstehungsgeschichte

Die Serie wurde von der Produktionsfirma X Filme Creative Pool, die u.a. von dem Regisseur Tom Tykwer gegründet wurde, initiiert. Ende Juni 2013 trafen sich zuerst die Regisseure mit Volker Kutscher. Alle drei Regisseure haben schon vor den Dreharbeiten von „Babylon Berlin“ Erfolge erreicht. Tom Tykwer ist für Filme wie „Cloud Atlas“, „Lola rennt“ oder „Das Parfüm – Die Geschichte eines Mörders“ weltweit bekannt geworden. Achim von Borries hat den Durchbruch in seiner Karriere mit dem Film „Was nützt die Liebe in Gedanken“ erlebt und zusammen mit Hendrik Handloegten wirkte er als Drehbuchautor bei „Good Bye, Lenin!“ mit. Handloegten selbst hat für seine Filme wie „Liegen lernen“ oder „Fenster zum Sommer“ manche Auszeichnungen, wie z.B. der Förderpreis Deutscher Film erhalten. Im Mai 2016 haben die Dreharbeiten zu „Babylon

⁷⁰ KUTSCHER, Volker. Der nasse Fisch, 2018. S.550

⁷¹ Ebd. S.548

⁷² Ebd. S. 551

Berlin“ begonnen und die Regisseure haben sich die Arbeit nicht nach Folgen, sondern nach Drehorten aufgeteilt, was bei einer Fernsehserie nicht gewöhnlich war. „*Wir haben Babylon Berlin wie einen Riesigen zwölfstündigen Film gesehen, der nicht chronologisch, sondern nach Drehorten gedreht wurde.*“⁷³ Das ganze Projekt umfasste 180 Drehtage, 230 Schauspieler, 240 Nebenschauplätze und rund 400 Mitarbeiter. Nach den Dreharbeiten hat der lange Prozess der Postproduktion begonnen. Der Schnitt, Mischung und die Einfügung von Special Effekts dauerte 8 Monate und am 28. September 2017 fand die Weltpremiere im Berliner Ensemble statt. Zwei Wochen nach der Weltpremiere erfolgte die Ausstrahlung auf Sky 1 und ist ein sofortiger Erfolg geworden. Mit mehr als einer Million Zuschauern war es der zweitbeste Serienstart nach „Game of Thrones“ in Deutschland.⁷⁴

4.2 Die Figuren und ihre historischen Vorbilder

Volker Kutscher hat in seinem Roman „Der nasse Fisch“ nicht nur eine glaubwürdige Welt des vorigen Jahrhunderts erschaffen. Auch die Figuren, die in der Geschichte auftauchen, sind so gestaltet, dass sie der Zeit und dem Raum entsprechen. Um zu zeigen, dass die Realität des Buches die Realität der damaligen Welt widerspiegelt, sind manche Figuren aus der realen Welt genommen. Zu diesen Figuren gehört z.B. Karl Zörgiebel, der Polizeipräsident in Berlin und sozialdemokratischer Politiker, August Benda, der den Polizeivizepräsident in Berlin Dr. Bernhard Weiß dargestellt hat, Ernst Gennat, Leiter der Mordinspektion in Berlin und Alfred Nyssen, der Darsteller von August Thyssen, dem einflussreichen deutschen Unternehmer und Industriellen.

Die Hauptfigur des Romans, Gereon Rath, spiegelt keine bestimmte Persönlichkeit der damaligen Zeit wider, aber seine Figur basiert teilweise auf dem deutschen Schriftsteller Erich Kästner. Das erste Indiz dafür ist das gleiche Geburtsjahr 1899. Volker Kutscher erklärte selbst, dass es kein Zufall sei. Er halte das Geburtsjahr Kästners, also 1899 für stellvertretend für seine Generation. Gereon Rath und Erich Kästner teilen das gleiche Schicksal, die beiden wurden sehr jung zum Militärdienst während des ersten Weltkriegs einberufen, was bei ihnen psychische Probleme hinterlassen hat. Gereon Rath wurde im Roman in die Etappe versetzt und Erich Kästner absolvierte eine militärische

⁷³ Ebd. S. 553

⁷⁴ Vgl. Ebd.

Ausbildung.⁷⁵ Schließlich wurde keiner von ihnen an die Front geschickt, weil der Krieg schon vorbei war. In der Fernsehserie sieht die Geschichte aber anders aus. Gereon kämpfte während des Krieges an der Front und hat hier seinen Bruder zurückgelassen. Deswegen ist er in „Babylon Berlin“ wesentlich mehr traumatisiert als im Roman. Die Eigenschaften und das Verhalten von Gereon Rath sind relativ oberflächlich beschrieben, um eine freie Interpretation für die Leser zu ermöglichen. *„Gereon Rath habe ich im Buch ganz bewusst nur grob skizziert, weil ich wollte, dass jeder Leser sich seinen eigenen Gereon Rath vorstellt.“*⁷⁶ Was aber sowohl im Roman als auch in der Fernsehserie ausführlich dargestellt ist, ist seine Fremdheit. Als er von Köln nach Berlin verschwinden musste, geriet er in eine neue unbekannte Welt der Berliner Metropole. Diese Erzählperspektive ermöglicht dem Leser, sich in die Lage von Gereon Rath zu versetzen und zusammen mit ihm die neue, fremde und gefährliche Welt zu erkunden.

Die weibliche Hauptfigur Charlotte Ritter repräsentiert sowohl im Buch als auch in der Serie die Bemühung der Frauen, sich in der neuen Republik der zwanziger Jahre zu emanzipieren. Im Roman ist sie als Jurastudentin aus kleinbürgerlichen Verhältnissen dargestellt, die bei Kriminalpolizei als Stenotypistin und ausnahmsweise auch als Kriminalbeamtin tätig ist. Im Gegenteil zu dem Roman wird auf die politischen und sozialen Hindernisse der Gesellschaft größter Wert gelegt, was zur Folge hat, dass die Lage Charlotte Ritters sich von dem Roman unterscheidet. Sie wächst in Armut auf und muss auch als Prostituierte tätig sein, um die Existenzgrundlage ihrer Familie zu schützen.

⁷⁵ Vgl. Nordwest Zeitung. HERDEGEN Andrea. Interview mit Volker Kutscher. Online im Internet: URL: https://www.nwzonline.de/interview/interview-es-war-eine-zeit-der-grossen-hoffnungen_a_50,3,2774411493.html [Abrufdatum: 2.11.2020]

⁷⁶ KUTSCHER, Volker. Der nasse Fisch. 2018. S. 560

5. Der Ton und die Mai-Unruhen

Für die Vertonung der Fernsehserie „Babylon Berlin“ und entsprechend auch für die Darstellung der akustischen Merkmale des Romans „Der nasse Fisch“ eignet sich die Szene der sog. Mai-Unruhen. Der Roman bildet die Mai-Unruhen in Kapitel 6 (Seiten 65 bis 80) und die Fernsehserie in vierte Folge der ersten Staffel ab (2:27 – 11:14). Für die Analyse der Tonvermittlung wird diese Szene gewählt, weil darin, was den Ton angeht, sowohl chaotische als auch ruhige Passagen auftauchen. Für die bessere Rekonstruktion des Tons ist es angemessen, die Handlung der Szene sowohl im Buch als auch im Film einzuteilen. Gemäß Kapitel 1 oben lässt sich die Handlung der Szene nach der 5-Akt Struktur folgendermaßen unterteilen:

Die Exposition: Die Szene fängt am 3. Mai 1929 in Berlin-Neuköln an, wo schon dritten Tag kommunistische Unruhe herrschen. Kommissar Gereon Rath ist zusammen mit Oberkommissar Bruno Wolter zum Einsatz beordert. Einen Kampf zwischen Kommunisten und Polizisten droht auszubrechen.

Die Steigerung: Als die Unruhen auf der Straße stattfinden, führen sie polizeiliche Hausdurchsuchungen durch, in der Hoffnung, dass sie bei kommunistischen Anhängern illegale Waffen finden werden. Die Durchsuchungen haben aber keinen Erfolg gebracht und die Kommissare hatten keine andere Möglichkeit, als die Operation abzubrechen.

Der Höhepunkt: Als Rath und Wolter sich auf den Weg zum Stützpunkt in der Gegend gemacht haben, fielen plötzlich Schüsse. Die Schüsse kamen aus den Waffen der Kommunisten, sondern der Polizisten, die unangemeldet die ganze Straße unter Feuer genommen haben. Die Kommissare müssen sich vor den eigenen Leuten verstecken, damit sie nicht umgebracht werden. Ein Mann (Anhänger der KP) öffnet die Tür und die Kommissare springen hinein. Gleich danach kommt ein Schrei von oben. Zwei Frauen wurden unabsichtlich auf dem Balkon von den Polizisten auf der Straße erschossen. Es fielen letzte Schüsse, die Polizeikommando entfernt sich aus der Gegend und in der Wohnung, wo sich gerade Rath und Wolter befinden, ist es stiller denn je.

Fallende Handlung: Gereon Rath muss unverzüglich einen Arzt finden. Zum Glück erfuhr er bald, dass es sich ein Arzt in der Gegend befindet. Nachdem Rath dem Dr. Völcker die Situation geschildert hat, machten sich beide auf den Weg in die Wohnung.

Die Katastrophe: Dr. Völcker ist nicht unvoreingenommen, er (in der Fernsehserie *sie*) ist nämlich ein Mitglied der Kommunistischen Partei. Diese Tatsache stellt Gereon Rath zu spät fest, als der ganze Polizeiapparat, inklusiv der beiden Kommissare, eines Doppelmordes beschuldigt wurde.⁷⁷

5.1 Die Mai-Unruhen im Roman „Der nasse Fisch“

An erster Stelle ist notwendig zu erwähnen, dass es in diesem Roman keine Illustrationen gibt. Alles, was für die Handlung und ihren Verlauf wesentlich ist, ist mit Worten dargestellt.

Bei der Exposition wird erst die Stimmung vermittelt. Der Autor spielt sowie mit Fakten als auch mit Metaphern, um die Szene zu vertonen. Drei kurze Aussagen am Anfang erhellen sofort die Atmosphäre: „*Die Maiunruhen hielten auch am dritten Tag an*“, „*[...] immer wieder fielen Schüsse.*“, „*Auf den Straßen herrsche Krieg.*“⁷⁸ Die erste Aussage vermittelt bloß einen Fakt und schildert damit den ersten Umriss der Szene: Die Szene ist unruhig, d.h. Stille tritt da nicht auf, im Gegenteil. Es muss wahrscheinlich laute und ungewöhnliche Geräusche geben, um das Wort „*Unruhen*“ zu begründen. Die zweite Aussage bestätigt diese erwähnte Behauptung und bringt einen konkreten Ton, nämlich die Gewehrschüsse. Die dritte eher metaphorische Aussage vollendet die akustische Kulisse, indem sie einen weiteren verbindenden Aspekt hinzufügt: Chaos. Der Leser verfügt also über eine relativ komplexe Geräuschkulisse, die im Hintergrund der Szene erfolgt. Bisher wird weder Onomatopoesie noch Assonanz verwendet, aber die Stimmung wird durch Alliteration mit Betonung auf die Phoneme „s“ und „sch“ bereichert: „*[...] in einigen Straßenzügen sämtliche Straßenlaternen durch Steinwürfe außer Betrieb gesetzt... Sogar Schüsse sollen gefallen sein... Schilder warnten, es werde scharf geschossen.*“⁷⁹ Durch die Verwendung und den Wechsel des S- bzw. Sch-Klanges entsteht ein beschleunigter Rhythmus, der zur Folge hat, dass die Szene über ein schnelles Tempo verfügt. Die Klänge lassen sich daneben als Pistolenschüsse interpretieren, was nämlich mit dem Inhalt der Handlung übereinstimmen und den schnellen Rhythmus begründen würde.

Die Steigerung bei den Hausdurchsuchungen im Kommunistentviertel wird mit klaren Aussagen wie: „*fluchende Männer, schimpfende Frauen, schreiende Kinder*“ und

⁷⁷ Vgl. KUTSCHER, Volker. *Der nasse Fisch*, 2018. S. 65-76

⁷⁸ Ebd. S. 65

⁷⁹ Ebd. S. 66

auch mit dem Onomatopoetikum *klingen* geschildert. Außerdem wird der Eindruck der Szene durch direkte Rede, die an dieser Stelle zuerst auftaucht, potenziert. *„Drecksarbeit. Das ist doch keine Arbeit für die Kripo. Das hier können die Blauen eine Zeit lang auch alleine.“*⁸⁰ Die direkte Rede hilft die Situation zu vertonen, denn in dieser Passage befinden sich keine anderen akustischen Hinweise. Nach den Durchsuchungen befindet sich der Leser wieder auf der Straße, aber die Atmosphäre hat sich verändert. *„kein Mensch war auf der Straße... Allerdings war kein einziges Auto unterwegs. Auch die Elektrische fährt heute nicht.“*⁸¹ Diese Aussagen, zusammen mit dem Onomatopoetikum *knirschen* bei dem Satz: *„Das Glas knirschte auf dem Pflaster der Gaslaternen“*, schaffen ein Gefühl des ruhigen Momentes vor dem Sturm. Das einzige knirschende Geräusch in dem sonst ruhigen Raum löst beim Leser eine beunruhigende und unangenehme Erwartung aus.

Der Höhepunkt der Szene fängt mit folgenden Sätzen an: *„Rath und Wolter waren die Hermannstraße [...] hinuntergegangen, als Schüsse fielen. Schnell suchten sie Deckung [...]“*⁸² Hier wird die akustische Stimmung gleich mit dem Wort *Schüsse* angeführt, das am Ende des ersten Satzes steht und das, zusammen mit dem Anfang des folgenden Satzes eine S-Alliteration formt. Hier kehrt die Symbolik der Pistolenschüsse zurück, was den ruhigen Moment am Ende der Steigerung völlig auflöst. Ein weiteres akustisches Indiz ist das Onomatopoetikum *rattern*, das in Zusammenhang mit dem Substantiv *Maschinengewehr* steht. Inzwischen lässt sich, anhand der akustischen Anlässe, der Anfang des Höhepunktes als chaotisch und unruhig beurteilen. Nach dem Chaos erweist sich eine Bemühung, Ordnung wiederherzustellen. Dies erfolgt dem Autor durch Erzählen, indem er eine laute Polizeistimme, die eine Flüstertüte benutzt und Ausrufesätze wiederholt, anführt. *„Eine kurze Weile blieb es ruhig, das Maschinengewehr [...] schwieg.“*⁸³ Die momentane Stille wird aber gleich durch einen *knatternden* Schuss, *klirrende* Fensterscheibe und *pfeifende* Kugeln in den Schatten gestellt. Diese Onomatopoetika bereiten die Kulisse für den Wendepunkt der Handlung, der wieder durch einen Ton dargestellt wird. Es handelt sich nämlich um einen Schrei. Um die Schwere dieses Tons hervorzuheben, setzt Volker Kutscher auf die Wiederholung des Wortes in unterschiedlichen Beziehungen, die gleich nacheinander folgen: *„Kein*

⁸⁰ Ebd. S. 68

⁸¹ Ebd. S. 69

⁸² Ebd. S. 69

⁸³ Ebd. S. 70

Schmerzensschrei, kein Angstschrei. Ein Schrei des Entsetzens.“ Dazu bringt dieser Satz die Gestalt des Schreies nahe, indem es andere Formen ausschließt. Der Rest des Höhepunktes nach dem Schrei erweist eine sinkende Tendenz, die eine Betäubung symbolisieren könnte. Zuerst wird festgesetzt, dass der Leser sich in einem Raum, entfernt von dem Chaos, befindet. Die Sätze: „[...] , keine Stimme mehr zu hören. In der Nachbarwohnung sang Richard Tauber mit kratzender Grammophonstimme [...]. Durch die offene Balkontür drang der Lärm der Straße. Ein leiser Wind bauschte den langen Vorhang auf [...].“⁸⁴ Diese beruhigenden Sätze bringen auch den Aspekt der Musik mit, die ein falsches Gefühl der Harmonie mitten in dem Chaos auf den Straßen vorliegt.

Die Suche nach einem Arzt in der fallenden Handlung weist eine Verlangsamung auf. Die Sätze enthalten keine Onomatopoeie, nur ab und zu zeigt sich ein Ansatz von Assonanz („[...] der einzige öffentliche Fernsprecher, den er gefunden hatte.“), die das Tempo der Sätze beschleunigt und an den Trubel der bisherigen Handlung erinnert. Um eine Erleichterung in der Szene zu bringen, taucht die Figur des Fleischmeisters auf, der durch seine Äußerung darauf hinweist, dass der Leser sich in Berlin befindet. „Ihre Kollegen vajraulen mir ja die gesamte Kundschaft.“⁸⁵ Der Berliner Dialekt, der in dem ganzen Roman eine erleichternde Rolle spielt (z.B.: „Wat soll'n der jemacht ha'm? [...] Ich weeiß, wie det Spiel looft, ick erzähl Ihnen ja ooch wat. 'ck hab nur keene Lust, von Ihre Kollejen inrjendwo injesammelt zu wer'n.“⁸⁶), gilt als ein wichtiges akustisches Mittel in der Handlung, weil es den Leser anregt, die Besonderheiten der Betonung bei Worten bzw. Sätzen aufmerksamer wahrzunehmen.

Die Katastrophe zeichnet sich durch direkte Rede aus, was eine Spannung zwischen den Figuren erzeugt, v.a. zwischen Bruno Wolter und dem Arzt. Während des Dialogs wird Wolters Ungeduld gegenüber dem Doktor spürbar gemacht. Dies zeigt sich einerseits durch Sätze wie „Wolter wurde laut. [...] jetzt brüllte Wolter wirklich.“ und andererseits durch die schroffe direkte Rede Wolters, die meistens mit einem Ausrufezeichen endet: „Mein lieber Doktor!“, Hier!“ Außer der direkten Rede wird auch ein Tropus verwendet, um die Spannung hervorzuheben. Es handelt sich um einen Vergleich, der eine akustische Bedeutung trägt: „[Wolter] wirkte wie ein Dampfkessel,

⁸⁴ Ebd. S. 71

⁸⁵ Ebd. S. 72

⁸⁶ Ebd. S. 177

bei dem sich die Sicherheitsventile öffneten.“⁸⁷ Dies hilft dem Leser Wolters Verhalten zu kategorisieren.

5.2 Die Mai-Unruhen in „Babylon Berlin“

In der Fernsehserie „Babylon Berlin“ wird die Szene der Mai-Unruhen von Musik begleitet, die sich durch Steigerung, Höhepunkt und fallende Handlung wie ein roter Faden zieht. In „Babylon Berlin“ taucht die Musik sowohl diegetisch als auch nichtdiegetisch auf, wobei für die Verlauf der Handlung sie in nichtdiegetische Form von größerer Bedeutung ist. Als diegetische Musik verdienen die Kompositionen „Zu Asche, zu Staub“ von Severija Janušauskaitová, „Nobody Knows How You Soothe Me“ von Guitar Crusher und „Meine Rose“ von Tim Fischer eine Erwähnung. Die Hintergrundmusik, also die die nichtdiegetisch abspielt wird, für „Babylon Berlin“ enthält 34 selbständige Stücke, die von Johnny Klimek und Tom Tykwer komponiert sind. Für die Szene der Mai-Unruhen wurde nur eine Komposition mit dem Namen „Hetzjagd“ verwendet. Die „Hetzjagd“ ist ein Zusammenspiel von Schlagzeug, Zimbeln, Klarinette, Klavier, Violine und Glockenspiel und ist durch ein schnelles Tempo gekennzeichnet. Indem sie eine der schwungvollsten Kompositionen des Albums ist, wird sie v.a. für chaotische Szenen, wie z.B. die Mai-Unruhen, benutzt.⁸⁸

Die Exposition behilft sich aber ohne Musik. Die Szene fängt mit einem schwarzen Bildschirm an, begleitet von dem Skandieren einer Menschenmenge und schafft damit eine unvollständige Tonbrücke, da die anfängliche visuelle Exposition fehlt. Die Dunkelheit löst sich allmählich auf und deckt zuerst nur die Augen und gleich danach die Nahaufnahme von Gereon Rath auf. Das Zusammenspiel des schwarzen Bildschirms und des immer lauterem und deutlicheren Tons kann als eine Symbolik des Erwachens aus einem Traum in die Realität angesehen werden. Bei dem Skandieren wiederholen sich immer wieder fünf Schlagworte: „*Heraus, heraus, heraus zum 1. Mai*“, „*Internationale Solidarität*“, „*Befreit das Volk*“ und „*Berlin bleibt rot*“.⁸⁹ Diese Sätze werden meist durcheinander gejohlt, um das Chaos der Unruhen darzustellen, aber gleichzeitig wird jedes Schlagwort zumindest einmal in Sprechhören gerufen, um den Zusammenhalt der Demonstranten zu zeigen. Auf dem Hermannplatz in Berlin-Neukölln kommt es dann

⁸⁷ Ebd. S. 75

⁸⁸ Vgl. Babylon Berlin [Fernsehserie]. Making of Babylon Berlin. Deutschland: Sky One, 2017, 00:36:25 – 00:41:03

⁸⁹ Babylon Berlin - Staffel 1 Folge 4 [Fernsehserie]. Reg. Tom Tykwer, Achim von Borries, Hendrik Handloegten. Deutschland: Sky One, 2017.

zum Zusammenstoß zwischen Chaos und Ruhe, d.h. zwischen Demonstranten und Polizisten. Während das Skandieren der Demonstranten sich in einem unerkennbaren Rummel verwandelt hat, steht der Polizeiapparat gegenüber, ohne einen Ton herauszubringen. Als die Kamera über die Polizisten schwenkt, werden die Geräusche, die von den Demonstranten kommen, leiser und undeutlicher, um den akustischen Kontrast zwischen den beiden Seiten zu intensivieren. Der gegenseitige Kontrast lässt sich auch an dem Rhythmus erkennen. Während die Demonstranten durcheinanderschreien und damit eine uneinige und chaotische Atmosphäre schaffen, fangen alle Polizisten auf einmal an, ihre Schlagstöcke in einem gleichbleibenden Rhythmus in die Hand zu schlagen. Dies lässt sich, im Gegensatz zu den Demonstranten, als Symbol für Disziplin und Ordnung interpretieren. Wenn der Zusammenstoß in einen Kampf endlich ausartet, hört der Zuschauer nur eine Mischung von Schlagstöcken und Aufschreien. Diese Geräusche fungieren wie eine Tonbrücke, indem sie unaufhörlich im Hintergrund hallen, während die Kamera abwechselnd den Kampf und die Nahaufnahme von Gereon Rath zeigt, um seine Aversion gegen diese Situation darzustellen.

Sowohl die Steigerung als auch der Höhepunkt zeichnen sich durch einen hohen Einsatz der Musik als narrativen Faktor aus. Am Anfang der Steigerung beginnt die Komposition „Hetzjagd“ zu spielen, was einerseits zur Beschleunigung des Tempos führt und andererseits die Teile der Szene thematisch verbindet. Die Musik zieht sich durch den ganzen Akt und begleitet als nichtdiegetischer Ton die diegetisch dargestellten Hausdurchsuchungen. Die Geräusche, die in dem Raum der Erzählung erzeugt werden (z.B. Klopfen, Aufbruch einer Tür, das Gerassel der Bestecke und des Geschirrs, Einschlagen der Fensterscheiben) folgen in kurzen Abständen nacheinander und werden durch alle Instrumente der „Hetzjagd“ ergänzt. Der akustische Kampf zwischen den diegetischen Geräuschen und nichtdiegetischer Musik hilft, die Szene eilig und rasch wirken zu lassen.

Bei der Übergangsszene, also am Anfang des Höhepunktes wird die Mehrheit der Instrumente der „Hetzjagd“ ausgelassen. Nur die Gitarre zusammen mit dem Schlagzeug erhalten weiterhin den Rhythmus aber sie spielen leiser als vorher, um den Dialog zwischen den Figuren zu ermöglichen. Als Gereon Rath und Bruno Wolter wieder auf der Straße stehen, wird das Tempo der Musik für einen Moment langsamer und den Instrumenten schließt sich das Violoncello an, was eine Erwartung des kommenden Missgeschickes aufbaut. Gleich in dem Moment der Verlangsamung sind von

vorbeilaufenden Nebenfiguren Ausrufe wie: „*die schießen scharf, Entdeckung! Die knallen alle ab.*“⁹⁰ zu hören, wobei ihre Lautstärke gering ist, um zu zeigen, dass diese Aussagen nicht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen, sondern dass sie nur die schon etablierte Szene akustisch ergänzen sollen. Danach entsteht eine scheinbare Stille, begleitet von Musik, die aber durch Schüsse aus dem Maschinengewehr unterbrochen werden. Das Rattern des Maschinengewehrs übernimmt bis Ende des Höhepunktes die führende akustische Rolle, indem es alle Aufschreie auf der Straße und sogar auch die nichtdiegetische Musik übertönt. Die Pistolenschüsse spielen als der Schlüsselton der Szene eine zentrale Rolle, weil es die Handlung vorantreibt. Dies lässt sich leicht erkennen, wenn die zwei Frauen auf dem Balkon erschossen werden. Während im Hintergrund die „Hetzjagd“ zusammen mit dem ständigen Rattern des Maschinengewehrs eine chaotische Atmosphäre schafft, stehen im Vordergrund v.a. die Schreie der Menschen auf der Straße, die aber durch zwei deutliche und akzentuierte Schüsse unterbrochen werden. Diese zwei Schüsse lassen sich mit dem Schrei in dem Roman vergleichen, denn sie sind der wahre Höhepunkt, der den Rest der Handlung bestimmt und ab dem die Handlung eine sinkende Tendenz hat. Wenn die Kommissare in die Wohnung der zwei Frauen kommen, sind die Geräusche von draußen komplett ausgelassen. Die Stille wird nur von schwerer Atmung und einem nichtdiegetischen Cello begleitet.

Die fallende Handlung zeichnet sich durch Kontraste der Klanglandschaften aus. Gereon Rath muss die Straße überqueren, um den Arzt herbeizurufen, während Bruno Wolter mit der sterbenden Frau bleibt. Bei der Suche nach dem Arzt sind die Pistolenschüsse zu hören, die noch von dem Trommeln in der „Hetzjagd“ intensiviert werden. Neben dem schnellen Tempo des Schlagzeugs spielt die Violine, die mit ihrer steigenden Frequenz die Spannung aufbaut. In den höchsten Ton der Violine kehrt die Szene zurück zu Bruno Wolter, der die sterbende Frau flüsternd besänftigt. Das Flüstern zusammen mit tiefen und fast unhörbaren Tönen eines Cellos lassen sich als Symbol der Ruhe interpretieren. Um den Kontrast wieder hervorzuheben, schafft die nichtdiegetische Musik eine letzte Tonbrücke, indem ihr Tempo allmählich während Wolters Monolog steigt, bis sich alle Instrumente der „Hetzjagd“ anschließen und die Szene wieder Gereon Rath folgt.

⁹⁰ Ebd.

Die Katastrophe in der Szene verläuft ohne Hintergrundmusik, um die Ernsthaftigkeit und Schwere der Situation hervorzuheben. Die Stille im Hintergrund zeigt, dass die Unruhen vorbei sind, wobei ein verschärfter und schallender Dialog zwischen Wolter und der Ärztin auf die Konsequenzen der Unruhen hindeutet.

6. Bildliche Darstellung einer Verfolgung

Sowohl in dem Roman als auch in der Serie gilt der Tod von Josef Wilczek (als der heilige Josef bekannt) als eine der essenziellen Szenen in der Handlung. Die Szene bildet Gefühle wie Angst, Desorientierung, Wut oder Verzweiflung ab, wobei diese Motive v.a. visuell dargestellt werden. In dem Roman ist die Szene in Kapitel 15 (Seiten 200 – 217) und in Kapitel 20 (Seiten 287-288) dargeboten und in der Serie entspricht die Szene dem Ende der achten Folge der ersten Staffel (36:00 – 43:45), wobei ein Teil der Handlung auch in der ersten Folge der zweiten Staffel (19:30 – 23:10) abgespielt wird. Obwohl der Kern der Handlung in beiden Medien gleich verläuft, treten in der Verfilmung einige Stellen auf, die sich von der Buchvorlage unterscheiden. Die Szene lässt sich folgend unterteilen:

Exposition: Gereon Rath befindet sich in einem Nachtlokal voller Menschen, Drogen und Alkohol. Er versucht klaren Kopf zu behalten, obwohl der Einfluss von einer Droge ihn fahrig macht. Rath verlässt den Klub und die Szene verschiebt sich auf die Straße.

Steigerung: Draußen auf der Straße herrscht ein heftiger Regen. Rath stellt fest, dass er verfolgt wird, aber der Verfolger ist nicht zu erkennen, weil die Kombination der Dunkelheit in der Nacht und der Drogenbetäubung ihm es nicht ermöglicht. Er schätzt seine Lage ab und bereitet sich vor, seine Mauser aus dem Holster herauszuziehen.

Höhepunkt: Gereon Rath erschießt seinen Verfolger. In dem Roman war der Schuss ein Versehen, da Rath nur instinktiv aus seiner Waffe geschossen hat, während er angegriffen wurde und die Kugel prallte von einem Gullydeckel ab und traf den Mann in den Kopf. In der Serie zog der Kommissar seine Waffe völlig bewusst und hat sie absichtlich auf seinen Verfolger gerichtet. Mit dem Schuss wurde das Herz getroffen.

Fallende Handlung: Da er sich dessen bewusst ist, dass niemand die Wahrheit glauben würde, dass ein Polizist auf Drogen einen Zivilist unter dem Vorwand einer Selbstverteidigung erschossen hat, versucht Rath seine Spuren zu verwischen. Während seiner Verfolgung hat er bemerkt, dass er an einer Baustelle, wo Beton frisch gegossen wurde, vorbeigelaufen ist. Er steckt die Leiche in den Beton und entfernte sich von dem Tatort.

Katastrophe: Der nächste Tag wird dem Kriminalkommissar Rath bekannt gemacht, dass eine Leiche in dem Fundament einer Baustelle gefunden wurde. Der tote Mann hieß

Josef Wilczek und in seinem Kopf (in der Serie in seiner Brust) wurde eine Kugel gefunden, die den Tod verursacht hat.

6.1 Die Verfolgung im Roman „Der nasse Fisch“

Da der Raum zuerst noch konstruiert werden muss, zeichnet sich die Exposition durch Verwendung von Erzählen aus, um die Kulisse der Handlung effizient zu schildern. Dem Erzählen schließen sich Metaphern an, die dem Leser ermöglichen, den Raum der Szene besser auszufüllen. *„Der große Raum, den sie betraten, wirkte [...] wie ein in rotes Licht getauchter Thronsaal. [...] Überall an den Wänden schossen Amorfiguren aus Gips ihre Pfeile ab.“*⁹¹ Die rote Farbe lässt sich nach Goethes *Farbenlehre* als Symbol der Anmut und Schönheit interpretieren, was auch die Erwähnung von Amor, der Personifikation der Liebe unterstützt. Die zwei Sätze haben indirekt die sorgenfreie Essenz des Raumes skizziert, indem sie nur Hinweise (rotes Licht, Amor) und nicht eine sachliche Beschreibung dem Leser bieten. Weitere Details über die Atmosphäre des Raumes werden wieder durch Zeigen ergänzt. Zuerst verleiht der Satz *„[Auf der Bühne] vergnügte sich ein falscher Indianer gerade mit einer echten Weißen, die [...] an einen Marterpfahl gebunden, ansonsten aber sehr zugänglich war.“*⁹² einen erotischen Unterton zum Hintergrund, was ein erster Hinweis darauf sein kann, dass das Milieu nicht völlig legal ist. Als der zweite Hinweis gilt Rath's erste Erfahrung mit Kokain, was mit einem metaphorischen Vergleich veranschaulicht ist: *„Seine ganze Nase war betäubt, er hätte es nicht einmal gemerkt, wenn jemand sie abgeschnitten hätte.“*⁹³

Am Anfang der Steigerung befindet sich Gereon Rath auf der Straße. Die Szene ist wieder durch Diegesis bestimmt. Der Satz *„Die Leuchtreklamen [...] waren inzwischen erloschen, und der Taxistand [...] sah so verwaist aus wie ein Tresorraum nach dem Besuch der Brüder Sass.“* hebt die Wichtigkeit des Lichts als das Schlüsselmotiv der Steigerung hervor und stellt einen metaphorischen Vergleich mit einem historischen Aspekt an.⁹⁴ Das Licht bzw. die Absenz des Lichts reflektiert die Lage der Hauptfigur, wobei der Schatten als Symbol der Angst und das Licht als Klarheit und Bereitschaft, gegen die Angst einzuschreiten, wahrgenommen werden können. Die verzweifelte Situation wird in der Szene folgendermaßen gezeigt: *„Die Straßenlampen warfen ein*

⁹¹ KUTSCHER, Volker. *Der nasse Fisch*, 2018. S. 200

⁹² Ebd. S.200

⁹³ Ebd. S.201

⁹⁴ Die Brüder Sass waren zwei Berliner Einbrecher, die im Januar 1929 den Tresorraum einer Bank am Wittenbergplatz ausgeraubt haben.

*solch kümmerliches Licht, dass die Hauswände fast im Dunkeln lagen. [...] Das nasse Pflaster reflektierte das dünne Licht.*⁹⁵ Das schwache Licht in der Handlung bezieht sich auf Gereon Rath und repräsentiert seinen langsamen Verlust der Klarheit und Kontrolle über die Situation mit seinem Verfolger. Während die *„[...] Hausfassaden derart im Dunkeln [lagen]“*, befindet sich Gereon Rath immer noch *„[...] im schummrigen Licht der Hofbeleuchtung“*⁹⁶, wodurch betont wird, dass sein Licht, d.h. seine Klarheit noch nicht völlig verloren ist aber trotzdem schrittweise verschwindet. Erst wenn Rath auf das Licht in dem Satz *„[er] drehte sich um und war mit wenigen Schritten im Schatten des Bauwagens“*, völlig verzichtet ist es ihm gelungen, seinen Verfolger zu bemerken: *„Da sah er ihn. Den Schatten eines Mannes.“*⁹⁷ Es ist wichtig hervorzuheben, dass Rath nicht direkt den Mann, sondern den Schatten gesehen hat, um zu zeigen, dass nicht der Mann, sondern der Schatten als Symbol seiner Angst von Bedeutung ist. Rath, verloren in Dunkelheit, aber durch die Begegnung der Schatten mit Zuversicht erfüllt, konfrontiert am Ende der Steigerung den Mann, als der Satz *„Mit gezogener Waffe trat [Rath] aus dem Schatten des Bauwagens.“*⁹⁸ ihn wieder ans Licht bringt und einen Kontrast zwischen Gut und Böse formt.

Die szenische Darstellung, die bei dem Höhepunkt auftaucht, dreht sich um den Mann aus dem Schatten, der gerade erschossen wurde und zeichnet sich v.a. durch Verwendung von Zeigen aus. Außerdem bietet der Höhepunkt ein typisches Beispiel für „Zeigen anstatt Erzählen“. Anstatt die Szene mit einem Satz bündig zusammenzufassen (z.B. Die Kugel traf den Mann in den Kopf), legt der Autor eine Szene mit einer Anzahl von Details, um eine lebendige Vorstellung des Raumes zu erstellen, folgendermaßen vor: *„[...] ein weit aufgerissenes Auge. Nur eines. Dort, wo das andere Auge gewesen sein musste, klaffte ein dunkles Loch, in dem es feucht glänzte. In dem mageren Licht sah das Blut, das in einem dünnen Rinnsal über das bleiche Gesicht lief, fast schwarz aus.“*⁹⁹ Da die Situation nicht erzählt, sondern geschildert wird, versucht der Autor durch die Vielzahl von Details, die noch durch adjektivische Attribute verstärkt sind (dunkles Loch, mageres Licht, dünnes Rinnsal, bleiches Gesicht) die Wichtigkeit dieses Moments hervorzuheben, wodurch der Leser sich die Szene besser vorstellen kann.

⁹⁵ KUTSCHER, Volker. Der nasse Fisch, 2018. S. 211

⁹⁶ Ebd. S. 212

⁹⁷ Ebd. S. 212

⁹⁸ Ebd. S. 213

⁹⁹ Ebd. S. 214

Die fallende Handlung wird jedoch nicht gezeigt, sondern schroff erzählt, um zu zeigen, dass die Zeit unseren Protagonisten drängt. In der wortkargen Satzreihe „[Er] grub ein Loch in den frischen Beton, legte den Mann hinein und schaufelte den Beton wieder darauf.“¹⁰⁰ bekommt der Leser alle wichtigen Informationen zusammengefasst, ohne gewisse Details anzuwenden. Dies hat zur Folge, dass die Handlung entfernt und vorschnell scheint, was eigentlich dem Verhalten der Hauptfigur entspricht, weil er so schnell wie möglich von dem Tatort verschwinden will.

Die Katastrophe tritt 70 Seiten später auf, als Rath mit der Leitung der Ermittlungen im Fall Wilczek beauftragt ist. Sein Geisteszustand wird durch zwei Vergleiche nahegelegt, die seine ausweglose Situation folgendermaßen fassen: „Der Kommissar starrte auf die Akte, als sei sie aus einem bösen Traum auf den Schreibtisch gesegelt. [...] Die Erkenntnis hatte ihn getroffen wie ein ansatzloser Fausthieb.“¹⁰¹ Die zwei Metaphern beschreiben Raths abstrakte und undeutliche Gefühle und ersetzen sie mit konkreten und bildhafteren Alternativen, um die Lage Gereon Raths zu veranschaulichen.

6.2 Die Verfolgung in „Babylon Berlin“

Die Einleitung der Szene in „Babylon Berlin“ verwendet, ähnlich wie der Roman, die Farbe Rot und fügt noch gelbe Farbe hinzu, welche ein Element der Heiterkeit bietet. Was die Kostüme angeht, setzt die Mise-en-Szene der Exposition auf eine Mischung von Abendkleidern und Nacktszenen, was aus dem Raum ein kaum legales, aber exklusives Etablissement macht. Die Beleuchtung der Szene konzentriert sich nur auf die handelnden Figuren, die mit Seitenlicht beleuchtet werden, um erstens ihre Konturen hervorzuheben und zweitens ihre Wichtigkeit in dem Moment zu betonen. Die Schattierung des Hintergrunds macht aus den Nebenfiguren bloß Silhouetten, die den Raum überfüllt wirken lassen. Während des Dialogs zwischen Bruno und Gereon schwenkt die Kamera zwischen der Nahaufnahme der beiden, die mit dem Seitenlicht beleuchtet sind, wohingegen der Hintergrund kaum beleuchtet und in geringe Schärfentiefe gesetzt ist, um zu betonen, dass die Aufmerksamkeit bei den Gesichtern der beiden Hauptfiguren bleiben soll. (vgl. Abb.3). Um die Desorientierung unter dem Einfluss der Droge zu zeigen hinterlassen die Aufnahmen visuelle Indizien, die die Wirkung der Droge abbilden. Zuerst wird eine Nahaufnahme auf zwei identische Becher gezeigt, wobei in einen die

¹⁰⁰ Ebd. S. 216

¹⁰¹ Ebd. S. 287

Droge geschüttet ist. Die nächste Nahaufnahme bezieht sich auf Gereon Rath, der gerade aus dem Becher trinkt. Bei dieser Sequenz verdient der Einsatz der Drittel-Regel Erwähnung. Während die erste Nahaufnahme den Bildausschnitt in der Mitte fiktiv vertikal in zwei Hälften teilt, sodass die Becher als Spiegelbild des jeweils anderen scheinen, um ein Gleichgewicht zu formen, steht die Nahaufnahme von Gereon Rath auf der linken vertikalen Linie des Bildausschnitts, da er nach rechts schaut. Dadurch kopiert das Objektiv sein Blickfeld und dank dessen kann der Zuschauer die Szene besser wahrnehmen, weil er gleich wie die Figur sieht.

Raths Übelkeit und Desorientierung zeigt eine 30-Sekunden lange Sequenz, wo die Kamera ihm folgt, als er verschwitzt versucht, den Club zu verlassen. Um seine Verwirrung darzustellen, wiederholen sich identische kurze Aufnahmen zweimal nacheinander, was ein Gefühl der Ausweglosigkeit erwecken kann. Noch dazu wird auch der Rhythmus der Sequenz verzerrt, indem es 4-mal zur Abwechslung zwischen Zeitlupen- und Zeitraffereffekt kommt.¹⁰² Dies hat zur Folge, dass das Zeitempfinden nicht dem natürlichen Verlauf entspricht, was die Szene unangenehm wirken lässt.

Die Steigerung fängt mit der Vorstellung des Verfolgers an. Für einen dramatischen Effekt wird die Schärfentiefe und ihre Fähigkeit, menschliche Aufmerksamkeit zu lenken, angewendet. Die Nahaufnahme von Gereon Rath besetzt die rechte vertikale Linie des Bildausschnitts, wobei das Objektiv auf ihn fokussiert ist. Um die Schärfentiefe zu akzentuieren, wird bei dieser Szene das Teleobjektiv benutzt, welches den Kontrast zwischen Schärfe und Unschärfe bei kurzen Entfernungen deutlich darstellen kann. Da Raths Gesicht auf der rechten Vertikale liegt, wird die linke Seite des Bildausschnitts leer und durch die geringe Schärfentiefe auch unscharf. Dies ermöglicht einige Objekte in dem unscharfen Hintergrund zu platzieren, ohne dass der Zuschauer ihnen die Aufmerksamkeit schenkt. Als Gereon Rath rechts fokussiert ist, taucht links eine unscharfe Silhouette auf, die plötzlich stehen geblieben ist. In dem Moment wird die Schärfe verstellt und auf die linke Seite des Bildes verschoben. Dadurch bekommt die Silhouette eine klare Kontur, wohingegen die linke Nahaufnahme von Rath verschwommen geworden ist (vgl. Abb.5).

Die Verfolgung in der Steigerung verbindet in sich eine symbolische und eine reale Szene. Die symbolische bildet Gereon Rath in einem Tunnel ab, wodurch ein Gefühl der

¹⁰² Die Zeitlupe verlangsamt die Projektion, während der Zeitraffer sie beschleunigt.

Isolation und Ausweglosigkeit hervorgerufen wird, da er sich nirgendwo verstecken kann. Die Symbolik des Lichts in der Tunnelszene sieht der Romanvorlage ähnlich. Bei den Aufnahmen werden ausschließlich das Gegenlicht und die Frontalbeleuchtung angewendet. Da beim Gegenlicht die Kamera nur Silhouetten im Schatten aufnehmen kann und da die Frontalbeleuchtung die Objekte nur konturlos und ohne Schattenfall belichtet, entsteht wieder ein findiger Kontrast zwischen Dunkelheit und Licht, der sich immer auf die Figur von Gereon Rath bezieht. Der Sturz in die Finsternis wird hier deutlich veranschaulicht, als die Aufnahme rückwärts abgespielt wird. Dies hat zur Folge, dass Gereon Rath, der zunächst frontal beleuchtet ist, langsam von der Lichtquelle entfernt wird, bis er in Dunkelheit verschwunden ist. Dazu benutzt die Sequenz auch eine Mischung von Zeitraffungen und Szenen mit kleinerer Bilderfrequenz als die normale Vorführungsgeschwindigkeit.¹⁰³ Da die Zeitraffungen die Ereignisse der Handlung beschleunigen und die kleinere Bilderfrequenz die Aufnahme verzögert aussehen lässt, entstehen in der Handlung widersprüchliche Effekte, wodurch die zeitliche Kontinuität der Szene zerbrochen wird und sie dann unnatürlich und ruckartig wirkt.

Die reale Szene stellt die eigentliche Verfolgung in Echtzeit dar, wobei die ganze Sequenz in Zeitlupe abgespielt und durch Schärfenverschiebung gekennzeichnet ist. Es werden zwei Perspektiven verwendet, die die Szene verbinden. Bei der ersten Perspektive wird die Kamera an die Stelle der Hauptfigur platziert, damit sie die subjektive Sicht Gereon Raths nachahmt. Dadurch entsteht eine subjektive Einstellung (Point-of-view Shot) bzw. subjektive Kamera, was den Zuschauer in die Situation hineinversetzen kann. Diese Einstellung zeichnet sich aber in dieser Szene durch unscharfe Aufnahmen aus, um zu zeigen, dass Gereon Rath seine Konzentration und seinen Überblick verloren hat. Bei der zweiten Perspektive wechseln die Einstellungsgrößen zwischen Totalen und Halbtotale ab, um Raths Flucht visuell zu beschreiben. Die Totalen zeigen Gereon Rath, als er durch die Straße flieht, wohingegen die Halbtotale kleine Hinweise auf die kommende Handlung hinterlassen. Da die Halbtotale die Figur in voller Körpergröße und ohne unnötige Umgebung abbildet, ermöglicht sie Details anzudeuten, die in der Totale nicht zu sehen sein würden, wie z.B. die Waffe in Raths Hand oder sein von Beton beschmutzter Anzug.

¹⁰³ Die Bildfrequenz, die als fließend wahrgenommen ist, beträgt in Filmen heutzutage 24-30 Bilder pro Sekunde.

Der Höhepunkt, zusammen mit der fallenden Handlung wird in „Babylon Berlin“ nicht selbständig abgebildet, wie in dem Roman. Der tödliche Schuss, der dem Höhepunkt entspricht, wird retrospektiv, wieder in Zeitlupe dargestellt und die fallende Handlung, wo Rath die Leiche in einem Betonfundament versteckt, wird völlig ausgelassen.

Die Katastrophe dagegen stellt sowohl Rath's Verzweiflung als auch seine Panik dar, als er feststellt, dass er seinen Verfolger getötet hat. In der Einstellung, wo Rath die Information über den Tod von Josef Wilczek erhält (vgl. Abb.6), ist der Kamerastandort ein entscheidender Faktor bei der Visualisierung seiner Hoffnungslosigkeit. Die Kamera hängt nämlich über dem Schauspieler und macht von oben eine Nahaufnahme, die aber durch die Perspektive verzerrt ist. Dies hat zur Folge, dass seine Ringe unter den Augen und seine Stirn akzentuiert werden, welche die Befürchtung und Angst symbolisieren. Da die Kamera auf ihn herabblickt und seinen Körper kleiner als in der Realität aufnimmt, wird sein Gefühl der Unbehaglichkeit und Nichtigkeit betont.

Die Panik, die ihn nach dieser Feststellung befällt, ähnelt der Panik der Tunnelszene bei der Steigerung. Was die Kamera angeht, wird wieder subjektive Einstellung benutzt, die Rath's Schwäche und Übelkeit wiedergibt, indem die Kamera von einer Seite auf die andere taumelt und dadurch die Körperbewegungen der Figur quasi nachahmt. Rath befindet sich allein in einem Flur, der ähnlich wie der Tunnel aussieht und an die Verfolgung erinnert. Die blinkenden Lampen an den Wänden schaffen eine unruhige und finstere Atmosphäre, als Rath zitternd seine Pistole aus dem Holster zieht. Die Bestätigung seiner Befürchtungen wird nicht direkt vermittelt, sondern visuell erzählt. Als Rath das Magazin aus der Waffe herausnimmt, verwandelt sich die Einstellung in eine Detailaufnahme des Magazins (vgl. Abb.7), hinter dem sich eine Lichtquelle befindet. Das Gegenlicht in dieser Aufnahme lässt die Strahlen durch einen Spalt in dem Magazin, wo sich eine Kugel befinden sollte, durchscheinen, was ein Beweis dafür ist, dass diese fehlende Kugel Josef Wilczek getötet hat. Dies wird gleich danach nochmals bestätigt, als sich die Einstellung plötzlich verändert und den Höhepunkt entwickelt, wo Gereon Rath tatsächlich mit seiner Waffe den heiligen Josef erschießt.

Schluss

Während die Handlung ein gemeinsames Skelett für beide Medien bildet, ist die Vorstellungs- und Einbildungskraft scheinbar der Stein des Anstoßes, der die beiden Medien voneinander trennt. Das Buch bietet für den Leser eine bestimmte Freiheit, die der Film nicht ermöglichen kann, nämlich die visuelle und auch auditive Freiheit. Das Buch fördert den Leser, eine eigene Vorstellung zu erstellen. Das bedeutet, dass wahrscheinlich der größte Mangel des Buches, verglichen mit dem Film, gleichzeitig ein wesentlicher Vorteil ist, denn dem Leser wird ermöglicht, sich eine eigene Interpretation zu erstellen.

Dies ist aber nicht genug, um die einleitende These nachzuweisen. Der Film, verglichen mit dem Buch, kann auf den ersten Blick die Handlung einfacher und klarer vermitteln, aber wenn Rücksicht auf die Filmtheorie genommen wird, ist es deutlich, dass beide Medien über komplexe Erzähltechniken verfügen. Die Filmtheorie stützt sich auf Methoden, die den Raum und den Ton direkt darstellen, was zur Folge hat, dass die ganze Handlung des Films auf den zusammenfassenden und prägnanten Faktor des Erzählens verzichtet. Was die Handlung angeht, verlässt sich der Film auf gezeigte Andeutungen und Symbole. Beim Ton in „Babylon Berlin“ ist die Musik maßgebend, obwohl sie im Raum der Handlung nicht direkt auftritt, da sie nichtdiegetisch verwendet wird. Durch die Veränderung des Tempos gibt die Musik aber Hinweise und bestimmt, wie sich die Handlung entwickeln soll. Die bildliche Darstellung der Szene im Film verlässt sich auch auf indirekte Indizien, die mit Hilfe von Farbe, Schärfenverschiebung, Kamerabewegung oder Objektivwahl dargestellt werden. Das Buch dagegen, indem es keine visuellen und akustischen Stimuli parat hat, kann nur mit Worten umgehen, um die Handlung zu vermitteln. Nichtsdestotrotz ist die Verständlichkeit der Handlung im Buch durch das sachliche Erzählen bestärkt, weil es dem Buch ermöglicht, nicht nur in mimetischen Andeutungen zu sprechen. Die vergleichende Analyse hat gezeigt, dass die Vorstellungskraft nicht nur bei der Literatur, sondern auch beim Film eine grundsätzliche Rolle spielt, obwohl sie für andere Zwecke benötigt wird. Das Buch bietet eine Freiheit im Rahmen der Raum- und Tonvorstellung, wohingegen der Film seine Handlung mit einer Anzahl von visuellen und akustischen Symbolen nur teilweise andeutet, sodass der Zuschauer, mit Hilfe der eigenen Vorstellungskraft, den Ton und die bewegten Bilder benutzt, um eine eigene personalisierte Handlung zusammenzustellen. Hier zeigt sich also deutlich, dass sowohl das Buch als auch der Film durch komplexe Erzähltechniken dem

Leser/Zuschauer eine freie Interpretation bieten. Deswegen scheint es unmöglich zu behaupten, dass einen Film anzuschauen einfacher ist, als ein Buch zu lesen, weil beide Medien auf ihre eigene Art und Weise der menschlichen Vorstellungskraft bedürfen.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Primär- und Sekundärliteratur

ARISTOTELES. Poetik. Übersetzt von Manfred Fuhrmann. München. Heimeran, 1976.

Babylon Berlin [Fernsehserie]. Making of Babylon Berlin. Deutschland: Sky One, 2017

Babylon Berlin - Staffel 1 [Fernsehserie]. Reg. Tom Tykwer, Achim von Borries, Hendrik Handloegten. Deutschland: Sky One, 2017.

Babylon Berlin - Staffel 2 [Fernsehserie]. Reg. Tom Tykwer, Achim von Borries, Hendrik Handloegten. Deutschland: Sky One, 2017.

BIANCOROSSO. Giorgio. Sound. LIVINGSTON, Paisley a Carl R. PLANTINGA. The Routledge companion to philosophy and film. London: Routledge, 2011. Routledge Philosophy Companions. ISBN 978-0-415-49394-9. S.266

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, [2011]. ISBN 978-80-7331-217-6.

BROWN, Blain. Cinematography: theory and practice: image making for cinematographers and directors. Focal Press, [2012]. ISBN 978-0-240-81209-0

FORSTER, Edward Morgan. Aspekty románu. Übersetzt von Eva ŠIMEČKOVÁ. Erste Auflage. Bratislava. Tatran, 1971.

GOETHE, Johann Wolfgang. Zur Farbenlehre. Hofenberg Verlag [2016]. ISBN: 9783843090285

LUDWIG, Hans-Werner. Arbeitsbuch Romananalyse. 4. Aufl. Tübingen: Günter Narr, 1993. Literaturwissenschaft im Grundstudium. ISBN 3-87808-932-5.

KUTSCHER, Volker. Der nasse Fisch – Filmausgabe. Köln. Kiepenheuer & Witsch Verlag, 2018. ISBN 978-3-462-05208-4

NIETZSCHE, Friedrich. Also sprach Zarathustra. Stuttgart: Reclam, [2019]. ISBN 978-3-15-0071111-3

NÜNNING, Ansgar. Lexikon teorie literatury a kultury. Mímésis. Vydavatelství Host [2006]. ISBN 80-7294-170-4.

Internetveröffentlichungen

18-Minute Alfred Hitchcock interview - Hitchcock at the NFT (1969). In: Youtube [online]. 24.3.2015. URL: https://www.youtube.com/watch?v=M9_wOOr-_Mk [Abrufdatum: 3.3.2021]

Andrew Stanton: The clues to a great story. In: Youtube [online]. 21.3.2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KxDwieKpawg> [Abrufdatum: 3.11.2020]

BERGMANN, Diana. Lautmalerei – die Kunst, Laute in Worten zu malen. Online im Internet: URL: <https://dianabergmann.wordpress.com/2016/08/08/lautmalerei-die-kunst-laute-in-worte-zu-malen/> [Abrufdatum: 7.11.2020]

BERNSTÄDT, Herbert. Lichttechnik: Welche Auswirkung haben verschiedene Lichtpositionen? Production Partner Wiki. Online im Internet: URL: <https://wiki.production-partner.de/licht/lichttechnik-welche-auswirkung-haben-verschiedene-lichtpositionen/> [Abrufdatum: 24.2.2021]

DUFRESNE, John. How to Write a Story. TEDxFIU. In: Youtube. [online]. 11.12.2014 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=urJDbQ15W0I&t=250s> [Abrufdatum: 5.3.2021]

FREYTAG, Gustav. Die Technik des Dramas. Leipzig:S.Hirzel, 1863, Online im Internet: URL: http://docplayer.org/23284737-Gustav-freytag-die-technik-des-dramas.html#show_full_textS.27 [Abrufdatum: 21.2.2021]

KINATEDER, Birgit. Klassische Erzählformen. TELEVISION 2012. Nr. 2. Online im Internet: URL: https://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/television/25-2012-2/Kinateder-Klassische_Erzaehlformen.pdf [Abrufdatum: 13.2.2021]

„Lautmalerei“ auf Duden online. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Lautmalerei> [Abrufdatum: 14.11.2020]

Lawrence Sher. The Impact of Color in Film. In:Youtube [online]. 5.11.2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=th9pG9Q6Kuo> [Abrufdatum: 3.3.2021]

Lehrerfortbildung Baden-Württemberg. Merkmale einer Erzählung. Online im Internet: URL: https://lehrerfortbildungbw.de/u_sprachlit/deutsch/bs/bej/text/erzaehlung/kriterien [Abrufdatum: 22.02. 2021]

Lexikon der Filmbegriffe. Mise-en-scène. Institut für neuere Deutsche Literatur und Medien Kiel. Online im Internet: URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4741> [Abrufdatum: 26.1.2021]

LiteraryDevices Editors. Assonance. Online im Internet: URL: <https://literarydevices.net/assonance/> [Abrufdatum: 10.3.2021]

MDR KULTUR. Volker Kutscher über die "Babylon Berlin"-Vorlage, Leipziger Buchmesse. In: Youtube [online]. 23.3.2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YAEzfoscbbc> [Abrufdatum: 8.11.2020]

NAUMANN, Melanie. Der Beginn der Show don't Tell Reihe. Storyanalyse.de. Online im Internet: URL: <https://storyanalyse.de/blog/show-dont-tell/was-ist-zeigen-was-ist-erzaehlen/> [Abrufdatum: 5.2. 2021]

Newton Thomas Sigel Explains 3 Different Camera Lenses. In: Youtube [online]. 19.08.2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DGujsKb2e10&list=WL&index=29> [Abrufdatum: 25.2.2021]

Nordwest Zeitung. HERDEGEN Andrea. Interview mit Volker Kutscher. Online im Internet: URL: https://www.nwzonline.de/interview/interview-es-war-eine-zeit-der-grossen-hoffnungen_a_50,3,2774411493.html [Abrufdatum: 2.11.2020]

Phillip Bloom. Visual Storytelling 101. In: Youtube [online]. 5.11.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iWQQgZh9EyE&t=259s> [Abrufdatum: 23.2.2021]

Plutchnik's Wheel of Emotions. [online]. URL: <https://www.6seconds.org/2020/08/11/plutchik-wheel-emotions/> [Abrufdatum: 3.3.2021]

STORARO, Vittorio. Who's afraid of red, green and blue? British Cinematographer. [online]. URL: <https://britishcinematographer.co.uk/vittorio-storaro-aic-asc-wonder-wheel/> [Abrufdatum: 3.3.2021]

WOLF, Mark J. P.: Inventing Space: Toward a Taxonomy of On- and Off-Screen Space in Video Games. In: Film Quarterly 51,1, Fall 1997, S. 11-23. O

Anlagenverzeichnis

Abbildung 1 – Studio Babelsberg – die Kulisse für die Fernsehserie „Babylon Berlin“	55
Abbildung 2 – Weitwinkelaufnahme des Alexanderplatzes.....	56
Abbildung 3 – Nahaufnahme von Gereon Rath mit dem Teleobjektiv	57
Abbildung 4 - Die Farbe als Erzählfaktor	58
Abbildung 5 -Betonung durch Schärfenverschiebung.....	59
Abbildung 6 – Der Standort der Kamera und Isolierung der Figur	60
Abbildung 7 - Die Rolle des Lichts - Raths Magazin.....	61



*Abbildung 1 – Studio Babelsberg – die Kulisse für die Fernsehserie „Babylon Berlin“
Quelle: Babylon Berlin [Fernsehserie], Making of Babylon Berlin, 2017, 00:20:08*



Abbildung 2 – Weitwinkelaufnahme des Alexanderplatzes

Quelle: Babylon Berlin - Staffel 1, Folge 1 [Fernsehserie], 2017, 00:18:44



*Abbildung 3 – Nahaufnahme von Gereon Rath mit dem Teleobjektiv
Quelle: Babylon Berlin - Staffel 1, Folge 8 [Fernsehserie], 2017, 00:36:50*



Abbildung 4 - Die Farbe als Erzählfaktor

Quelle: Babylon Berlin - Staffel 1, Folge 1 [Fernsehserie], 2017, 00:17:34



Abbildung 5 -Betonung durch Schärfenverschiebung
Quelle: Babylon Berlin - Staffel 1, Folge 1 [Fernsehserie], 2017,
00:39:22 – 00:39:25



*Abbildung 6 – der Standort der Kamera und Isolierung der Figur
Quelle: Babylon Berlin - Staffel 2, Folge 1 [Fernsehserie], 2017, 00:20:44*



Abbildung 7 - Die Rolle des Lichts - Raths Magazin

Quelle: Babylon Berlin - Staffel 2, Folge 1 [Fernsehserie], 2017, 00:22:52