



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale

Classe LM-38

Tesi di Laurea

*Die italienische Übersetzung von Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz.*

*Eine Untersuchung sprachlicher und kultureller Barrieren*

Relatore  
Prof. Daniele Vecchiato

Correlatore  
Prof. Marco Rispoli

Laureando  
Nicola Nolis  
n° matr. 1202847 /LMLCC

Anno accademico 2021/2022

## Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	4
Kapitel I: Alfred Döblin: Leben und Werk.....	6
Kapitel II: <i>Berlin Alexanderplatz</i> : Eine Einführung zum Roman.....	25
2.1. Hintergrund und Entstehung.....	25
2.2. Handlung.....	30
2.3. Sprache und Stil.....	31
2.4. Zentrale Themen und Deutung.....	34
2.5. Rezeption.....	43
Kapitel III: Die Übersetzung von <i>Berlin Alexanderplatz</i> .....	49
3.1. Wichtigste Herausforderungen bei der Übersetzung von <i>Berlin Alexanderplatz</i> .....	49
3.2. Realien und Kulturspezifika.....	49
3.2.1. Die Rolle der Realien in <i>Berlin Alexanderplatz</i> .....	49
3.2.2. Berlinische Lokalitäten.....	50
3.2.3. Zeitungsnamen.....	54
3.2.4. Politischer Kontext.....	56
3.2.5. Personennamen.....	58
3.3. Dialekt und Umgangssprache.....	59
3.3.1. Der berlinische Dialekt in <i>Berlin Alexanderplatz</i> .....	59
3.3.2. Phonetik.....	62
3.3.3. Grammatik.....	65
3.3.4. Wortschatz.....	69
3.3.5. Jiddisch und Gaunersprache.....	77
3.4. Intertextualität.....	79
3.4.1. Montagetechnik und Intertextualität.....	79
3.4.2. Lieder.....	80
3.4.3. Wissenschaftliche Texte.....	85
3.4.4. Werbungen.....	88
3.4.5. Antike Mythologie.....	91
3.4.6. Klassiker der deutschen Literatur.....	93

3.4.7. Biblische und religiöse Verweise.....	97
3.5. Sprachliche Kreativität.....	99
Schlussbemerkungen.....	104
Riassunto in italiano.....	106
Bibliographie.....	117

## Einleitung

Alfred Döblin ist einer der innovativsten Vertreter der deutschen Literatur der Moderne. In seinem Erzählwerk hat er stilistische Aspekte von verschiedenen Avantgarden verschmolzen, um einen einzigartigen Stil zu schaffen.

Abgesehen von seinem größten wirtschaftlichen Erfolg, dem Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929), der weltweit als ein Meisterwerk der modernen Weltliteratur angesehen wird, hat Döblin nicht viel Anerkennung bekommen: Seine anderen Romane wurden kaum rezipiert, ein großer Teil der Sekundärliteratur über sein Werk wurde in Deutschland geschrieben, und die Schriftsteller, die ihn loben, sind meistens Deutsche. In Italien sind viele seiner Werke nie übersetzt worden, und selbst von *Berlin Alexanderplatz* existiert nur eine Übersetzung, die 1930 erschien und von dem Germanisten Alberto Spaini angefertigt wurde.

Die Verwendung dialektaler Varianten und zahlreicher Nebensprachen, die Vielzahl an Realien und Kulturspezifika, die Präsenz von avantgardistischen und spielerischen Sprachexperimenten sowie das komplexe, verwickelte Netzwerk von intertextuellen Verweisungen stellen eine besonders große Herausforderung für den Übersetzer von *Berlin Alexanderplatz*.

1930, als Spaini seine Übersetzung anfertigte, war die Translationswissenschaft noch nicht entwickelt und *Berlin Alexanderplatz* wurde noch nicht in seiner sprachlichen und ästhetischen Komplexität verstanden und entsprechend untersucht. Deswegen scheint Spainis Übersetzung aus heutiger Sicht nicht immer adäquat zu sein.

Die inzwischen existierende Literatur über *Berlin Alexanderplatz* beschränkt sich zum Großteil auf die Deutung des Romans, insbesondere des Schlusskapitels. Spezifische Untersuchungen über die Übersetzungsprobleme und -herausforderungen, die dieses Buch stellt, wurden nur von Anke Detken in der Monographie *Döblins „Berlin Alexanderplatz“ übersetzt* und von Gianluca Cosentino im Aufsatz *La traduzione di varietà linguistiche non standard: Il caso del berlinese in Berlin Alexanderplatz* vorgelegt. Detken analysiert die

Übersetzungen des Romans auf Englisch, Spanisch und Französisch, während Cosentino die Frage des Dialekts in der italienischen Fassung aus kontrastiver Perspektive betrachtet.

Die vorliegende Arbeit ist ein Versuch, Alberto Spainis Übersetzung von *Berlin Alexanderplatz* zu analysieren, um die sprachlichen und kulturellen Barrieren herauszuarbeiten, die bei der Arbeit an der italienischen Fassung des Romans entstanden sind, und möglicherweise auch alternative Übersetzungslösungen zu identifizieren.

Die Arbeit gliedert sich in drei Kapitel. Das erste Kapitel bietet eine kurze Biografie des Autors sowie eine Einführung in seine wichtigsten Werke mit dem Ziel, einen historischen, biographischen und poetologischen Kontext zum Roman zu geben.

Das zweite Kapitel ist eine Einführung in die Themen, die Sprache und den Stil von *Berlin Alexanderplatz*. Zunächst werden neben einer Beschreibung des Entstehungsprozesses die wichtigsten poetologischen Prinzipien dargelegt, die dem Roman zugrunde liegen. Es folgt eine kurze Zusammenfassung der Handlung des Buchs. Anschließend werden die zentralen Themen des Romans diskutiert und wesentliche Voraussetzungen für die Analyse der Übersetzung erklärt. Zum Schluss des Kapitels werden die bedeutendsten Deutungsansätze zusammengefasst, die seitens der Literaturkritik formuliert wurden.

Das dritte Kapitel bietet eine Analyse der Probleme, die mit der Übersetzung von *Berlin Alexanderplatz* ins Italienische verbunden sind: Realien und Kulturspezifika, Dialekt und Umgangssprache, Intertextualität, Sprachliche Kreativität.

Diese Phänomene werden mithilfe zahlreicher repräsentativer Beispiele aus dem Buch vorgestellt und diskutiert. Dabei erfolgt ein kontrastiver Vergleich zwischen der deutschen Fassung und der italienischen Übersetzung.

Ziel der Arbeit ist es nicht primär, Spainis Übersetzung auf seine Angemessenheit hin zu prüfen und zu bewerten. Der Vergleich mit dem Original ist vielmehr als ein Mittel zu verstehen, das zu einem tieferen Verständnis der spezifischen Probleme führen kann, die eine literarische Übersetzung vom Deutschen ins Italienische mit sich bringt. Vor dem Hintergrund dieser Bemerkungen werden auch potentielle Übersetzungslösungen diskutiert und mögliche Alternativen in Erwägung gezogen.

## KAPITEL I

### Alfred Döblin: Leben und Werk

Bruno Alfred Döblin wurde am 10. August 1878 in Stettin geboren.<sup>1</sup> Er war das vierte und vorletzte Kind von Max Döblin, einem jüdischen Schneidermeister, und Sophie Freudenheim, der Tochter eines wohlhabenden jüdischen Materialwarenhändlers.

Die zwei heirateten aus ökonomischen Gründen nach Willen ihrer Eltern. Die Mitgift wurde benutzt, um ein Konfektionsgeschäft zu öffnen, aber das Geschäft hatte keinen Erfolg. Danach startete Max seinen eigenen Schneidebetrieb, der scheinbar florierte. Jahre später, als das Geschäft ausgelöst wurde, tauchten enorme Schulden auf. Das Paar war von Anfang an unvereinbar. Max hatte eine künstlerische Begabung, er zeichnete und komponierte mit den Kindern, schrieb Gedichte, und sang im Chor der Synagoge. Hingegen hatte Sophie einen starken praktischen Sinn. Sie verachtete Max. Das konflikthafte Verhältnis zwischen seinen Eltern hatte einen bedeutenden Einfluss auf den Autor Döblin: Das Thema des Geschlechterkampfes durchzieht sein ganzes literarisches Werk.

Bereits in Stettin hatte Alfred ein problematisches Verhältnis zu seinem jüdischen Erbe, weil er die innerfamiliären Aspekte desselben mit der öffentlichen Fassade nicht vereinigen konnte. Er wusste, dass er zu einer jüdischen Familie gehörte, und war vom damaligen Antisemitismus oft getroffen, aber zu Hause waren das Judentum und die jüdischen Traditionen kaum praktiziert. Als Kind war Alfred extrem wackelig und kurzsichtig. Seine

---

1 Für die folgende Darstellung und für weitere Ausführungen zu Döblins Leben und Werk vgl. u.a.: Sabina Becker (Hrsg.), *Döblin Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, J.B.Metzler Verlag, 2016; Alfred Döblin, *Schriften zu Leben und Werk*, hrsg. von Erich Kleinschmidt, Olten, Walter, 1986; Klaus Müller-Salget, *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung*, Bonn, Bouvier, 1988; Wilfried F. Schoeller, *Alfred Döblin: Eine Biographie*, München, Carl Hanser Verlag, 2011; Giovanni Scimonello, *Alfred Döblin e la crisi di Weimar*, Milano, Arcipelago, 1911; Benno Von Wiese (Hrsg.), *Deutsche Dichter der Moderne: Ihr Leben und Werk*, Berlin, E. Schmidt, 1965;

geistigen Neigungen waren schon offenkundig: Während die andere Geschwister spielten, las er.

Im Juli 1888 verließ Max Döblin die Familie und emigrierte nach New York mit einer Schneidermamsell, Henriette Zander. Er hinterließ Schulden, die die Familie jahrelang zahlen musste, und keine Aussicht für die Weiterführung der Schneidestube. Im September 1888 musste die Familie den Betrieb liquidieren. Inzwischen verließ Alfred die Schule und begann, eine private „Schönschreibschule“ zu besuchen.

Max hatte in den Vereinigten Staaten keinen beruflichen Erfolg und musste bald nach Europa zurückkommen. Er lebte mit Henriette in Hamburg bis zu seinem Tod.

Das Verlassen des Vaters stellte ein gewaltiges Trauma für Alfred und die ganze Familie dar. Auch dies ist ein wiederkehrendes Thema sowohl in Döblins autobiografischen Schriften als auch in einigen Romanen.

Kurz nach diesem Verlassen, im Oktober 1888, zog Sophie mit den fünf Kinder nach Berlin um, wo ihre Brüder und Onkel, die sie Hilfe erboten hatten, lebten. Die Familie wohnte zuerst beim Onkel Rudolf Freudenheim, dann zog sie in eine kleine Wohnung in der Blumenstraße um. Sophie unterhielt die Kinder mit Reinigungsarbeit, Untervermietungen und Zuwendungen ihrer reicheren Brüder. Später nannte Döblin diesen Umzug nach Berlin eine „Nachgeburt“, den Anfang seines echten Lebens, während er in Stettin nur „vorgeboren“ gewesen sei<sup>2</sup>. Seitdem wohnte Döblin für den Großteil seines Lebens in Ostberlin.

1891 fing Alfred wieder an die Schule zu besuchen, das Köllnische Gymnasium, in der Berliner Vorstadt Neu-Kölln. Die Schulzeit war für Döblin traumatisch. Bis zur Quarta war er Klassenprimus. In den folgenden Jahren hatte er viele Schwierigkeiten besonders bei Latein und Mathematik; seine Leistungen wurden von Jahr zu Jahr immer schlimmer und er musste in der Oberprima sitzenbleiben. Das Verhältnis mit den Lehrern war wegen seiner

---

2 Wilfried F. Schoeller, *Alfred Döblin: Eine Biographie*, München, Carl Hanser Verlag, 2011, S. 38

rebellischen Haltung sehr gespannt; einige schlugen ihn bis zum letzten Schuljahr, als er zweiundzwanzig war.

Das Schultrauma wurde, wie das Trauma des Verlassens vom Vater, nie überwunden. Döblin schrieb viel über seine Erfahrung in der Schule, immer in polemischen, negativen Tönen.

Seine Antworten auf die Rundfrage „Was war uns die Schule?“ zeigen deutlich, wie negativ seine Erfahrung in der Schule war:

Hat die Schule Ihre besonderen Fähigkeiten erkannt und entwickelt, oder ist sie eine Hemmung dieser Entwicklung gewesen?

Nein. Die Schule hat mich im ganzen zu hemmen und zu vernichten gesucht.

[...]

War die Schulzeit für Sie eine Zeit der Freude, oder denken Sie ungern daran zurück?

Eine Zeit des Schauderns und Widerwillens – die Strafe zu 10-jährigem Zuchthaus.<sup>3</sup>

Sein Interesse für Literatur und Philosophie wuchs während der Schuljahre. Er brachte Bücher von Autoren wie Hölderlin, Dostojewski, Schopenhauer und Nietzsche – d.h. einigen der Autoren, die auf ihn Einfluss hatten – in die Klasse, versteckte sie unter dem Tisch und las sie während des Unterrichts. Die Lehrer versuchten, diese Interessen zu entmutigen.

1892 begann er, als 14-Jähriger, Anmerkungen über Themen wie Politik, Spiritualität und Philosophie auf ein kleines Heft zu schreiben.

Die Mutter verachtete seine literarischen und philosophischen Neigungen. Ihre Abneigung gegen die Kunst wurde nach dem Verlassen von Max noch stärker. Jahrelang versteckte Alfred seine Leidenschaft vor der Mütter. Auch in späteren Jahren glaubte sie immer, dass Literatur nur eine Zeitverschwendung war.

---

3 Alfred Döblin, *Was war uns die Schule?*, in: Alfred Döblin, *Schriften zu Leben und Werk*, hrsg. von Erich Kleinschmidt, Olten, Walter, 1986, Ss 196.

1896 schrieb Döblin sein erstes literarisches Werk: *Modern. Ein Bild aus der Gegenwart*. Es handelte sich um einen kurzen Text von fünfzehn Seiten, teilweise Aufsatz, teilweise Erzählung, der bis 1972 unveröffentlicht blieb. Darin werden einige Damen aus der berlinischen Oberschicht während eines Frühlingstags beobachtet, insbesondere Bertha, 24 Jahre alt, die eine Arbeit vergebens sucht. Diese Erzählung wird bald von einer langen essayistischen Passage unterbrochen, die viele direkte, unmarkierte Zitate aus August Bebel's *Die Frau und der Sozialismus* (1895) enthält, unterbrochen. Am Ende dieses Teils gibt es einen Aufruf zum Kampf für Gleichheit.

Der Rest der Geschichte erzählt, hauptsächlich mit einem inneren Monolog, vom Konflikt zwischen Berthas Versuchung, sich mit Prostitution zu unterhalten, und ihrer inneren „Richterstimme“. Bertha schwankt zwischen ihrem Wunsch, sich zu ertränken, und dem christlichen Gebot: „du sollst nicht töten“.

Als Döblin diesen Text schrieb, war er nur achtzehn Jahre alt, aber einige Merkmale seines späteren Werkes kann schon hier vorfinden. Die Darstellung des berlinischen Großstadtlebens, die Kapitalismuskritik, die Thematisierung von Religiosität und Sexualität, sind bereits in *Modern* vorgezeichnet, und werden immer wieder in Döblins späteren Werken vorkommen. Auch einige seiner typischen stilistischen Züge, wie die Montage von Zitaten, die abrupten Perspektiv- und Stiländerungen, der Wechsel zwischen Witz und Ernst, sind in diesem frühen Text schon bemerkbar.

Am 13. September 1900 machte Döblin sein Abitur, als er zweiundzwanzig war. Im selben Jahr wurde sein erster Roman vollendet, *Jagende Rosse*, der aber erst 1981 veröffentlicht wurde.

Von Hölderlins *Hyperion* inspiriert, ist *Jagende Rosse* nach Döblins eigener Definition ein „lyrischer Ich-Roman“. Es gibt keine eigentliche Handlung und keine realistische Darstellung der Welt, sondern nur ein Monolog in erster Person. Der Erzähler ist auch die einzige Figur der Geschichte. „Lyrisch“ heißt in diesem Fall, dass Metaphern das hauptsächlichste Ausdrucksmittel in dieser Geschichte sind. Das Thema ist die Suche

nach Wahrheit durch Askese. Der Protagonist will seine Begierden hinterlassen, um die Wahrheit zu suchen. Als er sich am Ziel glaubt, realisiert er, dass seine Begierden noch da sind: Sie haben nur eine andere Form genommen. Diese Realisierung verursacht eine tobsüchtige Krise mit folgender Rekonvaleszenz. Wie im neunten Buch von *Berlin Alexanderplatz* bringt der Wahnsinn letztendlich Klarheit und Weisheit.

Am 17. Oktober 1900 begann Döblin sein Studium der Medizin an der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität, wo er auch geisteswissenschaftliche Fächer, hauptsächlich Philosophie, belegte. In den Studienjahren 1900 bis 1905 schrieb er weiter. Ein neuer Roman, *Der Schwarze Vorhang*, und zahlreiche Erzählungen wurden in diesem Zeitraum geschrieben.

1901/1902 entstanden die Erzählungen *Adonis* und *Erwachen*, die in Stil und Themen sehr ähnlich sind. Erst wollte Döblin die beide Erzählungen *Erwachen* nennen, dann beschloss er, die längere *Adonis* zu betiteln. Wie in *Jagende Rosse* bleibt der innere Monolog das hauptsächliche Mittel der Erzählung. Der Protagonist beider Erzählungen ist ein junger Mann, der sich von der Welt entfremdet fühlt. Das *Erwachen*, d.h. das Vergessen des früheren Selbst und das Verlassen aller Masken, ist der einzige Weg, diese Entfremdung zu überwinden.

Döblins zweiter Roman, *Der Schwarze Vorhang* oder *Worte und Zufälle* (1903) erzählt von Johannes, einem isolierten Junge, und seinem psychologischen Fall wegen einer obsessiven Sexualität, die ihn zum Lustmord und Selbstmord bringt. Das „Ich-Reden“ der Hauptfigur ist hier noch zentral, aber es gibt auch einen extra-diegetischen Erzähler sowie eine zweite intradiegetische Stimme, die Erzählung von Irene, die weibliche Protagonistin und Opfer seines Lustmord, die den inneren Monolog der Hauptfigur immer wieder unterbricht. *Der Schwarze Vorhang* blieb bis 1912 unveröffentlicht.

Am 16. April 1904 erhielt Döblin das Abgangszeugnis von der Universität. Danach ging er nach Freiburg, um sich als Psychiater zu spezialisieren. 10. Juli 1905 absolvierte er die ärztliche Abschlussprüfung; seine Doktorarbeit trug den Titel *Gedächtnisstörungen bei der*

*Korsakoffschen Psychose*. Am 25. September wurde ihm sein Doktordiplom überreicht. Seit Mitte November 1905 war er Psychiater in der Kreisirrenanstalt Karthaus-Prüll bei Regensburg. Dieser Beruf, und seine folgenden Berufe im Bereich der Medizin, waren für ihn nicht nur ein Mittel zum Lebensunterhalt: Alfred war aus einer starken Berufung Arzt. Er hat mehrmals behauptet, dass ihm seine Arztpraxis noch wichtiger war als das Schreiben.

1906 erschien *Lydia und Mäxchen*, sein erstes Drama, während der Ferien nach seiner Abschlussprüfung geschrieben. Er benutzte den Pseudonym *Alfred Börne*, weil seine Familie noch nicht von seinem Schreiben wusste. Ein Einakter, *Lydia und Mäxchen* ist ein modernistischer Stück, das viele Merkmale des Dadaismus aufweist. Das Stück war erfolgreich und wurde bald gedruckt und mit Döblins echtem Namen publiziert.

Von Oktober 1906 bis 1908 arbeitete Döblin in der Irrenanstalt Buch in Berlin. Dort wurde er immer wieder mit dem Antisemitismus seiner Kollegen konfrontiert. Er konzentrierte sich auf die ärztliche Forschung und publizierte in diesen Jahren vier Fachaufsätze.

In der Irrenanstalt traf er die Krankenschwester Frieda Kunke, die zukünftige Mutter seines ersten Sohns, Bodo Kunke. Ihre Verhältnis Beziehung dauerte vier Jahren. Sie durften nicht heiraten, weil Alfred gemäß nach die seiner Mutter Sophie „nach oben“ heiraten musste, und Frieda war zu arm. .

1908 begann er seine Arbeit als Assistenzarzt am Städtischen Krankenhaus Am Urban in Berlin, wo seine Arbeit eher auf die innere Medizin statt auf die Psychiatrie fokussiert war. Hier lernte er die Medizinstudentin Erna Reiss, seine zukünftige Ehefrau, kennen. Er war noch mit Frieda Kunke verbunden und traf sich mehrere Monate lang mit beiden Frauen.

1910 schrieb er *Gespräche mit Kalypso. Über die Musik*. In diesem Text, eine Mischung von Erzählung und Essay wie *Modern*, stellt Döblin den Aufenthalt von Odysseus in Kalypsos' Insel dar, aber Odysseus ist in dieser Version des Mythos ein

Musiker. Kalypso hält ihn sieben Jahre fest, während derer sie verschiedene Gespräche über die Musik führen.

1910 gründete Döblin die Zeitschrift *Der Sturm* mit, eine Kunst- und Literaturzeitschrift, die sich mit avantgardistischen Stilrichtungen, insbesondere dem Expressionismus, beschäftigte. *Der Sturm* war auch das wichtigste Verbreitungsmittel für den italienischen Futurismus in Deutschland. In *Der Sturm* wurden *Der Schwarze Vorhang* sowie einige expressionistische Erzählungen, die er während seiner Studienzeit verfasst hatte, in Fortsetzungen veröffentlicht. 1913 wurde ein Sammelband mit diesen Erzählungen publiziert: *Die Ermordung einer Butterblume und Andere Erzählungen*.

Dieser Novellenband ist ein Schlüsseltext des frühen deutschen Expressionismus. In diesen Erzählungen finden sich typische, wiederkehrende Themen des Autors, wie Geschlechterverhältnisse, das Verhältnis zwischen Ich und Natur und die Bedrohung individueller Autonomie in der modernen Gesellschaft.

Die meisten Stücke haben Psychotiker als Protagonisten. Die Inszenierung des Wahnsinns durch groteske Elemente ist ein anderes Merkmal, das später in Döblins Schriften, einschließlich *Berlin Alexanderplatz*, wiederkehrt. Das Buch erhielt enthusiastische Rezensionen von Albert Ehrenstein im *Berliner Tageblatt*, Kurt Pinthus in der *Zeitschrift für Bücherfreunde* und Joseph Adler im *Sturm*. Die Kritiker hoben die innovative Qualität dieser Erzählungen hervor. Adler war der erste Kritiker, der die Ähnlichkeiten von Döblins Schreibstil mit der Kinematographie merkte.

Im Oktober 1911 eröffnete Döblin seine eigene Kassenpraxis in Berlin, in der Blücherstraße 18 am Halleschen Tor. Erst war er praktischer Arzt und Geburtshelfer. Es gab wenige Patienten und er hatte in diesen ersten Jahren finanzielle Schwierigkeiten. Sein Interesse für soziale Fragen wuchs während dieser Zeit, denn er wurde als Arzt mit den sozialen Problemen seiner Patienten, ihre Arbeitslosigkeit etwa, konfrontiert.

Am 13. Februar 1911 verlobte er sich mit Erna Reiss. Ein Monat später wurde Bodo Kunke geboren. Am 23. Januar 1912 heiratete er Erna Reiss. Zusammen hatten sie in den

folgenden Jahren vier Kinder: Peter (1912), Wolfgang (1915), Klaus (1916), und Stefan (1927).

Im April 1912 gab es eine Futuristen-Ausstellung in der *Sturm*-Galerie in Berlin. Dort traf Döblin den futuristischen Schriftsteller Filippo Tommaso Marinetti und den Maler und Bildhauer Umberto Boccioni. Döblin fand den Futurismus zunächst faszinierend und schrieb im Mai 1912 einen enthusiastischen Artikel darüber. Im Oktober desselben Jahres erschien Marinettis *Technisches Manifest der futuristischen Literatur* – ein Manifest, das strenge Gebote enthielt und einen starken Fokus auf den Stil moderner Literatur hatte. Döblin fand dieses Manifest verwirrend und schrieb 1913 einen Artikel mit dem Titel *Futuristische Worttechnik: Offener Brief an F. T. Marinetti*, in dem er die autoritäre Haltung Marinettis anprangerte und seinen Wille, sich vom Futurismus zu distanzieren, mit dem berühmten Satzesatz „Pflegen sie Ihren Futurismus. Ich pflege meinen Döblinismus.“ äußerte<sup>4</sup>.

Nach dieser Auseinandersetzung mit den Futuristen hatte der Autor das Bedürfnis zu bestimmen, was er mit dem Begriff „Döblinismus“ meinte. Im Mai 1913 publizierte er *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm*, ein Manifest, das zuerst in der Zeitschrift *Der Sturm* erschien und in dem er die Grundsätze seiner Poetik festhielt.

Wie die Expressionisten lehnte Döblin die Idee der Kunstautonomie ab. Seiner Meinung nach kann Kunst, in diesem Fall die Literatur, nur in Zusammenhang mit der Gesellschaft und der realen Welt existieren. Dies bedeutete auch, dass der technische Fortschritt des Menschen und die stilistische Erneuerung der Kunst Hand in Hand gehen mussten, wie die Futuristen glaubten. Der wichtigste Punkt des Manifests ist die Idee der „depersonalen Poetik“. Döblin mochte nicht die zeitgenössische Tendenz, die Taten der Figuren psychologisch zu erklären. Er schlug stattdessen die Methode der Psychiatrie als Vorbild vor, und förderte die objektive Beobachtung der Menschen und der Handlungen ohne Deutung und Erklärung. Nach der Auffassung der „depersonalen Poetik“ muss der

---

4 Alfred Döblin, *Futuristischer Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti*, in: *Der Sturm*, Nummer 150/151, März 1913, S. 282.

Erzähler auch seine eigene Subjektivität verlieren und die Realität ohne Urteil darstellen. Nach Döblin kann diese komplexe Realität am besten mit einem „Kinostil“, besonders mit der Montagetechnik, dargestellt werden. Die Montagetechnik, die für viele expressionistische Werke typisch ist, ist von der filmischen Montage inspiriert. Zahlreiche Textabschnitte, die verschiedene Situationen darstellen und von verschiedenen Quellen kommen, oft mit drastischen Stilveränderungen, werden in einem einzigen Textgefüge zusammengesetzt, damit der Erzähler über verschiedene zeitgleich stattfindende Ereignisse berichten und Parallele zwischen Texten herstellen kann.

Der historische Roman *Die drei Sprünge des Wang-Lun* ist sein erster Versuch, diese poetischen Grundsätze in die Praxis umzusetzen. *Wang-Lun* wurde im Mai 1913 abgeschlossen, aber die Veröffentlichung verzögerte sich wegen des Kriegs bis März 1916.

Das Buch erzählt die Geschichte vom Wang-Lun, dem Anführer eines Aufstands gegen den chinesischen Kaiser Qianlong am Ende des 18. Jahrhundert. Dokumentarische Materialien wurden mitten in der Erzählung mit der Montagetechnik hinzugefügt. Der Roman behandelt geistige Themen, insbesondere die daoistische Lehre des Nichthandelns, „Wu Wei“. Die Idee der Gewaltlosigkeit als Stärke kommt von Taoismus und von Tolstoi, aber Döblin stellt diese Idee in Frage: „Stille sein, nicht widerstreben, kann ich es denn?“<sup>5</sup> ist der letzte Satz des Romans. Keine Antwort wird gegeben.

*Die drei Sprünge des Wang-Lun* gewann den Fontane-Preis und war Döblins größter wirtschaftlicher Erfolg neben *Berlin Alexanderplatz*. Das Buch wurde in den folgenden Jahren auf verschiedenen Sprachen übersetzt.

1915 bis 1917 diente Döblin als freiwilliger Militärarzt in Saargemünd während des ersten Weltkrieges, im allgemeinen Lazarett der Infanteriekaserne. Während dieser Jahre schrieb er weiter und machte einen Roman und einen Novellenband fertig.

---

5 Alfred Döblin, *Die drei Sprünge des Wang-Lun. Chinesischer Roman*, Berlin, S. Fischer Verlag, 1917, S. 374.

Der Roman, *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* (1918) spielt in Berlin und erzählt die Rivalität zweier Großindustrieller, die den Protagonisten Franz Wadzek zu seinem menschlichen und wirtschaftlichen Verfall bringt. Wadzek besitzt eine Dampfmaschinenfabrik und kann plötzlich seine Waren nicht mehr verkaufen, weil sein Konkurrent Jakob Rommel eine effizientere Maschine, die Dampfturbine, herstellt. Wadzek versucht, sein Geschäft zu retten, aber am Ende muss er nachgeben. Er verlässt Berlin mit Gaby, Rommels Geliebte, um ein neues Leben in Amerika anzufangen. Das Schiff wird von Rommels Turbine angetrieben.

Wadzeks Figur ist teilweise von Döblin selbst inspiriert, teilweise von seinem Vater Max. Döblins Geburtsort, Stettin, von dem er meistens schlechte Erinnerungen hatte, spielt auch eine wichtige (negative) Rolle im Roman.

*Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* war Döblins erster Berliner und Großstadtroman. Der Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft ist das Verhältnis von Mensch und Technik. Nach den Prinzipien des Kinostils montierte Döblin „großstädtische Realitätspartikel, Sinneseindrücke, Reklametextelemente“<sup>6</sup> zusammen in denselben Paragraphen.

*Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* war das erste Buch, das Döblin mit dem Fischer Verlag veröffentlichte. Bis 1933 wurden dann alle seine Werke bei Fischer publiziert.

Den zweiten Novellenband, *Die Lobensteiner reisen nach Böhmen. Zwölf Novellen und Geschichten* (1917), hatte er zum Teil 1912 in Berlin geschrieben und zum Teil 1915 in Saargemünd geschrieben.

Im Vergleich zu dem ersten Novellenband, der einen deutlichen Fokus auf die Psychopathologie hatte, präsentiert der *Lobensteiner*-Zyklus eine größere thematische Vielfalt: Krieg, Kriminalität, Krankheit sind nur einige Themen des Zyklus. Döblin mischt Kinostil, Märchenstil, Parodie und andere Kunstmittel in eine offene Erzählform. Intertextualität beginnt auch eine wichtigere Rolle zu spielen, durch zahlreiche Referenzen auf Mythen und auf die Bibel.

---

6 Gabriele Sander, *Alfred Döblin*, Ditzingen, Reclam 2001, S. 141.

1918 begann die Novemberrevolution. Die Monarchie wurde abgelöst und am 9. November wurde die Weimarer Republik gegründet. Gegensätze zwischen der sozialistischen Partei und dem Spartakusbund, einer kommunistischen revolutionären Gruppe, verursachten die Gründung der KPD (Kommunistische Partei Deutschland) am 1. Januar 1919 und, vom 5. bis 12., den „Spartakusaufstand“, einen gewaltsamen linksrevolutionären Aufstand.

Während des Aufstands wurde Döblins Schwester, Meta Goldenberg, von einem Granatsplitter beim Milcholen in Berlin-Lichtenberg getroffen. Sie starb in einem Krankenhaus im Laufe einer Notoperation wegen innerer Blutungen.

Im Juni 1919 war Döblins Pseudonym „Linke Poot“ geboren. Unter diesem Pseudonym schrieb er politische Glossen und Satiren in der *Neuen Rundschau*, Fischers Zeitschrift, wo er mit seinem echten Name auch Aufsätze und Novellen publizierte. Später (1921) wurde eine Auswahl dieser Artikel veröffentlicht, mit dem Titel *Der Deutschen Maskenball. Von Linke Poot*.

Im Januarheft 1920 der *Neuen Rundschau* publizierte er *Republik*, einen politischen Kommentar. Hier äußerte er seine Skepsis über die Fähigkeit der Parteien, die demokratische Willensbildung zu realisieren. Nach Döblin sei die wahre Aufgabe der Republik die Selbstgliederung des Volkes, nicht der autoritäre Staat. Die Herrschaft der Parteiführer verlängere die autoritäre Tradition des Feudalismus.

Zwei Monate vorher, in dem Aufsatz *Dämmerung*, hatte er Zweifel über die Idee der Revolution gezeigt; in *Republik* schien er hingegen eine gewisse Hoffnung gegenüber der revolutionären Veränderung zu zeigen.

Der historische Roman *Wallenstein* (1920), der während des Dreißigjährigen Kriegs spielt, war eigentlich ein Kommentar seiner Zeit. Der Weltkrieg und die Novemberrevolution sind implizite Themen des Buches. Die Geschichte ist ein Teilstück eines größeren Vorgangs, denn die Handlung ist schon im Gange zu Beginn des Buches und der Krieg geht nach das Ende des Romans noch dreizehn Jahre weiter. Es gibt keine Innendeutung der Figuren und keine Deutung der Ereignisse. Döblin vermeidet bewusst die Markierungen des historischen Schreibens, wie z.B. die Jahreszahlen und die gängige

Etiketten geschichtlicher Episoden. Das Ziel dieser Entscheidung ist die Darstellung der elementaren Signifikanz des Kriegs. Dieser Ehrgeiz, seinen Erzählwerken eine universale Bedeutung zu geben, wie er später im Aufsatz *Der Bau des epischen Werks* (1928) theoretisiert, war besonders wichtig im Verlauf seiner ganzen Karriere.

Am 21. April 1920 starb Sophie Döblin, die seit 1910 krank war, wegen Parkinson-Krankheit. Sie wurde neben ihrer Tochter Meta auf dem jüdischen Friedhof in Berlin-Weißensee begraben.

Am 26. Februar 1921 lernte Alfred Döblin die Fotografin Charlotte „Yolla“ Niclas kennen. Sie wurde bald seine Liebhaberin. Yolla Niclas befreundete sich mit der ganzen Familie, um ihre Beziehung mit Alfred zu erleichtern. Alfred spielte mit dem Gedanken, Erna für Yolla zu verlassen, aber er wollte nicht denselben Fehler seines Vaters machen.

Der Zukunftsroman *Berge, Meere und Giganten*, 1921 konzipiert und 1924 beendet, war als Gegenbuch zum *Wallenstein* ausgedacht. Döblin studierte zahlreiche Werke zur Geologie, Geographie, Naturgeschichte und Naturwissenschaften und notierte Ideen und Zitate in einem kleinen Heft. Dies galt als Vorarbeit zu *Berge, Meere und Giganten*, einem Buch, wofür er für einige Monate seine Arztpraxis geschlossen hielt und sich von der Familie trennte.

In seinem Roman erzählt Döblin eine Geschichte, die Jahrhunderte dauert: Unglaubliche technische Fortschritte, die Bildung zweier Weltimperien sowie Kriege, Rebellionen, Umweltschutzbewegungen, die Enteisung Grönland, das Erwachen von Dinosaurier und Giganten, usw. Die Darstellung der Zukunft bis auf etwa 2500 gab Döblin einen Vorwand für eine kritische Auseinandersetzung mit der modernen Zivilisation, der technisch-industriellen Entwicklung, und ihrem Verhältnis zu der Natur.

Im Frühsommer 1924 schrieb Döblin den Aufsatz *Der Geist der naturalistischen Zeitalters*, in Dezember veröffentlicht. Mit diesem Aufsatz zeichnete er einen philosophischen Umriss des Menschen als Naturwesen. Im Gegensatz mit Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* stellt sich Döblin eine utopische Zukunft vor, in der Mensch, Natur und Technik in einer tiefen Symbiose leben.

Im Herbst 1924 reiste Döblin durch Polen ohne die Familie mit einem besonderen Interesse für die dortige Juden, und schrieb einen Bericht mit dem Titel *Reise in Polen*.

Diese Erneuerung seines Interesse für das Judentum war nicht zufällig. Antisemitismus war in Deutschland wieder aufsteigend, die völkische Bewegung wurde in diesen Jahren immer stärker. Am 5. und 6. November 1923 gab es in Berlin Unruhen wegen des steigenden Brotpreises, aber der Protest wurde auf die Juden umgelenkt. Das Ergebnis war ein Pogrom in dem Scheunenviertel.

Zwischen dem Sommer 1926 und dem Frühjahr 1927 schrieb Döblin *Manas*, ein Versepos, das von seinen Forschungen über die indische Mythologie inspiriert wurde. Das Wort „Manas“, das Döblin als Titel des Epos und Namen des Helden wählte, bezeichnet auf Sanskrit den Ort des Geistes und der Seele. Ein verzweifelter und entmutigter Kriegsheld geht in die Unterwelt, um sein Bewusstsein zu vertiefen. Wann er, mithilfe seiner Frau Sawitri, die ein göttliches Wesen ist, zurückkommt, erhebt er seinen Kampf und fängt wieder an zu kämpfen. *Manas* wurde enthusiastisch gelobt von Robert Musil im *Berliner Tageblatt*.

Im Hinduismus fand Döblin auch neue Ideen für die weitere Entwicklung seiner „Naturphilosophie“, die er mit dem Aufsatz *Der Geist des naturalistischen Zeitalters* gründete. 1927 vertiefte er diese Philosophie mit dem Aufsatz *Das Ich über die Natur*.

1928 schrieb er einen neuen poetologischen Aufsatz, *Der Bau des epischen Werks*, mit dem Ziel, die Zusammenhänge zwischen Epik und Roman zu beschreiben. *Der Bau des epischen Werks* bot das theoretische Fundament von *Berlin Alexanderplatz*.

Im Herbst 1928 begann er seine Arbeit an *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte von Franz Biberkopf, im Herbst 1929 veröffentlicht. Döblins erfolgreichster Roman, *Berlin Alexanderplatz* ist gleichzeitig ein Großstadt- und ein Bildungsroman. Die Geschichte des Romanhelden Franz Biberkopf, eines Straftatlassenen, der ein neues Leben als anständiger Mensch anfangen will, ist immer wieder durch Montagen von Zeitungsartikeln über die

Stadt, Wetterberichten, und Anzeigen für verschiedene Produkte unterbrochen. Die ganze Metropole, ihre Kultur und ihre Bevölkerung sind mit dieser Technik dargestellt. Franz hofft, dass nach seinem Schwur, anständig zu werden, sein Leben einfach und glücklich sein wird, aber die erbarmungslose Metropole Berlin und seine Einwohner zerstören seine Illusionen: Drei Unglücksfälle, einer schlimmer als der andere, folgen aufeinander, bis er alle Hoffnungen verloren gehen und Biberkopf katatonisch in einer Irrenanstalt landet. Während dieser Krise hat der Protagonist einen Dialog mit dem Tod, nach dem er sein altes Ich verliert und geistlich wiedergeboren ist.

In *Berlin Alexanderplatz* kommen alle thematischen und stilistischen Merkmale von Döblins Werk beispielhaft zum Ausdruck. Im nächsten Kapitel werden diese Aspekte von *Berlin Alexanderplatz*, dessen Übersetzung das Thema dieser Arbeit ist, eingehender analysiert.

Ungefähr zwei Wochen nach dem Erscheinen von *Berlin Alexanderplatz* brach die New Yorker Börse zusammen. Am 25. Oktober, dem berüchtigten „schwarzen Freitag“, verloren die Aktien der großen Firmen durchschnittlich 45 Prozent an Wert. Eine weltweite Wirtschaftskrise fing an. Für Deutschland war der Zustand besonders schlimm wegen der Reparationszahlungen nach dem Ersten Weltkrieg.

Wegen dieser Krise hatte Ludwig Döblin, Alfreds älteste Brüder, Möbelfabrikant, plötzliche und ernste finanzielle Schwierigkeiten, die ihn zum Selbstmord brachten.

1930 schrieb ein Student namens Gustav Hocke einen offenen Brief an Döblin, in der Zeitschrift *Das Tage-Buch* veröffentlicht, in dem er den Schriftsteller bat, ihm „durch einige kluge Worte eine Einsicht in die Notwendigkeiten unserer Zeit und die Aufgaben unserer geistigen Existenz zu geben“<sup>7</sup>. Döblin antwortete mit einer Artikelreihe, die im Februar 1931 in Buchform mit dem Titel *Wissen und Verändern! Offene Briefe an einen jungen Menschen* erschien. Mit diesem Buch grenzte er sich definitiv vom linken

---

7 Alfred Döblin, *Offene Antwort an einen jungen Menschen*, in: *Das Tage-Buch*, Nummer 11, Juli 1930, S. 1061.

Dogmatismus ab. Seine Kritik umfasste nämlich die deutsche kommunistische Parteien, die Sowjetunion und Karl Marx.

Im März 1932 erschien mit dem Titel *Giganten* eine Neufassung von *Berge, Meere und Giganten*. Es war ein Versuch, den Roman, der vielleicht sein schwierigster war, zu kürzen und zu vereinfachen. Diese Neufassung erschien zwei Jahre später in italienischer Übersetzung bei Mondadori.

*Unser Dasein* (1933) war Döblins Versuch, seine Naturphilosophie in einem Band definitiv darzulegen. Der Mensch ist nach Döblin in der Natur einverleibt und die Natur – auch die anorganische – ist hier als beseelt verstanden. Döblin lehnt die Idee eines einzelnen, individuellen Ichs ab und theoretisiert ein anonymes Ur-Ich, das alles einschließt. Die Suche nach dem Sinn in einzelnen geschichtlichen Ereignissen wird auch zugunsten einer Idee des „Ur-Sinns“ verlassen, der universal und zeitlos ist.

In diesen Jahren fand die nationalsozialistische Ideologie immer mehr Anhänger. In der Nacht vom 27. auf den 28. Februar 1933 fand der Reichstagsbrand statt, dem die Machtübergabe an die nationalsozialistische Partei folgte.

Am 28. Februar floh Alfred Döblin mit der Familie aus Berlin nach Stuttgart, dann nach Überlingen. Er war ein Jude, ein Sozialist und ein Vertreter der sogenannten „entarteten Kunst“; deswegen war es ihm unmöglich, in Deutschland zu bleiben. Trotzdem glaubte er am Anfang, dass er nach ein paar Wochen wieder nach Berlin fahren könnte.

Am 2. März zog die Familie in die Schweiz, nach Kreuzlingen, wo sie der Psychiater und Psychoanalytiker Ludwig Binswanger empfing. Dann fuhr die Familie weiter nach Zürich, wo sie in eine Studentempension lebte.

Kurz danach, am 26. April 1933 verbot und verbrannte die Naziartei fast alle Bücher von Döblin. All seine Schriften außer *Wallenstein* fanden sich auf der Liste der als „schädlich“ betrachteten Bücher. Die Deutsche Staatsangehörigkeit wurde ihm abgesprochen.

Von der Schweiz emigrierte er im September 1933 nach Paris, wo er bis 1940 wohnte. In Paris bemühte er sich, Französisch rasch zu lernen und klassische französische Literatur zu lesen. Mit der Sprache hatte er trotzdem viele Schwierigkeiten, besonders beim mündlichen Ausdruck, und konnte nicht mehr als Arzt arbeiten.

Er hatte in Paris gute Verbindungen, konnte sich aber in Frankreich nicht heimisch machen. In seinen ersten Jahren in Frankreich arbeitete er in jüdischen Organisationen und lernte Jiddisch.

Im April 1934 erschien *Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor dem Fall*, sein erster „Exilroman“. Seine Fluchterfahrung war die geistliche Basis vom Roman. Der babylonische Gott Marduk ist der Protagonist des Romans. Der Gott hat seine Zeit verschlafen. Als er aufwacht, findet er sein Reich in Trümmern. Es gibt eine deutliche Parallele zu Döblins Lebenserfahrung: Auch er fand sich plötzlich in einer schweren Realität, in der er seine gesellschaftliche Position und sein Selbstverständnis als Mensch, als Künstler und als Arzt verloren hatte. Marduk wird aus dem Himmel auf die Erde vertrieben und wird zum Menschen unter dem Namen Konrad. Konrad und sein Begleiter, der Mitgott Georg, wandern durch die Erde und erleben eine Reihe komischer Situationen. Trotz der tragischen Umstände, in denen das Buch geschrieben wurde, ist *Babylonische Wandrung* Döblins witzigster Roman. Allerdings verkaufte er sich schlecht und erhielt eher negative Rezensionen.

1935 erschien *Pardon wird nicht gegeben*. Der Roman ist viel kürzer als *Babylonische Wandrung* und der Erzählstil ist viel konventioneller. Das Thema ist, wie in viele andere Werke von Döblin, das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft. In diesem Fall, wahrscheinlich wegen der Wirtschaftskrise, werden vor allem ökonomische Verhältnisse fokussiert.

Nach der Erscheinung von *Pardon wird nicht gegeben*, hatte Döblin eine kurze Pause vom Schreiben, wegen Ideenmangel. Dann begann er seine Arbeit auf die *Amazonas*-Trilogie,

drei Romane, die in Südamerika spielen und einmal mehr die Natur und ihre Beziehung zu den Menschen beleuchten. Für das Werk konsultierte Döblin all die Texte über Südamerika, die er in der Pariser Nationalbibliothek finden konnte.

Die zwei ersten Teile wurden 1937 (*Die Fahrt ins Land ohne Tod*) und 1938 (*Der blaue Tiger*) veröffentlicht. *Der Neue Urwald*, der dritte und letzte Teil, erschien im Jahr 1947.

Am 16. Oktober 1936 erhielten Alfred, Erna und ihre Kinder die französische Staatsbürgerschaft. Mit der Einbürgerung kam eine Verpflichtung: Wolfgang und Klaus mussten in der französischen Armee dienen.

Nach Kriegsausbruch, am 1. September 1939, arbeitete Döblin im Pariser Informationsministerium an der Propaganda gegen Nazideutschland bei dem „Commissariat Général à l'Information“. Er verfasste antifaschistische Flugblätter. Die Söhne Wolfgang und Klaus mussten als französische Soldaten kämpfen gehen.

Am 24. Oktober 1939 erschien *Bürger und Soldaten 1918*, der erste Teil eines dreiteiligen Erzählwerkes: *November 1918. Eine Deutsche Revolution*. Das gesamte Werk besteht aus 2400 Seiten, in denen die Ereignisse vom 9. November 1918 bis zum 15. Januar 1919 detailliert erzählt werden. Für die Niederschrift des gesamten Werkes brauchte Döblin noch vier Jahre. Mit der Montagetechnik wurden unzählige dokumentarischen Materialien in den Text hinzugefügt.

Am 10. Juni 1940 musste Döblin von Paris durch Frankreich und Spanien fliehen, weil die Wehrmacht in Frankreich vorrückte. Erna und Stefan waren schon am 25. April nach Le Puy geflohen. Die Familie war lange getrennt und nicht bis 11. Juli in Toulouse wiedervereinigt.

Am 21. Juni beging Wolfgang Döblin Selbstmord, damit ihn die deutschen Soldaten nicht verhaften konnten. Er war 25 Jahre alt. Die Eltern erfuhren bis März 1945 nichts davon.

Im September 1940 emigrierten Alfred, Erna und Stefan, der jüngste Sohn, von Lissabon nach Amerika. Sie lebten in Hollywood, Los Angeles, bis 1945.

Ein Jahr lang arbeitete Alfred als Drehbuchautor für Metro-Goldwyn-Mayer, aber er hatte einen starken Widerwillen für den Job.

Am 16. Mai 1941 schloss er den zweiten Teil von *November 1918* ab, dem später noch zwei Bänder folgten: *Verratenes Volk* und *Heimkehr der Frontruppen*.

1943 beendete Döblin den Manuskript *Karl und Rosa*, den letzten Teil von *November 1918*. Der Titel verweist auf Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg, zwei zentrale linksrevolutionäre Persönlichkeiten.

Am 9. Oktober 1945 schiffte sich die Familie wieder nach Europa, eine Woche später landeten sie in Le Havre. Ab November 1945 lebte Alfred in Baden-Baden, Erna erreichte ihn im August 1946.

1946 gründete Döblin *Das Goldene Tor. Monatsschrift für Literatur und Kunst*, seine neue Zeitschrift. *Das Goldene Tor* beschäftigte sich mit vielen verschiedenen Literaturgattungen aus der ganzen Welt: Im ersten Heft gab es Essays über Baudelaire und chinesische Lyrik, ein Stück von Heinrich Manns Memoiren, Gedichte von Frost und Jeffers, und einen Literaturbrief über Gabriela Mistral, eine chilenische Autorin. Durch die Jahre wurden mehr als 400 Autoren in Döblins Zeitschrift vertreten.

1946 besuchte Döblin das Nachkriegsberlin. Er war schockiert von den Zerstörungen, die der Krieg brachte. 1949 erschien das autobiografische Buch *Schicksalsreise*, wo die Jahre vom Mai 1940 bis zum Februar 1948 im Detail erzählt wurden.

Döblins letzter Roman, *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*, war in 1946 fertig, wurde aber erst 1956 veröffentlicht.

*Hamlet* ist Döblins persönlichster Roman. Er erzählt die Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs auf eine Familie. Das Leiden für den Tod des Sohns Wolfgang spielt im Roman

eine zentrale Rolle. Döblin glaubte, dass Wolfgang sich wegen der väterlichen Lieblosigkeit umgebracht hatte.

1949 begann die Gesundheit von Alfred und Erna sich zu verschlechtern. Im Februar hatte Alfred einen schweren Anfall von Angina Pectoris, und die Symptome seiner Arthritis wurden schlechter. Erna hatte mehrere Wochen lang schwere Bauch- und Rückenschmerzen, die sie ins Krankenhaus führten. 1950 wurde Alfreds Erkrankung an Parkinson festgestellt.

*Journal 1952/53*, Döblins letzte autobiografische Schrift, wurde von ihm diktiert, weil er wegen seiner Krankheit nicht mehr schreiben konnte. Ab Ende Februar 1954 wurden die Symptome der Parkinsonkrankheit viel schlimmer.

Bis Ende Februar diktierte er die Betrachtungen *Vom Leben und Tod, die es beide nicht gibt*. Die Themen sind Krankheit und Tod, insbesondere aus einer christlichen Perspektive.

Alfred Döblin starb am 26. Juni 1957 in der Klinik von Emmendingen, nach 40 Monaten Leidens. Am 28. Juni wurde er in Housseras, neben seinem Sohn Wolfgang, beerdigt. Am 15. September brachte sich Erna Döblin um. Sie wurde ebenfalls in Housseras beigesetzt.

Alfred Döblin hatte zu Lebzeiten keinen wirklichen Erfolg als Schriftsteller und wurde im Vergleich zu anderen deutschen Autoren seiner Zeit, kaum von der Literaturwissenschaft wahrgenommen. Trotzdem inspirierte er mit seinem innovativen Stil bedeutende Schriftsteller wie Bertolt Brecht<sup>8</sup> und Günter Grass<sup>9</sup>, die ihn für ihren Lehrer hielten.

---

8 Bertolt Brecht, *Über Alfred Döblin*, in: Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 23, Berlin, Aufbau Verlag, 1993, S. 23f.

9 Günter Grass, *Über meinen Lehrer Döblin*, in: Günter Grass, *Aufsätze zur Literatur*, Darmstadt, Luchterhand, 1980, S. 67f.

## KAPITEL II

### *Berlin Alexanderplatz. Eine Einführung zum Roman*

#### 2.1. Hintergrund und Entstehung

Die geistigen Vorarbeiten zum *Berlin Alexanderplatz* reichen bis Anfang der 1920er Jahre zurück. Döblin hatte schon einen „Berliner Roman“ geschrieben, *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* (1918), aber seitdem hatte er seinen Stil und seine Philosophie deutlich weiterentwickelt.

Wie bereits im ersten Kapitel dargelegt, sahen die Zwanziger Jahre ein Wachstum von Döblins Interesse an politischen Themen, wegen der Novemberrevolution, insbesondere am Marxismus. Auch aus politischen Gründen (aufgrund des aufsteigenden Antisemitismus in Deutschland) wuchs sein Interesse am Judentum und an der jüdischen Kultur bzw. an Spiritualität im Allgemeinen. Eine noch wichtigere Rolle spielten die Formulierung seiner eigenen „Naturphilosophie“, mit Werken wie *Der Geist des naturalistischen Zeitalters* (1924) und *Das Ich über der Natur* (1927), und die neueren epischen Romane *Wallenstein* (1920) und *Berge Meere und Giganten* (1924), bzw. ein historischer Roman und ein Zukunftsroman, mit denen Döblin seine im *Berliner Programm* darlegten poetologischen Grundlagen verfeinerte.

Aufgrund dieser Entwicklungen wuchsen die Erwartungen von Kritikern für einen neuen Roman, der im Berlin der Zeit spielen sollte, da seine letzteren Werke zeitlich und räumlich entfernt davon spielten. Döblin war sich dieser Erwartungen bewusst und versuchte, sie teilweise zu bremsen: „Ich kann viel besser schreiben – und zwar viel sicherer und realer – über das, was in China und Indien vorgeht, als das, was in Berlin

vorgeht“,<sup>10</sup> behauptete er 1927, im selben Jahr, in dem er intensiv auf *Berlin Alexanderplatz* zu arbeiten begann.

Die poetologische Basis von *Berlin Alexanderplatz* bildet *Der Bau des epischen Werks*, ein mündlicher Vortrag, der im Dezember 1928 an der Berliner Humboldt Universität gehalten wurde, und ein Jahr später als Artikel in der *Neuen Rundschau* veröffentlicht. In *Der Bau des epischen Werks* sucht Döblin nach allgemeinen Gattungsgesetzen der epischen Literatur. Insbesondere behandelt er die Situation des modernen Epikers nach der literarischen Wende, die zwischen 1880 und 1920 mit der literarischen Strömung des Naturalismus stattfand. Nach Döblin muss der Epiker nicht das Geschehen präzise erzählen, sondern „elementare Grundsituationen und Figuren des menschlichen Daseins“<sup>11</sup> darstellen, die eine universelle Bedeutung haben. Denn der Epiker „berichtet von einer Überrealität“<sup>12</sup>, von einem tieferen und ewigen Grad von Realität. Das Prinzip der „Entäußerung des Autors“ oder „Depersonation“<sup>13</sup>, das in dem *Berliner Programm* dargelegt wird, wird in diesem Aufsatz noch grundsätzlicher definiert:

Nichts schien mir wichtiger als die sogenannte Objektivität des Erzählers. Ich gebe zu, daß mich noch heute Mitteilungen von Fakta, Dokumente beglücken, aber Dokumente, Fakta, wissen Sie, warum? Da spricht der große Epiker, die Natur, zu mir, und ich, der Kleine, stehe davor und freue mich, wie mein großer Bruder das kann.<sup>14</sup>

Diesem Prinzip entsprechend werden viele authentische Dokumente in Döblins Erzählwerke hinzugefügt. *Berlin Alexanderplatz* ist gänzlich auf dieser Grundlage gebaut worden: Der Roman ist eine „Tatsachenphantasie“,<sup>15</sup> eine Verbindung von authentischen Dokumenten und fiktionalem Schreiben.

10 Alfred Döblin, *Phantasie oder Vorbild?*, in: Alfred Döblin, *Schriften zu Leben und Werk*, hrsg. von Erich Kleinschmidt, Olten, Walter, 1986, S. 82.

11 Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2013, S. 41.

12 Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2013, S. 3.

13 Alfred Döblin, *An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm* in: *Der Sturm*, Nr. 158/159, Mai 1913, S. 2.

14 Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2013, S. 16.

15 Alfred Döblin, *An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm* in: *Der Sturm*, Nr. 158/159, Mai 1913, S. 2.

Ein wesentliches Merkmal von antiker Epik ist nach Döblin, dass sie eine Kollektivarbeit von Autor und Publikum war: Der Epiker rezitierte seine Versen in Präsenz seines Publikums und könnte merken, welche Versen dem Publikum gefielen. Im Laufe der Zeit adaptierte er seine Erzählung an dem Geschmack des Publikums. Außerdem war der Inhalt solcher Verserzählungen nicht erfunden, sondern schloss normalerweise „die Fabeln, Schwänke und Sagen, die im Volk selbst umliefen“,<sup>16</sup> ein.

Der moderne Autor findet sich Döblin zufolge in einer ganz anderen Situation: Er ist isoliert, sitzt in einem Zimmer und schreibt allein. Die alte Dynamik antiker Epik kann trotzdem noch zustande kommen: Der Autor muss ein kritisches Publikum für seine eigene Inspiration finden. Die „dichtende Instanz“ wird als etwas Unpersönliches und Externes begriffen, das der Autor zugleich beobachten und bewerten kann.

Strukturell gesehen ist das epische Werk nach Döblin formlos und unbegrenzt. „auch die früheren Epen hatten kaum einen Anfang, und ein Ende bestimmt nicht“<sup>17</sup>. Die meisten modernen Romane können sogar als Dramen verarbeitet werden, deswegen qualifizieren sie nicht als „episch“. Das Beispiel, das Döblin für einen unbegrenzten epischen Roman anführt, ist Cervantes' *Don Quichote*. Man kann nicht *Don Quichote* in einen dramatischen Text umwandeln:

Da können Sie vielleicht aus dem Kampf des Don Quichote gegen die Windmühlen ein Drama machen, schwierig, aber immerhin. Das ganze epische Werk aber, das Buch Don Quichote, kann keiner zum Drama verarbeiten, denn es passiert da hundertmal in immer neuen Abwandlungen dasselbe, immer wieder kämpft Don Quichote gegen eine neue Art Windmühlen, und das genügt Cervantes, und da ist es bloß zufällig und bloß äußerlich angeklebt, daß Don Quichote auch mal stirbt. Dem Cervantes war eben die Sache über, er ließ den Don Quichote sterben, Cervantes war schon Individualist, es hätten Nachfolger aber ruhig an diesem großartigen Stoff weiterdichten können. Dies also ist,

---

16 Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2013, S. 20.

17 Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2013, S. 31.

innerlich und äußerlich begründet, das Merkmal der unbegrenzten Form, das sich uns im Formungsprozeß aufgedrängt hat.<sup>18</sup>

Diese Unbegrenztheit ist tatsächlich in Döblins Werken immer anwesend: *Die Drei Sprünge des Wang-Lun* endet mit einer offenen Frage, *Wallenstein* beginnt, als der Dreißigjährige Krieg schon im Laufe ist, und endet, bevor der Krieg endet, *Manas* endet mit dem Anfang eines Kampfs, dessen Ergebnis unbekannt bleibt. So hat auch Franz Biberkopf schon einige seiner intensivsten und wichtigsten Lebenserfahrungen (den Krieg, die Ermordung von Ida, die vier Jahren in Tegel) hinter sich, bevor er die Geschehnisse von *Berlin Alexanderplatz* erlebt, und die Erzählung endet gleichermaßen mit einer geistlichen Wiedergeburt, deren Ergebnisse jedoch nicht erzählt werden.

Die innere Struktur des Romans kann auch nicht mit der typischen Struktur der Dramen und der modernen Romane verglichen werden. Genauso wie Don Quichote macht Franz immer wieder dieselben Fehler und besucht immer wieder dieselben Orte.

Der letzte zentrale Konzept, mit dem sich Döblin in seinem Aufsatz beschäftigt, ist die Idee der „lebenden Sprache“,

[...] welche nicht die „Sprache“ der Philologie und des Lexikons ist. Sondern sie ist ein blühendes, konkretes Phänomen, kennt keine „Worte“, wie die Welt keine einzelnen Gegenstände kennt, fließt in Worten und Sätzen anschaulich und gedankengefüllt, erlebt und durchfühlt hin.<sup>19</sup>

Deswegen fand es Döblin problematisch, eine Epik in Buchform zu schreiben. Definitionsgemäß ist die geschriebene Sprache fest und tot: „Das Buch ist der Tod der wirklichen Sprachen. Dem Epiker, der nur schreibt, entgehen die wichtigsten formbildenden Kräfte der Sprache“.<sup>20</sup> Dieses Problem kann teilweise gelöst werden, wenn der Epiker die gesprochene Sprache beobachtet und imitiert.

---

18 Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2013, S. 32.

19 Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2013, S. 40.

20 Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2013, S. 40.

Der Entstehungsprozess von *Berlin Alexanderplatz* begann, wie es für alle Döblins Bücher seit *Die Drei Sprünge des Wang-Lun* der Fall war, mit einer Sammlung von Dokumentarmaterialien aller Arten. Zeitungen, (Litfaßsäulen-)Plakate, Leuchtreklame, Wetterberichte über die Stadt Berlin, Texte wie das *Statistische Jahrbuch der Stadt Berlin*, institutionelle Mitteilungen in Gebieten wie Verwaltung, Medizin und Politik sowie Transkriptionen von Funkprogrammen, sind nur einige der unzähligen Quellen, die Döblich heranzog. Auch Walter Ruttmans Film *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927 herausgekommen, und Mario von Bucovichs Fotobildband *Berlin 1928: Das Gesicht der Stadt*, dessen Vorwort Döblich schrieb, waren wahrscheinlich auch eine Inspirationsquelle für Döblich. Es gibt Ähnlichkeiten zwischen den Großstadtpassagen in *Berlin Alexanderplatz* und der Verwendung der Montagentechnik in Ruttmans Film. Buchovichs und Döblins Auswahl von Berliner Orten und Alltagssituationen sind auch oft ähnlich.

Mit der eigentlichen Niederschrift des Romans begann Döblich vermutlich im Oktober 1927 und er arbeitete am intensivsten im Jahr 1928, von Februar bis August. Seine Methode der Sammlung authentischer Materialien gründete auf einer radikalen Spontaneität:

Und so schrieb ich wie immer ohne Plan, ohne Richtlinien darauflos, ich konstruierte keine Fabel; die Linie war: das Schicksal, die Bewegung eines bisher gescheiterten Mannes. Ich konnte mich auf die Sprache verlassen: die gesprochene Berliner Sprache; aus ihr konnte ich schöpfen, und die Schicksale, die ich gesehen und miterlebt hatte, und meines dazu garantieren mir sichere Fahrt.<sup>21</sup>

Danach las er seinen Text wieder und korrigierte ihn, bis er mit dem Ergebnis zufrieden war. Während der Entstehung sammelte Döblich immer neues Material an und integrierte es in den Text. Das Ergebnis ist, dass die Chronologie des Romans und die Entstehungszeit parallel sind.

---

21 Alfred Döblich, *Nachwort zu einem Neudruck*, in: Matthias Prangel (Hrsg.), *Materialien zu Alfred Döblich 'Berlin Alexanderplatz'*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, S. 46.

## 2.2. Handlung

*Berlin Alexanderplatz* fängt mit der Entlassung des Protagonisten, Franz Biberkopf, aus der Strafanstalt Berlin-Tegel an. Franz ist vier Jahre im Gefängnis gesessen, weil er seine Freundin Ida totschlug. In den Jahren vor seiner Einkerkung ist er vier Jahre an der Front, während des ersten Weltkriegs gewesen, dann hat er die Jahre der Inflation und Lebensmittelknappheit unter der Weimarer Republik erlebt.

Franz Biberkopf kommt aus dem Zuchthaus und geht nach anfänglichem Zögern zum Alexanderplatz. Die Metropole ist verwirrend und bietet ihm wenig Orientierung, Franz hat Angst und weiß nicht, was er jetzt mit seinem Leben tun soll. Eine zufällige Begegnung mit zwei Juden, die ihm eine Parabel erzählen, ermutigt ihn. Danach geht er ins Kino und dann zu einer Prostituierten, aber sein psychologischer Zustand resultiert in sexuelle Impotenz. Er geht zu Minna, Idas Schwester, vergewaltigt sie und fühlt sich wieder mächtig. Nach der Vergewaltigung besucht er wieder die zwei Juden, um ihnen für ihre Hilfe zu danken. Das erste Buch endet mit dem Schwur, anständig zu bleiben.

Franz wird Straßenhändler und Zeitungsverkäufer, er verkauft nationalsozialistische Zeitungen und unterschiedliche Waren.

In der Freizeit besucht er Kneipen und da lernt er die Polin Lina, die seine neue Geliebte wird, und Otto Lüders, einen Schwindler, kennen. Otto Lüders verhält sich zunächst als Freund, dann hintergeht er Franz mit der Hilfe von Lina. Nach diesem ersten Schlag hat Franz eine kurze Krise, aber er bleibt anständig und erholt sich schnell.

Anschließend trifft er aber auf Reinhold, den Anführer einer kriminellen Bande. Reinhold baut einen Mädchenhandel auf und bindet Franz in seine Geschäfte ein. Franz, der ein naiver Mann ist, bemerkt nicht, dass Reinholds Aktivitäten illegal sind. Nach kurzer Zeit wird Franz wegen seines Erfolgs beim Mädchenhandel hochmütig, er fühlt sich besser als Reinhold und spielt sich als Lebenslehrer und Sexualpädagoge. Dieses Verhalten ärgert Reinhold. Später, bei einem Raubüberfall mit Reinholds Bande, verlässt Franz seinen Wachplatz. Verbittert stößt ihn Reinhold aus dem Auto bei der anschließenden Flucht, und

Franz wird von einem anderen Auto überrollt. Er landet in eine Klinik, in der sein verletzter Arm amputiert wird. Nach diesem zweiten „Schlag“ gibt Franz seinen Schwur, anständig zu bleiben, auf: Er wird ein professioneller Hehler, unabhängig von Reinholds Band. Er lernt die junge Emilie Parsunke kennen, die er „Mieze“ nennt, und die beiden verlieben sich ineinander. Emilie arbeitet für Franz als Prostituierte.

Franz ist einmal wieder selbstsicher und sucht eine neue Konfrontation mit Reinhold. Reinhold, irritiert und neidisch wegen Mieze, will die junge Frau für sich gewinnen. Sie verweigert sich Reinhold, er vergewaltigt sie und erwürgt sie zu Tode.

In den ersten Tagen nach Miezes Ermordung versucht Franz, nicht an ihr Verschwinden zu denken, aber, als die Nachricht in einer Zeitung erscheint, ist Franz mit der harten Realität konfrontiert. Miezes Tod ist der dritte und härteste Schlag für Biberkopf. Er steht unter Mordverdacht und wird verhaftet; im Gefängnis tritt er in Hungerstreik und wird in die Irrenanstalt Buch gebracht.

Franz hat nun alle Hoffnungen verloren und ist bereit zu sterben, wird katatonisch und hat im Delirium eine intensive spirituelle Erfahrung, die in einem Dialog mit dem Tod kulminiert. Während dieser Erfahrung erkennt er seine vergangenen Irrtümer und seine alte Persönlichkeitsstruktur wird zerstört. Er wird geistlich als Franz Karl Biberkopf wiedergeboren: Er bekommt einen zweiten Vornamen wie die jüdischen Jungen beim Bar Mizwa. Reinhold wird als Mörder zu zehn Jahren Gefängnis verurteilt und Franz nimmt eine Stelle als Hilfspolier in einer Fabrik an.

### **2.3. Sprache und Stil**

*Berlin Alexanderplatz* ist über alles für den komplexen, originellen Schreibstil, bekannt.

Der stilistische Drehpunkt des Romans ist die Montagetechnik. Die Prinzipien der dadaistischen Collage und der filmischen Montage werden für den geschriebenen Text produktiv benutzt. So besteht jedes Kapitel aus einer Reihenfolge unzusammenhängender Fragmente aus anderen Texten und Fragmenten, die Döblin selbst geschrieben hat.

Das kann sowohl auf dem Niveau des Paragraphen als auch auf dem Niveau des Wortes passieren: „Lebe, wie du, wenn du sterbst, wünsche wohl gespeist zu haben“.<sup>22</sup> In diesem Beispiel, einem Zitat aus Gellerts Gedicht *Vom Tode*, werden zwei einzige Wörter ersetzt: „stirbst“ durch „sterbst“, und „gelebt“ durch „gespeist“. Diese Technik verwendet Döblin oft, um seine poetologischen, politischen und philosophischen Ideen auszudrücken.

Unterschiedliche Sprachstile und Stilebenen sind werden im Roman zusammen gemischt: Hochsprache, Berliner Jargon, Soziolekte, Behördensprache, Rotwelsch, Jiddisch, Zeitungsdeutsch, lyrischen Passagen usw. Mit der Hilfe von Hans Meyers *Der richtige Berliner in Wörter und Redensarten* ist es möglich zu rekonstruieren, wie Döblin eine Vielzahl an Jargons und Soziolekten in seinen Text integriert integriert.

Sprachm Die Unterscheidungen und Rangordnungen der verschiedenen Sprachebenen, die Döblin als arbiträr und nutzlos betrachtete, werden auf diese Weise ebenso aufgehoben.

Die parodistische Verwendung klassischer Zitate hat ein ähnliches Ziel, nämlich die Hierarchien von Texten und Literaturgattungen zu zerstören. Zum Beispiel werden Klassiker der deutschen Literatur mit Werbungen kombiniert, etwa als eine Autoreklame mit Goethes *Gedicht der Mignon* verschmolzen wird: „Und wer den NSU-6-Zylinder selbst lenkt, ist begeistert. Dahin, dahin laß mich mit dir, du mein Geliebter, ziehn.“<sup>23</sup> Oder als Schillers *Lied von der Glocke* mit einer Schuhreklame verkettet wird: „Doch mit des Geschickes Mächten ist kein ewiger Bund zu flechten. Und das Schicksal schreitet schnell. Tragen Sie, wenn Sie am Schreiten behindert sind, Leisers Schuh [...]“.<sup>24</sup>

Das Verb schreiten wird hier benutzt, zwei Texten zu verketteten: Schillers

Intertextualität schafft also in *Berlin Alexanderplatz* auch Sprach- und Ideologiekritik. Die Zerstörung von sprachlichen und kulturellen Hierarchien ist ein Ausdruck von Döblins starker Aversion gegen das Bildungsbürgertum. Außerdem wird z.B. der Heldenbegriff der klassischen Tragödie sowie der preußischen Männlichkeitsideal parodiert, und zwar durch

---

22 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 96.

23 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 249.

24 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 305.

Zitate aus der Mythologie und aus Kriegsliedern, die mit der Geschichte von Franz, der ja er eher einen Anti-Held darstellt, verwoben werden.

Es ist ebenso zu bemerken, dass Franz eine starke Anfälligkeit für patriotische Parolen und Gewalt hat. Auch sein sexuelles Leben, wie Gabriele Sander bemerkt hat, wird durch kriegerische Begriffe dargestellt, z.B. im Kapitel *Sieg auf der ganzen Linie! Franz Biberkopf kauft sich ein Kalbsfilet*, in dem er Minna vergewaltigt:

Überhaupt ist in diese Szene eine ganze Reihe von Bild- und Liedzitaten aus dem soldatisch-kriegerischen Bereich montiert, die die Funktion eines kritischen Begleittextes haben und Biberkopfs Verhältnis zu Frauen in ein spezifisches Licht rücken.<sup>25</sup>

Einige Texte werden mehrmals zitiert, aber ihre Positionierung in verschiedenen Kontexten und die Ersetzung einiger Satzteile durch Döblins Wörter verändern ihre Bedeutung von Zeit zu Zeit. Zum Beispiel wird *Die Wacht am Rhein*, ein berühmtes patriotisches Kriegslied, das durch den ganzen Text erscheint, nach der symbolischen Wiedergeburt des Protagonisten mit einer Variation wiederholt: „Lieb Vaterland, kannst ruhig sein, ich hab die Augen auf und fall sobald nicht rein“.<sup>26</sup> Franz ist jetzt endlich wach und „gegen die Verführungskraft kriegerischer Rhythmen“<sup>27</sup> immunisiert. Vorher war er viel mehr dem Einfluss von Massenbewegungen wie der völkischen Bewegung ausgesetzt.

Auch für die Darstellung des Lebens in der modernen Metropole ist die Montagetechnik sehr effektiv. Die Montage erzeugt den Eindruck der Rapidität und die Stadt wird aufgrund der Hinzufügung authentischer Dokumente durch berlintypische Symbole dargestellt. Neben den Dokumenten verleiht auch die exakte Nennung von Plätzen, Gebäuden, Läden, Straßenbahnstationen usw. dem Roman das Lokalkolorit und eine gewisse Konkretheit.

---

25 Gabriele Sander, *„Tatsachenphantasie“: Alfred Döblins Roman, Berlin Alexanderplatz: die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 2007, S. 55.

26 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 733.

27 Gabriele Sander, *„Tatsachenphantasie“: Alfred Döblins Roman, Berlin Alexanderplatz: die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 2007, S. 62.

## 2.4. Zentrale Themen und Deutung

Einige Themen sind in *Berlin Alexanderplatz* autobiographisch. Berlin ist die Stadt, in der Döblin lebte, und die Beobachtung des großstädtischen Lebens ist immer eine bedeutende Inspirationsquelle für ihn gewesen<sup>28</sup>. Mehrmals hat Döblin behauptet, dass alle seine Werke, einschließlich Bücher wie *Wang-Lun* oder *Manas*, die in ganz anderen Orte und Epochen spielen, eigentlich immer indirekt von Berlin reden: „[...] und ob ich von China, Indien und Grönland sprach, ich habe immer von Berlin gesprochen“.<sup>29</sup>

Döblins Erfahrungen als Armenarzt und Militärarzt waren auch eine wichtige Grundlage für das Buch. Die wichtigsten Figuren des Romans gehören zu den niedrigsten Sozialschichten, zu Schichten, mit denen Döblin täglich in Kontakt war. Dank dieser Erfahrung konnte Döblin ihr Leben und ihre Sprache getreu darstellen. Die Erfahrung als Militärarzt war für die Charakterisierung von Franz besonders nützlich: Franz ist nicht nur ein Mitglied des Lumpenproletariats, sondern auch ein ehemaliger Soldat, der einige Symptome der Kriegsneurose zeigt. Letztlich sind die Begegnung des Helden mit den Juden und ihre Lehrgeschichten ein Ergebnis von Döblins jüdischer Erbschaft und seiner Auseinandersetzung mit der jüdischen Kultur.

*Berlin Alexanderplatz* ist in neun Bücher aufgeteilt. Jedes Buch ist von einem Prolog vorangegangen und ist in zahlreiche Kapiteln unterteilt. In den Buchprologen fasst der Erzähler die Geschehen des Buches zusammen und gibt dem Leser einige Angaben zur Deutung. Oft wird gesagt, dass die bestimmte im Kapitel erzählte Geschichte nicht an sich wichtig ist, sondern dass sich der Leser auf ihre tiefere Bedeutung fokussieren muss. Der Erzähler weist somit auf den exemplarischen Charakter Biberkopfs Schicksals hin. Die Kapitelüberschriften sind kreativ, enigmatisch und spielerisch und drücken Döblins Absichten im Hinblick auf die Geschichte aus.

---

28 Alfred Döblin, *Berlin und die Künstler*, Beitrag zu der Umfrage *Hemmt oder beeinträchtigt Berlin wirklich das künstlerische Schaffen?*, in: *Vossische Zeitung*, Nr. 180 (16. 4. 1922).

29 Alfred Döblin, *Alfred Döblin erzählt sein Leben*, in: Alfred Döblin, *Schriften zu Leben und Werk*, hrsg. von Erich Kleinschmidt, Olten, Walter, 1986, S. 198.

Die neun Bücher können in vier Gruppen unterteilt werden: I-III; IV und V; VI und VII; VIII und IX. Jede Gruppe schafft einen kleinen Erzählzyklus innerhalb des Romans. Die Bücher I, IV, VI und VIII entsprechen einander. Jedes zeigt wie Biberkopf, nach einem Unglücksanfall, sein Gleichgewicht langsam wiederfindet. Die Bücher II/III, V, VII und IX sind ebenso thematisch verbunden, weil sie die Vorbereitung und das Eintreffen jedes von Franz erlebten Schlages erzählen. Der letzte Schlag, die Begegnung mit dem Tod, schildert einen Neubeginn für den Protagonisten.

Döblins anfängliche Absicht war es, zwei Bände zu schreiben. *Berlin Alexanderplatz* ist der erste. Hier lernt Franz durch Erleiden und Erdulden. Im zweiten, der nicht geschrieben wurde, sollte Franz aktiver werden.

Die Bücher, die einander thematisch entsprechen, sind durch die Wiederholung von Leitmotiven und Variationen miteinander verknüpft. Die Bücher I, IV, VI und VIII zeigen, dass Biberkopf nichts aus den Schlägen lernt. Er reagiert mit Trotz und beschuldigt die Welt. Er benutzt Alkohol und Schlaf, um seinen Schmerz zu betäuben, und überlegt nicht wirklich über seine Fehler. Nach dem Verlust des Arms glaubt er, dass sein Wille, anständig zu sein, ein Fehler war. Diese vier Bücher sind durch die direkten Anreden an Biberkopf und von dem Gefängnis-Motiv verbunden. Biberkopfs Begegnungen mit den Juden und mit Idas Schwester verbinden Bücher I und IV. Bücher IV und VI sind durch das Schlachthofmotiv verbunden, Bücher IV und VIII durch das Hiob-Motiv.

Die Bücher II, V, VII beginnen alle mit einem „Großstadtkapitel“, in dem kleine Szenen aus dem Berliner Alltagsleben, Beschreibungen vieler berlinischen Orte, und natürlich Fragmente aus zahlreichen Texten zusammen montiert sind, um eine umfassende Darstellung der Stadt zu geben. Diese Kapitel werden oft falsch interpretiert: Döblin wollte nicht, wie es erscheinen könnte, die Welt als Chaos darstellen. Er wollte, wie H.A. Wyss in seinem Artikel *Ein neuer Roman Alfred Döblins*, 1929 auf der *Neuen Zürcher Zeitung* veröffentlicht, bemerkte, die „ungeheure Verbundenheit alles Irdischen ineinander“<sup>30</sup> reproduzieren. Mit diesen Großstadtkapiteln wird der Leser daran erinnert, dass die Einwohner der Stadt nicht unabhängig voneinander und von ihrer Umgebung sind, sondern

---

30 H. A. Wyss, *Ein neuer Roman Alfred Döblins*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 150. Jg., Nr. 2162; 8. 11. 1929.

dass es eine strenge Verbindung zwischen allen Elementen gibt. Deswegen kann sich Franz nicht mit dem einfachen Versprechen, anständig zu bleiben, vom Übel immunisieren. Die Großstadtkapitel zeigen darüber hinaus, wie sehr Döblin mit dem Thema des Einflusses von der Technisierung und Dynamisierung des städtischen Lebens auf das Individuum beschäftigt war, und zwar schon seit seinem ersten Werk *Modern. Ein Bild aus der Gegenwart* (1896).

Der Titel des Romans sollte zuerst nur *Berlin Alexanderplatz* lauten; der Untertitel *Die Geschichte vom Franz Biberkopf* wurde von dem Verleger Samuel Fischer vorgeschlagen. Fischer dachte, dass ein Titel, der eine Geschichte mit einem individuellen Protagonist suggeriert, für das Publikum interessanter sein könnte. Die Protagonisten sind Franz und die Stadt Berlin, und das Buch erweist sich zugleich als ein Großstadtroman und ein Bildungsroman. Die Stadt könnte auch als Biberkopfs Antagonist gesehen werden, aber der Autor war mehr an das symbiotische Verhältnis zwischen Franz und Berlin interessiert.

Von der orientalischen Philosophie beeinflusst, glaubt Döblin, dass die Grenze zwischen dem Individuum und dem „Rest der Welt“ willkürlich ist, wie er später in *Unser Dasein* (1933) unter Verwendung des Begriffs der „Person als offenes System“<sup>31</sup> betrachten wird. Nach dieser Vorstellung wird das Ich durch die Verbindung mit der Umwelt definiert:

Zwei Merkmale charakterisieren die Person und es sind Hauptzeichen eines lebenden realen Ich: Formung, Ordnung, Gliederung der Person zu einem System und Verbindung dieses Systems mit der Umwelt.<sup>32</sup>

Diese Interdependenz ist durch das ganze Buch sichtbar: Franz ist kein autonomes Lebewesen, er wird größtenteils von der städtischen Umwelt determiniert.

---

31 Alfred Döblin, *Unser Dasein*, Frankfurt am Main, Fischer, 2017 (ND von Ausg. Berlin 1933) S. 89.

32 Alfred Döblin, *Unser Dasein*, Frankfurt am Main, Fischer, 2017 (ND von Ausg. Berlin 1933) S. 89.

Döblins Naturphilosophie, die in Aufsätzen wie *Der Geist des naturalistischen Zeitalters* (1924) und *Das Ich über der Natur* (1927) dargelegt wird, bildet ebenso eine thematische Basis für *Berlin Alexanderplatz*. Allerdings, wie Döblin selbst erklärte, ist *Berlin Alexanderplatz* ein Versuch, die Grenze seiner eigenen Weltanschauung herauszufordern und zu erweitern:

Ich habe weiter eine philosophische, ja metaphysische Linie zu berühren. Jedem meiner größeren epischen Werke geht eine geistige Fundamentierung voraus. Das epische Werk ist in einer künstlerischen Form, möchte ich sagen, die Weiterführung und Konkretisierung, auch die Erprobung der bei der geistigen Vorarbeit erreichten Gedankenposition. So daß in der Regel am Schluß solchen epischen Werkes meine Gedankenposition bereits wieder überwunden und erschüttert ist. Es beginnt mit einer Sicherheit und endet mit einer neuen Frage.<sup>33</sup>

Der Protagonist geht durch denselben Prozess, die Erledigung von Franz ist auch die Erledigung seiner Gedankenposition:

Er ist von Natur gut, was man so nennt, und obendrein ist er ein gebranntes Kind und fürchtet das Feuer. Und wie er in die Welt geht, siehe da, er will anständig sein, er will die Gesetze dieser Welt, wie er sie sich denkt, ehrlich und treu ausführen, – und – es – geht nicht! Es geht nicht. Schlag um Schlag fällt auf ihn nieder und erledigt den Mann; ich könnte auch sagen, erledigt diese Gedankenposition.<sup>34</sup>

Das neunte Buch und insbesondere die letzten Seiten haben verschiedene Interpretationen ausgelöst. Seine politische und soziale Bedeutung scheint zweideutig zu sein. Einige Forscher haben einen Widerspruch zwischen einigen Stellen gesehen, die im Roman

---

33 Alfred Döblin, *Mein Buch „Berlin Alexanderplatz“*, in: Alfred Döblin, *Schriften zu Leben und Werk*, hrsg. von Erich Kleinschmidt, Olten, Walter, 1986 S. 239.

34 Alfred Döblin, *Mein Buch „Berlin Alexanderplatz“*, in: Alfred Döblin, *Schriften zu Leben und Werk*, hrsg. von Erich Kleinschmidt, Olten, Walter, 1986 S. 241.

vorkommen, etwa „Man muß sich gewöhnen, auf andere zu hören“<sup>35</sup> und „Verflucht ist der Mann, [...] der sich auf Menschen verläßt“<sup>36</sup>. Ähnliche Widersprüche können in dem letzten Kapitel, *Und Schritt gefaßt und rechts und links und rechts und links*, gefunden werden. Franz ist am Fenster und schaut die marschierenden Leute an, nimmt aber an die Parade nicht teil: „Wenn ich marschieren soll, muß ich das nachher mit dem Kopf bezahlen, was andere sich ausgedacht haben“.<sup>37</sup> Franz scheint somit, eine individualistische Haltung zu haben. Die schon zitierte parodistische Version von *Die Wacht am Rhein* weist auch auf diese Deutung hin: „Lieb Vaterland, kannst ruhig sein, ich hab die Augen auf und fall sobald nicht rein“.<sup>38</sup> Aber in denselben Seiten gibt es zahlreiche Sätze, die auf eine kollektivistische Konzeption der Welt hinweisen, wie „Viel Unglück kommt davon, wenn man allein geht. Wenn mehrere sind, ist es schon anders“<sup>39</sup> und „Ein Schiff liegt nicht fest ohne große Anker, und ein Mensch kann nicht sein ohne viele andere Menschen“.<sup>40</sup> Daher glauben einige Kritiker, wie Klaus Müller-Salget, dass *Berlin Alexanderplatz* zu einer Einordnung des Individuums in das Kollektiv auffordert:

Die letzten, kursiv gesetzten Zeilen des Romans geben [...] primär ein Bild des Lebens, ein Bild der Welt, wie Biberkopf sie jetzt erkannt hat – und in die mit Umsicht und Mut sich einzuordnen allerdings gefordert wird.<sup>41</sup>

Andere, wie Helmut Koopmann, glauben, dass es im Roman eher um die notwendige Distanz gegenüber dem Kollektiv geht:

---

35 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 732.

36 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 312.

37 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 733.

38 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 733.

39 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 732.

40 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 733.

41 Klaus Müller-Salget, *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung*, Bonn, Bouvier, 1972, S. 351.

Es geht gar nicht in erster Linie um Stellungnahmen zum Faschismus oder zum Kommunismus um 1929, sondern die Erkenntnis dessen, dass es in Wirklichkeit nur eine Antwort auf die Angebote der Zeit gibt: den skeptischen Vorbehalt.<sup>42</sup>

Döblins Antwort auf eine Rundfrage der *Literarischen Welt* mit dem Titel *Das Land, in dem ich leben möchte*, kann vielleicht helfen, seine Meinung über das Thema zu verstehen:

Es muß ein Land sein, [...] in dem man nicht glaubt, mit fertigen Rezepten und Formeln umgehen zu können und schon ist alles gut, - in dem man nicht, statt seine Augen, sein Hirn und sein Herz zu gebrauchen, sich mit einem -ismus durch (besser: über) die Welt bewegt und seinen Hochmut spazieren führt. [...] Sehr müßte das heutige Ich abgebaut und neu aufgebaut werden<sup>43</sup>

Blinder Individualismus und blindes Vertrauen auf Massenbewegungen sind also gleich gefährlich. Tatsächlich macht Franz beide Fehler im Laufe der Geschichte und zahlt dafür einen hohen Preis:

Man kann nicht allein leben, aber eine kritische Distanz zu Massenbewegungen ist notwendig.

Franz will Ordnung in seinem Leben, deswegen fühlt er einer Art Nostalgie, wenn er an Tegel zurückdenkt: In Gefängnis gab es eine vorgesetzte Ordnung, Franz musste weder denken noch Entscheidungen machen. Das Bedürfnis des modernen, von dem Chaos der Metropole verwirrten Menschen, Ordnung zu haben, kann leicht zu Diktaturen führen. Tatsächlich sympathisiert Franz für die rechtsextreme Bewegungen, denn „Er hat nichts gegen die Juden, aber er ist für Ordnung“.<sup>44</sup> *Berlin Alexanderplatz* ist also auch eine Warnung vor der immanenten Gefahr des Nationalsozialismus.

---

42 Helmut Koopmann, *Handbuch des deutschen Romans*, Düsseldorf, Bagel, 1983, S. 188.

43 Alfred Döblin, (Beitrag zu) *Das Land, in dem ich Leben möchte*. In: *Die Literarische Welt*, 8. Jg., Nr. 18; 29. 4. 1932; S. 3.

44 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 121-122.

Durch die Montagetechnik kann Döblin bestimmte Leitmotive, die bei der Deutung des gesamten Romans helfen, in verschiedenen Kontexten wiederholen. Das Paradies-Motiv und die Verse vom Lied *Brüderchen, komm tanz mit mir* aus Engelbert Humperdincks Märchenoper *Hansel und Gretel* in den Büchern II und III kritisieren indirekt Biberkopfs naiven und kindlichen Umgang mit der Welt. Im Buch III erscheint Lüders als die Schlange, der Zerstörer des paradiesischen Zustands, weil er mit seinem Schwindel Biberkopfs Illusionen zerstört.

Die Wetterberichte haben die symbolische Funktion, die die Natur in traditionellen Romanen hat. In den mehr optimistischen Phasen für Biberkopf ist das Wetter sonnig, während schlechtes Wetter Unglücksanfänge vorhersagt: Das Sturm-Motiv verbindet Miezes Tod mit dem Untergang des Protagonisten. Das Lied vom Schnitter Tod im Buch bezieht sich auf Reinhold und auf seine Gefährlichkeit, und antizipiert Miezes Mord.

Das Bild der rutschenden Dächer symbolisiert die Angst vor der unverstandenen Welt, und kommt in den Momenten wieder, in denen sich Franz verloren fühlt.

Das Marsch- und das Kriegsmotiv mit der Wiederholung des Lieds *Die Wacht am Rhein* ist nicht nur da, weil Biberkopf ein Soldat in Frankreich war: Franz hat das Gefühl, im Kampf gegen die Welt zu sein. Die Hure Babylon und die siebenköpfige Bestie, die sie reitet, repräsentieren die Stadt, wie Franz sie sieht, ein mächtiger Antagonist.

Die Opfer-Thematik ist eine der Kernideen des Buches und wird durch verschiedene Leitmotive betont: die Schlachthofszenen, die Geschichte von Hiob, die Geschichte von Isaak und Abraham. Mieze wird auch geopfert. Franz selbst stirbt bildlich am Ende des Buches. Es wird kein direkter Bezug zwischen den Hiob- und Isaak- Geschichten mit und der Geschichte von Franz Biberkopf hergestellt, aber der Leser wird implizit appelliert dazu eingeladen, Analogien herzustellen zu identifizieren und über den hinter der Oberfläche verborgenen Sinn zu reflektieren, um die „Überrealität“ zu sehen.

Die Geschichte von einer Nebenfigur, Bornemann, die im Buch VII als indirekter Kommentar erscheint, hat auch deutliche Parallelen mit Biberkopfs Geschichte.

Der Ausdruck „fällt immer auf die Beine“<sup>45</sup> erscheint erst in Beziehung zum Protagonist, dem nach die frühere Schicksalsschlagen immer sich erholt hat. Kurz später ist den Ausdruck wiederholt „fällt immer auf die Beine. Gibt solche Leute.“<sup>46</sup> Der Zusatz „Gibt solche Leute“ einführt Bornemanns Geschichte, einem Kriminellen, der sich mit dem falschen Namen Otto Finke sich ein neues Leben aufgebaut hat. Wie Franz, ist Bornemann von seiner Vergangenheit geflohen. Bornemanns wird am Ende seiner Geschichte erkannt und verhaftet. Das lässt Biberkopfs Zerfall vorahnen.

Der Literaturwissenschaftler Michael Baum hat in seiner Studie *Kontingenz und Gewalt: semiotische Strukturen und erzählte Welt in Alfred Döblins Roman ‚Berlin Alexanderplatz‘* (2003) zwei wesentliche Prinzipien identifiziert, die *Berlin Alexanderplatz* durchdringen: Kontingenz und Gewalt. Die Struktur der Kontingenz, die als das, „was weder notwendig noch unmöglich ist“,<sup>47</sup> definiert wird, zeigt sich im Roman in zwei Formen. Sprachlich sind die Textsegmente nach semantischer Affinität miteinander verkettet. Inhaltlich ist das Leben der Figuren hauptsächlich von den Strukturen der Großstadt determiniert: Franz ist nicht selbstbewusst oder selbstbestimmt, die Mechanismen des städtischen Verkehrs bestimmen sein Leben. Seine Geschichte beginnt nicht nach seinem eigenen Willen, sondern wegen des Endes seiner Strafe. Die Begegnung mit den Juden ist auch zufällig. Auch die zwei lehrhaften Geschichten, die die Juden im ersten Buch erzählen, nämlich die Geschichte von Zannowich und die Parabel vom Ball, basieren auf das Prinzip der Kontingenz. Zannowich trifft ein schreckliches Ende trotz seiner Schlauheit und Ambition, der Ball endet nicht genau auf dem Fleck, das die Kinder meinten.

Das zweite wesentliche Prinzip in *Berlin Alexanderplatz* ist die Gewalt: Organisierte Formen der Disziplinierung und Gewalt, wie das Gefängnis und die Polizei, spielen z.B. eine wichtige Rolle. Sie bringen die einzelnen Subjekte zum Opfer, um gesellschaftliche

---

45 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 519.

46 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 529.

47 Michael Baum, *Kontingenz und Gewalt: Semiotische Strukturen und erzählte Welt in Alfred Döblins Roman ‚Berlin Alexanderplatz‘*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003, S. 35.

Konformität zu garantieren. Die Wirksamkeit dieser Institutionen ist in Zweifel gezogen. Franz vergewaltigt eine Frau kurz nach seiner Entlassung: Wahrscheinlich war das Gefängnisaufenthalt für ihn nutzlos. In einer solchen Umwelt braucht das Subjekt auch Gewalt, um noch hörbar zu sein. Gewalt ist Biberkopfs einziges Ausdrucksmittel, teilweise wegen seiner Erfahrung an der Front, der ihn tief traumatisierte.

Gewalt und Kraft bestimmen sowohl seine Haltung zur Welt als auch sein krankes Verhältnis zu Frauen, die zwei Hauptursachen seiner Problemen. Die „Schicksalsschlägen“ im Roman sind immer irgendwie zu Frauen verbunden.

In den Büchern, in denen sich Franz selbstsicher fühlt, ist dieses Selbstvertrauen oft mit körperlicher Kraft verbindet. Im Buch II ist Franz „[...] stark wie eine Kobraschlange und wieder Mitglied eines Athletenklubs“,<sup>48</sup> am Ende des Buchs IV, als sich der Tod meldet, erkennt er sie nicht und antwortet:

Weil du mich nicht kennst. Weil du nicht weißt, wer ich bin. Wer Franz Biberkopf ist.  
Der fürchtet sich vor nichts. Ich hab Fäuste. Sieh mal, was ich für Muskeln habe.

Ein anderes zentrales Thema von *Berlin Alexanderplatz* ist das Schicksal. Franz ist kein Opfer des Schicksals, wie er vor seiner „Wiedergeburt“ glaubt. Er ist verantwortlich für die drei Schläge, die er erlebt: Sie sind keine Zufälle, sondern Konsequenzen seiner Haltung. Deswegen benutzt Döblin im Prolog den Ausdruck „wie ein Schicksal aussieht“<sup>49</sup>: Es kann nur von der unbewussten Perspektive des Protagonisten Schicksal sein. Eine Stelle aus Döblins *Schicksal und Weg der Westjuden* über den Begriff des Schicksals kann bei der Deutung dieses Romans sehr nützlich sein: „Wo Erkenntnislosigkeit, Willenlosigkeit ist, ist Schicksal. Der Weg ist da, wo Erkennen und Wille ist“.<sup>50</sup> Franz ist sowohl erkenntnislos als auch willenlos, er lässt sich von den verschiedenen zufälligen Begegnungen führen. Fast

---

48 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 148.

49 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 9.

50 Alfred Döblin, *Schicksal und Weg der Westjuden*, in: Alfred Döblin, *Flucht und Sammlung des Judentums*, Hildesheim, Gerstenberg, 1977, S. 24.

kein psychologisches Bild von Franz wird in *Berlin Alexanderplatz* gegeben. Seine Gedanken, Wörter und Taten sind immer Reaktionen auf seine Umgebung.

Eine der Nebengeschichten, die tragische Geschichte der Familie Krause, die an die Geschichte von Döblins Familie erinnert, enthält auch eine Belehrung über das Thema. Hauptthema dieser Geschichte ist das Problem des Weiterlebens nach einem schweren Rückschlag. Krause weiß, dass Schicksalsergebenheit und Selbstmitleid zu Blockaden führen. „Man soll sich nicht dicke tun mit seinem Schicksal. Ich bin Gegner des Fatums. Ich bin kein Grieche, ich bin Berliner.“<sup>51</sup>

Man muss immer daran denken, dass Biberkopf ein „Jedermann“ ist, und schon in den ersten Seiten wird der Leser dazu eingeladen, sich selbst mit ihm zu vergleichen: Diese Erkenntnis- und Willenlosigkeit ist ein konkretes Risiko, meint Döblin, für die modernen Menschen. Es gibt in der modernen Metropole ein asymmetrisches Verhältnis zwischen Textproduzenten und Textkonsumenten. Die Stimme des Einzelnen verliert sich in der Flut der Zeichen. Wegen des Überflusses an Zeichen und Stimuli in der modernen Gesellschaft werden Introspektion und Selbsterkenntnis immer seltener, mit ernstesten Konsequenzen. Franz schwankt zwischen diesem dumpfen Schicksalsglauben und einer hochmütigen Selbstherrlichkeit, zwei Weltanschauungen, die mit den Wörtern des Todes im Buch IX als „Welt aus Dreck“ und „Welt aus Zucker“ zusammenfasst werden können. Im Dialog mit dem Tod wird klar, dass beide Auffassungen falsch sind: Die Welt ist „[...] aus Zucker und Dreck und alles durcheinander.“<sup>52</sup>

## 2.5. Rezeption

Vom 9 September 1929 bis zum 11 Oktober 1929 wurde eine Kurzfassung des Romans in 29 Folgen in der *Frankfurter Zeitung* veröffentlicht. Das Interesse des Publikums und der

---

51 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 79

52 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 701.

Kritik war von Anbeginn sehr hoch und *Berlin Alexanderplatz* erhielt schon im September die ersten – wenn auch in der Regel kritische – Rezensionen. Anfang Oktober 1929 wurde *Berlin Alexanderplatz* in einer Auflage von 10.000 Stück gedruckt. Bis 1933, als die Nazi­partei das Buch in Deutschland verbot, wurde die 50. Auflage verkauft.

Zwischen 1929 und 1938 erschienen weltweit rund 150 Rezensionen über *Berlin Alexanderplatz*. Der Roman wurde als die wichtigste Publikation des Jahres 1929 aufgenommen. Die Darstellung der niedrigsten Sozialschichten und die innovativen Schreibweisen wurden besonders gelobt.

Der Roman wurde bald zum Hörspiel (1930) und zum Film (1931) verarbeitet.

Übertragungen von *Berlin Alexanderplatz* in andere Sprachen erschienen in den folgenden Jahren in Italien, Dänemark, England, Spanien, Frankreich, Schweden, in den USA, der Tschechoslowakei und der Sowjetunion.

Der riesige Erfolg des Romans resultierte in eine fast einseitige Fokussierung von Publikum und Kritik auf *Berlin Alexanderplatz*, die noch heute dauert, während die anderen Werke von Döblin vom großen Publikum kaum gekannt sind. Es gibt auch relativ wenige kritische Literatur darüber. In den meisten Ländern, einschließlich Italien, sind außer *Berlin Alexanderplatz* wenige Werke von Döblin übersetzt worden.

Die Meinungen über *Berlin Alexanderplatz* waren gar nicht einstimmig: Das Buch bekam harte Kritiken und unter den Lobrednern gab es auch eine starke Meinungsverschiedenheit. Die konservative Leserschaft kritisierte den Roman schon nach die Veröffentlichung der ersten Folgen der Kurzfassung und beschrieb ihn als abstoßend und schädlich für die Jugend.

Autoren wie Hans Henry Jahnn<sup>53</sup> und Franz Carl Weiskopf<sup>54</sup> zogen einen Vergleich zu James Joyces *Ulysses*. Dieser Vergleich irritierte Döblin, der *Ulysses* las und mochte, aber *Berlin Alexanderplatz* war gar keine Nachahmung davon. Als er *Ulysses* las, hatte er

53 Hans Henry Jahnn, *Alfred Döblin: ‚Berlin Alexanderplatz‘*, in: *Der Kreis*, Jg. 6, H. 12, S. 735.

54 Franz Carl Weiskopf, *Die Pleite des großen deutschen Romans. Döblin, der deutsche Normaleinheits-Joyce*, in: *Berlin am Morgen*, Jg. 2, Nr. 28 (2. 2. 1930).

schon das erste Viertel von *Berlin Alexanderplatz* geschrieben. Döblin hat zugegeben, dass danach *Ulysses* „ein guter Wind in meinen Segeln“,<sup>55</sup> aber nicht seine hauptsächliche Inspirationsquelle war. Viele stilistische Merkmale, die *Ulysses* und *Berlin Alexanderplatz* gemeinsam haben, können schon in früheren Werken von Döblin, die vor *Ulysses* veröffentlicht wurden, gefunden werden, und waren in der avantgardistischen, insbesondere in der expressionistischen und dadaistischen Literatur anwesend. Ausgedehnte innere Monologe benutzte Döblin schon in Erzählungen wie *Die Schlacht, die Schlacht!*, aus dem *Lobensteiner-Zyklus*. Die Technik der filmischen Montage war schon in *Wallenstein* vorherrschend. Intertextualität gab es schon in seinen Schriften *Linke Poot*, in denen er Zeitungsschlagzeilen und Annoncen einmontierte. Und die Assoziationstechnik, die in *Ulysses* und *Berlin Alexanderplatz* eine große Rolle spielt, kannte Döblin nicht von Joyce, sondern von der Psychoanalyse, einer Disziplin, die Döblin sehr gut kannte.

Auch die amerikanische Presse verglich sofort *Berlin Alexanderplatz* mit *Ulysses*. Sie lobte den Roman für die realistische Darstellung des Lumpenproletariats, aber die Abschweifungen und die avantgardistische Elemente waren von viele Rezensenten als Schwachstellen betrachtet:

A tale of the underworld of Berlin, in the manner of James Joyce's *Ulysses* [...] The innumerable fantastic digressions which are so characteristic a part of Döblin's method... must be patiently plodded through exactly as we plodded through those tedious and discursive chapters of the Victorian novelists.<sup>56</sup>

[...] not uninteresting, moderately moving; frequently dramatic, but just as frequently blurred; and on the whole, weakened rather than strengthened by the multiplicity of devices employed in the expectation of increasing the effect.<sup>57</sup>

---

55 Alfred Döblin, *Mein Buch „Berlin Alexanderplatz“*, in: Alfred Döblin, *Schriften zu Leben und Werk*, hrsg. von Erich Kleinschmidt, Olten, Walter, 1986 S. 240.

56 (F. H. Britten, *New York Herald Tribune Books*, 13. 9. 1931). Zitiert nach: Matthias Prangel (Hrsg.), *Materialien zu Alfred Döblin ‚Berlin Alexanderplatz‘*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, S. 114.

57 Percy Hutchinson, *The New York Times*, 13. 9. 1931. Zitiert nach: Matthias Prangel (Hrsg.), *Materialien zu Alfred Döblin ‚Berlin Alexanderplatz‘*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, S. 115.

Der Schluss wurde auch nicht allgemein geschätzt. Die Kritiker Axel Eggebrecht und Friedrich Muckermann dachten, dass der Schluss enttäuschend und nicht auf der Höhe des restlichen Romans war:

Dieser Schluss scheint mir, um das zuerst zu sagen, das einzige Undeutliche, Karge, Schwache an diesem deutlichen, reichen und starken Buch. Es ist ein Deus-ex-machina-Schluss.<sup>58</sup>

Was ich nur einfach nicht verstehe, ist dieses, daß man solche Tragik zu einem so banalen Schluß führen kann. Was bleibt da für ein Sinn im Leben, wenn man so Grausames erleben muß, um schließlich so weit zu sein, daß man vom Dasein nur noch ein „Butterbrot“ verlangt? Diese Tragik schreit ja geradezu zum Himmel, pocht an die ewigen Tore, aber sie gehen nicht auf.<sup>59</sup>

Walter Benjamins *Krisis des Romans* ist die vielleicht wichtigste Rezension von *Berlin Alexanderplatz* und wird in vielen Fassungen des Romans als Einführung mitgedruckt. Darin lobt Benjamin *Der Bau des epischen Werks* und Döblins Fähigkeit, seine theoretischen Ideen in *Berlin Alexanderplatz* praktisch anzuwenden. Er preist Döblins meisterhafte Transponierung der gesprochenen Sprache in die Buchform und, über alles, die Montagetechnik, die für Benjamin das wichtigste Merkmal des Buches ist:

Stilprinzip dieses Buches ist die Montage. [...] Die Montage sprengt den *Roman*, sprengt ihn im Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten. Im Formalen vor allem. Das Material der Montage ist ja durchaus kein beliebiges. Echte Montage beruht auf dem Dokument. [...] Hier ist sie zum ersten Male für die Epik nutzbar geworden. Die Bibelverse, Statistiken, Schlagertexte sind es, kraft deren Döblin dem

---

58 Axel Eggebrecht, *Alfred Döblins neuer Roman*, in: Matthias Prangel (Hrsg.), *Materialien zu Alfred Döblin ‚Berlin Alexanderplatz‘*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, S. 64.

59 *Der Gal*, Jg. 25 (1930/1931), H. 2, S. 139

epischen Vorgang Autorität verleiht. Sie entsprechen den formelhaften Versen der alten Epik.<sup>60</sup>

Letztlich betont Benjamin die Wirksamkeit dieser Technik für die Darstellung der Hauptstadt:

Das Buch ist ein Monument des Berlinischen, weil der Erzähler keinen Wert darauf legte, heimatkünstlerisch, werbend zur Stadt zu stehen. Er spricht aus ihr. Berlin ist sein Megaphon.<sup>61</sup>

Viele Kommunisten lehnten den Roman als konterrevolutionär und reaktionär, weil sich Biberkopf in einige Passagen gegen die Ideale der Revolution und des Klassenkampfes äußert. Der Grund ist, dass sich Biberkopf wie ein Einzelkämpfer fühlt, der Solidarität und Gemeinschaft nicht versteht. Die Marxisten Johannes R. Becher, Otto Biha und Klaus Neukrantz schrieben besonders strenge und polemische Kritiken gegen Döblin in der Zeitschrift *die Linkskurve*.

Johannes R. Bechers Aufsatz *Einen Schritt weiter!*, in dem es nur am Rande über *Berlin Alexanderplatz* geht, erklärt die ideologische Prinzipien dieser ganzen Polemik. Nach Becher müssen die sozialistischen Schriftsteller Literatur als politisches Instrument benutzen, um Klassenbewusstheit zu verbreiten. *Berlin Alexanderplatz* respektierte dieser Grundsatz eben nicht, weswegen er in den Rezensionen von Neukrantz und Biha angegriffen wurde:

Döblin hat in diesem Buch seiner offen erklärten Feindschaft gegen den organisierten Klassenkampf des Proletariats unverhüllten Ausdruck gegeben. [...] Unter einer geschickten Maske verbirgt dieses Buch einen reaktionären und konterrevolutionären Angriff auf die These des organisierten Klassenkampfes. [...] Das Buch erhärtet für uns

---

60 Walter Benjamin, *Krisis des Romans. Zu Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘*, in: *Die Gesellschaft*, Jg. 7 (1930), Bd. 1, S. 564

61 Walter Benjamin, *Krisis des Romans. Zu Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘*, in: *Die Gesellschaft*, Jg. 7 (1930), Bd. 1, S. 565

nur den Beweis der Tatsache, dass die sogenannten *linksbürgerlichen* Schriftsteller eine politische Gefahr für das Proletariat bedeuten, der wir die schärfste Aufmerksamkeit zuwenden müssen.<sup>62</sup>

In diesem seinen Buch hat Döblin das ramponierte Ich eines komplizierten Kleinbürgers aufs Proletarische verkleidet. Dabei ist er von seinem eigenen Einfall wild begeistert und behauptet strikt, das sei ein waschechter Proletarier. *Berlin Alexanderplatz* ist ein witziger Narrenführer in eine sagenhafte *Unterwelt des Proletariats*, die nur in Dichtern existiert [...] *Berlin Alexanderplatz* ist das Bekenntnis eines Kulturhiliten, eines schwankenden, haltlosen, resignierten Bürgers, der endlich für seine innere Zerrissenheit die äußere Form (seinen Stil) gefunden hat.<sup>63</sup>

Eine anonyme Rezension in *Die Rote Fahne* kritisierte ebenso Döblins Darstellung des Proletariats:

Aber was Alfred Döblin als *Proletariat* frisiert, das sieht so aus, wie der „Vorwärts“ sich die halbe Million kommunistischer Wähler in Berlin vorstellt: Lumpenproletariat, Zuhälter, Kaschemmenbrüder, Prostituierte, Einbrecher – alles, alles, nur nicht ein einziger klassenbewußter Arbeiter. Alexanderplatz! Die KPD ist die stärkste Partei geworden in diesem Bezirk – und nicht ein einziger Kommunist tritt auf in diesem Buch, das ein getreues Spiegelbild des heutigen Berlin sein will. Ist das euer *Alex*, Berliner Arbeiter, ohne Partei, ohne Politik, ohne – Zörgiebel?! (Der Alex ohne Zörgiebel!).<sup>64</sup>

Kurz danach wurde Döblin aus dem Verlagsplan des Moskauer Verlags gestrichen. Döblin, der auch auf der politischen Linke war, fand diese Polemik ärgerlich und antwortete mit dem Artikel *Katastrophe in der Linkskurve*, in dem er sich gegen diese Kritiken verteidigte und seine politische Stellung als demokratischer, freiheitlicher, humanitärer Sozialist, klarstellte.

---

62 Klaus Neukrantz, ‚*Berlin Alexanderplatz*‘, in: *Die Linkskurve*, Jg. 1 (1929) Nr. 5, S. 30-31-

63 Otto Biha, *Herr Döblin verunglückt in einer ‚Linkskurve‘*, in: *Die Linkskurve*, Jg. 2 (1930), Nr. 6, S. 23-24

64 J - S: *Ist das unser ‚Alex‘?*, in: *Die Rote Fahne*, Jg. 12, Nr. 258 (17. 12. 1929)

## KAPITEL III

### Die Übersetzung von *Berlin Alexanderplatz*

#### 3.1. Wichtigste Herausforderungen bei der Übersetzung von *Berlin Alexanderplatz*

Die thematische und stilistische Komplexität von *Berlin Alexanderplatz* bringt zahlreiche Herausforderungen für den Übersetzer mit sich. Das Risiko, Döblins vielgestaltigen Stil abzuflachen, ist sehr hoch, und die komplexe, nuancierte Bedeutung vieler Passagen ist oft durch Details ausgedrückt, die durch Übersetzung verloren werden könnten.

In diesem Kapitel werden die hauptsächlichen Probleme identifiziert und durch Beispiele analysiert. Insbesondere wird auf die Präsenz von Realien, die Nutzung des berlinischen Dialekts, die intertextuelle Bezüge sowie auf Döblins spielerische und kreative Behandlung der deutschen Sprache eingegangen.

#### 3.2. Realien und Kulturspezifika

##### 3.2.1. Die Rolle der Realien in *Berlin Alexanderplatz*

In *Berlin Alexanderplatz* spielt die Metropole, wie es bereits der Titel suggeriert, eine zentrale Rolle: Franz und sein Leben sind zum größten Teil von der städtischen Umgebung determiniert, zumindest scheint es so zu sein vor seiner Begegnung mit dem Tod. Deshalb kommen zahlreiche Realien, die sich auf die Stadt Berlin und ihre Kultur beziehen, wie z.B. Kneipennamen, Straßennamen und Zeitungsnamen, im Verlaufe des Romans vor.

Eine Realie ist „ein Element des Alltags, der Geschichte, der Kultur, der Politik usw. eines bestimmten Volkes, Landes oder Ortes, das keine Entsprechung bei anderen Völkern,

in anderen Ländern oder an anderen Orten hat“.<sup>65</sup> Realien sind definitionsgemäß unübersetzbar, denn sie keine 1:1-Entsprechung in der Zielkultur haben. Ein italienischer Leser von Döblins Roman im 21. Jahrhundert ist meistens nicht in der Lage, die dort vorkommenden Realien vollständig zu begreifen. Und unabhängig davon, wie der Übersetzer mit diesen kulturspezifischen Wörtern und Begriffen umgeht, werden einige Aspekte oder bestimmte Nuancen des Originals verloren gehen.

Die zeitliche Distanz ist auch für heutige deutsche Leser problematisch, denn wahrscheinlich erkennen sie viele der zitierten Werbungen, Lieder, und Orte nicht.

Die Arbeit des Übersetzers ist zuallererst eine Analysearbeit. Der Kontext, die Rolle und die Bedeutungen jeder Realie müssen verstanden und definiert werden. Erst danach kann der Übersetzer bestimmen, welche Aspekte wesentlich und welche entbehrlich sind, und darauf seine Übersetzungsentscheidungen basieren.

### **3.2.2. Berlinische Lokalitäten**

In *Berlin Alexanderplatz* finden verschiedene Orte Erwähnung, die im Berlin der 1920er bekannt und beliebt waren. Die Namen von Lokalen wie „Aschinger“ und „die Neue Welt“ werden von vielen deutschen Lesern sofort erkannt, und diese Leser assoziieren sie mit Ortschaften, die sie eigentlich besucht, gesehen und erlebt haben. Natürlich gilt das vor allem für deutschsprachige Leser, die mit dem Berliner Leben um 1930 vertraut sind, und bei denen diese Namen gewisse Assoziationen erwecken. Wer *Berlin Alexanderplatz* auf Italienisch liest, kann nicht dieselbe Erfahrung und dieselbe Vorkenntnisse eines Deutschen oder gar eines Berliners haben. Deshalb muss der Übersetzer als Mittler zwischen der Ausgangs- und der Zielkultur dienen. Zu diesem Zweck hat er mehrere Optionen: Er kann die Realien 1:1 in die italienische Fassung übernehmen, und dadurch aber Schwierigkeiten oder Verständnisstörungen für den Zielleser bereiten, oder aber Erklärungen einführen, die

---

65 Mary Snell-Hornby, Hans G. Hönl, Paul Kußmaul, Peter A. Schmitt: *Handbuch Translation*. Tübingen, Stauffenburg, 2005, S. 288.

im Fließtext oder in Anmerkungen hinzugefügt werden können, oder auch die Fremden Wörter italianisieren

Alberto Spaini hat die Realien in seiner Übersetzung des Romans nicht mit einer einheitlichen Strategie wiedergegeben: Manche Namen wurden auf Deutsch behalten, andere wurden ins Italienische übersetzt.

Durch die Analyse seiner translatorischen Entscheidungen kann man ein Licht auf die Vorteile und Nachteile seiner verschiedenen Ansätze werfen. Im Folgenden werden einige Beispiele vorgestellt und kommentiert.

Drüben gibt Aschinger den Leuten zu essen und Bier zu trinken, Konzert und Großbäckerei<sup>66</sup>

Là, ecco Aschinger che dà da mangiare alla gente e birra da bere, concerti e paste<sup>67</sup>

Aschinger war ein beliebter Gastronomiebetrieb in Berlin. Eine Filiale von Aschinger befand sich am Alexanderplatz und Franz besucht sie mehrmals im Laufe des Romans. Obwohl Aschinger in Italien gar nicht bekannt ist, entscheidet sich Spaini für die Beibehaltung auf Deutsch, was die kulturelle Alterität des Textes betont.

Der Name „Aschinger“ ist ein Familien- und Markenname, deswegen ist er nicht übersetzbar. Alternativ hätte Spaini auch eine Anmerkung hinzufügen können, aber der Roman selbst gibt genug Informationen über Aschinger, sodass der Rezipient keine große Schwierigkeiten beim Lesen hat.

Da haben Sie voriges Jahr die Ganofim gesehn im Krokodil<sup>68</sup>

---

66 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 73.

67 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 59-60.

68 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 100.

Li avete ben visti gl'imbroglioni l'anno scorso al Coccodrillo<sup>69</sup>

In diesem Fall hat der Name des Lokals eine Bedeutung, die übersetzbar ist, aber man muss überlegen, ob der Name überhaupt italianisiert werden darf, nur weil es möglich ist.

Mit Spainis Entscheidung gehen das Lokalkolorit und die Bezugnahme auf den real existierenden Ort komplett verloren. Im Austausch wird nichts gewonnen: Die eigentliche Bedeutung des Namen spielt in diesem Kontext keine Rolle und es ist für den italienischen Leser nicht vollkommen klar, was damit gemeint ist.

und wandeln lustig nach der Hasenheide, in die Neue Welt, wo es hoch einhergeht<sup>70</sup>

e marciano allegri fino a Hasenheide, al Mondo Nuovo, il miglior locale per divertirsi<sup>71</sup>

Für den Namen des Bierpalastes „Neue Welt“ gelten dieselben Überlegungen, obwohl hier Spaini in der Apposition erklärt, dass es sich um ein Lokal handelt.

In dieser Passage wird auch deutlich, dass Namen von Örtlichkeiten sowie Berliner Straßennamen, von Spaini nicht übersetzt werden, obwohl sie oft auch eine Bedeutung haben. „Hasenheide“, ein Park in Berlin-Neukölln, ist nur eine der zahlreichen Toponyme, die Döblin in seinem Roman zitiert. Weitere Beispiele sind:

„Seestraße“ (S. 14)

„Invalidenstraße“ (S. 51)

„Münzstraße“ (S. 187)

„Brunnenstraße“ (S. 201)

„Rosenthaler Platz“ (S. 247)

---

69 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 77.

70 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 116

71 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 87.

Diese Namen tragen dazu bei, eine realistische Toponymik der Stadt Berlin zu reproduzieren und wurden zurecht unverändert wiedergegeben. Spains Entscheidung folgt den Prinzipien moderner Übersetzungstheorie. Wie der Übersetzer und Übersetzungstheoretiker Peter Newmark bemerkt: „The principle stands that unless a single object’s or a person’s name already has an accepted translation it should not be translated but must be adhered to“.<sup>72</sup>

Die deutschen Namen machen es in der Übersetzung deutlich, dass die Geschichte in Berlin spielt. Sie tragen also zum Lokalkolorit bei. Es gibt keinen Grund, die Regel von Newmark auch für Kneipennamen nicht anzuwenden.

Im folgenden letzten Beispiel wird der Name eines Ortes benutzt, um eine bestimmte Bedeutung auszudrücken:

Das Haus schlägt ein Gelächter an, wie es ihn dastehn sieht. Es möchte sich bewegen, um seine Nachbarn, Quer- und Seitenflügel zusammenzurufen, um sich den anzusehn. Da steht einer mit einer Perücke und einem künstlichen Arm, ein Kerl, der glüht, ist mit Schnaps gefüllt, steht und brabbelt was.

“Guten Tag, Biberkopfen. Wir haben den 22. November. Noch immer Regenwetter. Willste dir ein Schnupfen holen, willste nicht lieber in deine geliebte Kneipe gehen, Kognak genehmigen?”

“Rausgeben!”

“Reingeben!”

“Rausgeben den Reinhold!”

„Geh nach Wuhlgarten, hast ein Nervenklapps.“<sup>73</sup>

„A vederlo lì, la casa scoppia in una risata. Vorrebbe muoversi e chiamare i suoi vicini, le ali trasverse e laterali del casamento perché lo vedano. Guardate un po' là quel coso con una parrucca e un braccio artificiale, un individuo tutto pieno di grappa, che sta lì a bollire.

---

72 Peter Newmark, *Approaches to Translation*, Oxford, Pergamon Press, 1981. Verificare numero di pagina

73 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 633

“Buongiorno, Biberkopfino. Oggi è il 22 novembre. Piove ancora.  
Vuoi prenderti un raffreddore? Perché piuttosto non vai nella tua diletta osteria a pigliarti un cognac?”  
“Fuori!”  
“Dentro!”  
“Fuori il Reinhold!”  
“Va' al manicomio, ci hai una crisi di nervi.”<sup>74</sup>

„Wuhlgarten“ bezieht sich auf das Wilhelm-Griesinger-Krankenhaus, das 1893 als Anstalt für Epileptische eröffnet wurde und 1929 schon erweitert und zu einer psychiatrischen Klinik geworden war.

Dieser Satz kommt in einem imaginären Dialog vor, den Franz mit Reinholds Haus hat, und will meinen, dass Franz' Verfall ihn zum Wahnsinn treiben kann. Der Wahnsinn spielt eine zentrale Rolle in den letzten Büchern des Romans, dennoch kann in diesem Fall die erklärende Tendenz in der Übersetzung rechtfertigt werden, weil man nicht davon ausgehen kann, der italienische Leser den Wuhlgarten mit einer Anstalt für Geisteskranken assoziieren wurde. Aber dieselben Gründe, warum die anderen Ortsnamen unübersetzt bleiben, gelten auch für diese Realie: Lokalkolorit und Bezug auf reale Orte sind wesentliche stilistische und inhaltliche Bestandteile von *Berlin Alexanderplatz*.

Vielleicht wäre in diesem Fall eine erklärende Anmerkung, nicht nur in der italienischen Übersetzung, sondern auch in modernen deutschen Ausgaben, die beste Wahl, um den extra-textuellen Bezug für den heutigen Leser deutlich zu machen.

### 3.2.3. Zeitungsnamen

Die Wirkung der Massenmedien auf die öffentliche Meinung ist ein wichtiges Thema bei Döblin, deswegen spielen Zeitungen und deren Inhalt in *Berlin Alexanderplatz* eine

---

<sup>74</sup> Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 432.

wichtige Rolle: Tatsächlich sind zahlreiche Zeitungsartikel im Text montiert, und in einem Teil der Geschichte verkauft Franz Zeitungen.

Wie die Namen der Lokalitäten, wurden die Zeitungsnamen, die im Roman vorkommen, nicht immer von Spaini mit einer einheitlichen Strategie behandelt. Im folgenden werden sie mit der entsprechenden Übersetzung angeführt:

Die Ehe (S. 105)→ Il matrimonio (S. 80)

Die Idealehe (S. 105)→Il matrimonio ideale (S. 80)

Die Frauenliebe (S. 105)→L'amore delle donne (S. 80)

Die Ehelosen (S. 105)→Il celibato (S. 80)

Der Friedensbote (S. 147)→Il Messaggero della pace (S. 108)

Die Welt (S. 315)→La Welt (S. 221)

Montag Morgen (S. 315)→Il Montag Morgen (S. 221)

Die Grüne Post (S. 370)→La Grüne Post (S. 259)

Der Völkischer Beobachter (S. 265)→ Il Völkischer Beobachter (S. 188)

Die Mottenpost (S. 369)→Il giornale (S. 259)

Alle Zeitungsnamen sind direkt auf Italienisch übersetzbar. Das entscheidende Kriterium war vielleicht, dass die fünf ersten Titel auch etwas über den Inhalt der Zeitung oder der Zeitschrift sagen. Die vier ersten Publikationen handeln alle irgendwie von Beziehungen zwischen Frau und Mann, einem relevanten Thema im Roman. Dank der Übersetzung der Zeitungstitel erfährt der Leser in diesem Fall etwas mehr über deren Inhalt. Wenn im Rest des Textes weitere Elemente das Lokalkolorit wiedergeben, kann es vorteilhaft sein, die Zeitungstitel zu übersetzen.

Bei den anderen Zeitungen („Die Welt“, „Der Völkische Beobachter“, usw.) hat sich Spaini für die Wiedergabe des deutschen Titels entschieden.

Das letzte Beispiel ist das einzige, das weder direkt ins Italienische übersetzt noch unverändert übernommen werden kann. „Die Mottenpost“ war der abwertende Spitzname der „Morgenpost“, eine der ältesten Zeitungen Berlins, die 1898 gegründet wurde. Die

Zeitung erhielt diesen Name wegen ihrer Kiezberichterstattung. Ein Deutscher Leser, der den Spitzname nicht kennt, wird mit aller Wahrscheinlichkeit das Wortspiel und dessen Bedeutung verstehen.

Wenn der Übersetzer diesen wichtigen Stück berlinischer Kultur hätte behalten wollen, hätte er den Titel im Original lassen und eine erklärende Fußnote hinzufügen sollen. Spaini entscheidet sich für eine nivellierende Übersetzung („il giornale“), die auch einen semantischen Verlust impliziert.

### 3.2.4. Politischer Kontext

Politische Begriffe wie „völkisch“ oder „Hakenkreuz“ sind ebenso Realien. Diese Begriffe waren in den 1920er Jahre ziemlich relevant, denn sie beschrieben den deutschen politischen Kontext während der Weimarer Republik, kurz bevor Adolf Hitler an die Macht kam. Natürlich haben sie keine direkte Entsprechung im Italienischen, weil die politischen Kontexte in jedem Land anders sind und mit unterschiedliche Begriffen verbunden sind. Umso bedeutsamer ist die Rolle des Übersetzers bei derer Wiedergabe.

Das Adjektiv „völkisch“, zum Beispiel, weist auf die völkische Bewegung hin, die in den 1920er Jahren populär war und mit dem wachsenden deutschen Nationalismus zusammenhing:

Franz handelt nun völkische Zeitungen<sup>75</sup>

Adesso Franz vende giornali nazionalisti<sup>76</sup>

In der italienischen Übersetzung gibt das Adjektiv „nazionalista“ lediglich einen Aspekt des Wortes „völkisch“ wieder. Die völkische Bewegung war nationalistisch, aber Nationalismus

---

75 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 121

76 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 91.

war nicht seine einzige Eigenschaft: Die Bewegung war auch rassistisch, antiegalitär, und militaristisch. Ein Begriff wie „fascista“ könnte vielleicht mehrere Aspekte wiedergeben, aber er wäre historisch ungenau, und der Leser der Übersetzung würde an den italienischen Faschismus denken. Das Wort „Faschist“ kommt auch im Roman vor und muss daher von „völkisch“ unterschieden werden. Das Adjektiv findet sich auch im Titel einer Zeitung, die Franz verkauft:

[...] wie weit ist es wohl zu den beiden Juden, die wohnen gar nicht weit, das war bei meinem ersten Malheur, vielleicht mach ich bei die mal Stippvisite, können mir mal einen »Völkischen Beobachter« abkaufen.<sup>77</sup>

[...] stanno molto lontano i due ebrei? No, non stanno troppo lontano, sono stato là il primo giorno della mia disgrazia, forse ci ricapito un giorno per una visita di ringraziamento, può sempre darsi che mi comprino un numero del *Völkischer Beobachter*.

Der *Völkische Beobachter* war die offizielle Zeitung der Nazipartei seit 1920. Es ist sicherlich angebracht, den Namen auf Deutsch zu behalten, weil so auch die historische Bedeutung der Zeitung hervorgehoben wird. Eine erklärende Anmerkung des Übersetzers hätte auch nützlich sein können, denn man kann davon ausgehen, dass viele italienische Leser die Zeitung nicht kennen.

Weil du ein Faschiste bist, du hast die Binde in der Tasche, Hakenkreuzler bist du<sup>78</sup>

Perchè sei un fascista, e hai la fascia in tasca, squadrista sei diventato<sup>79</sup>

---

77 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 265

78 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 141

79 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 104.

Der Hinweis auf das Hakenkreuz, eines der erkennbarsten Symbole des Nationalsozialismus, geht in der Übersetzung verloren, und der Begriff „squadrista“ hat auf Italienisch eine besondere historische Bedeutung, die im Original nicht gemeint war.

Die wortwörtliche Übersetzung von „Hakenkreuzler“ wäre etwas wie „svasticaro“ - morphologisch möglich, obwohl das Wort nicht existiert.

Die italienische Sprache ist nicht so offen zu Neologismen wie die deutsche, aber ein Roman wie *Berlin Alexanderplatz* ist ein spezieller Kontext, voller sprachlicher Kreativität, und in der Übersetzung würden Neologismen bestimmt nicht falsch klingen.

### **3.2.5. Personennamen**

In der ersten spanischen (1932) und in der französischen Übersetzung (1933) des Romans werden Personennamen domestiziert. So heißt Franz Biberkopf auf Spanisch Francisco und Mieze auf Französisch Mimi. Domestizierung war die beliebteste translatorische Tendenz in diesen Jahren, besonders in romanischen Sprachen. Spaini, der all die Personennamen auf Deutsch belassen hat, war nicht nur im Gegenteil zu den übersetzerischen Gepflogenheiten seiner Zeit, sondern ging auch gegen die politische Ideen seines Landes. Denn während des italienischen Faschismus war die Italianisierung ausländischer Werke erfordert.

Viele Namen im Roman, einschließlich der Namen der drei wichtigsten Figuren, könnten als sprechende Namen interpretiert werden. Biberkopf heißt buchstäblich „testa di castoro“. Der Nachname Biberkopf existiert in Deutschland nicht, aber es klingt wie ein echter Nachname; Im Gegenteil kann „Testa di castoro“ kein plausibler italienischer Nachname sein. Italienische Familiennamen wie „Testagrossa“ oder „Mezzatesta“ könnten einen ähnlichen Effekt haben.

Franz nennt seine geliebte Emilie Parsunke „Mieze“, manchmal „Miezeken“ - auf Italienisch „micia“ und „micetta“. Spaini hält „Mieze“ und „Miezeken“ unverändert.

Der Name Reinhold kommt von die Althochdeutsche Wörter „Ragin“ (Rat) und „waltan“ (herrschen, walten), und Reinhold ist in einer machtvollen Position im Roman.

Später hat das Teil „-hold“ auch die moderne Bedeutung von „lieblich“ eingenommen. In diesem Sinne wäre der Name Reinhold sarkastisch zu verstehen, weil diese Figur das Böse repräsentiert. Die italienischen Namen „Rinaldo“ und „Reginaldo“ haben die gleiche originelle Bedeutung des deutschen Namens.

Allerdings wäre die Übersetzung dieser Namen problematisch, denn zusätzlich zum Verlust des Lokalkolorits, würden die italienischen Namen den Leser verwirren. Die Geschichte spielt in Deutschland, viele andere Figuren haben deutsche Namen, und Elemente der deutschen Kultur sind durch das ganze Buch zu finden. Bestenfalls würden die übersetzten Namen fehl am Platz erscheinen; schlimmstenfalls würde der Leser denken, dass die Figuren von Franz und Reinhold eigentlich aus Italien kommen.

### **3.3. Dialekt und Umgangssprache**

#### **3.3.1. Der berlinische Dialekt in *Berlin Alexanderplatz***

Um die Umwelt der Metropole besser darzustellen, hat Döblin die reale, gesprochene Sprache Berlins durch den ganzen Roman benutzt. Die Geschichte spielt in Berlin und die hauptsächlichsten Figuren gehören zum Proletariat oder zum Lumpenproletariat, deswegen findet man in jedem Dialog und in jedem inneren Monolog zahlreiche Beispiele des Dialektes und der Umgangssprache. Diese dialektale Komponenten, sehr stark und verbreitet, stellen eine zentrale Herausforderung für den Übersetzer dar, denn sie weichen vom Standarddeutschen in mehrfacher Hinsicht ab: Phonetik, Grammatik, Wortschatz, und Register. Solche Abweichungen von der Standardsprache auf verschiedenen Ebenen sind in der Übersetzung nicht einfach zu wiedergeben. Die Präsenz von zusätzlichen Nebensprachen, wie Jiddisch und Rotwelsch bereitet weitere Schwierigkeiten.

Gianluca Cosentino<sup>80</sup> hat die möglichen Lösungen für das Problem der Übersetzung von Dialekt und Umgangssprache ausgehend von verschiedenen Fachtexten zum Thema aufgelistet:

Ausgangssprachlicher Dialekt→Zielsprachlicher Dialekt

Ausgangssprachlicher Dialekt→Mischung von mehreren zielsprachlichen Dialekten

Ausgangssprachlicher Dialekt→Zielsprachlicher Soziolekt

Ausgangssprachlicher Dialekt→Zielsprachlicher Idiolekt

Ausgangssprachlicher Dialekt→Zielsprachliche mündliche Standardsprache

Ausgangssprachlicher Dialekt→Standard Zielsprache mit Anmerkungen, die das dialektale Element erklären.

Jede dieser Lösungen hat natürlich Vorteile und Nachteile. Um die beste zu identifizieren, muss man sich fragen, welche Funktionen der Dialekt in dem literarischen Text hat. Der Übersetzer und Übersetzungstheoretiker Jiří Levý hat in seinem Buch *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung* dieses Problem betrachtet. Seine Analyse wird im Folgenden extensiv zitiert, weil sie eine nützliche Orientierung bietet:

Noch schwieriger ist die Übersetzung einer lokalen *Mundart*. Der Dialekt hat in der Regel zwei semantische Funktionen:

1. Er charakterisiert die regionale Zugehörigkeit des Sprechers,
2. Er charakterisiert den Sprecher in sozialer Hinsicht, in der Regel als Bauern.

Es ist unmöglich, mit den Mitteln der deutschen Sprache eine Gestalt aus *Lady Chatterley's Lover* von D. H. Lawrence als Bewohner von Derbyshire zu charakterisieren oder gar die komplizierte ethnographische Struktur in Mark Twains *Huckleberry Finn* zu erfassen. Das Einzige, was der Übersetzer erreichen kann, ist, die Sprache eines Landbewohners von der Ausdrucksweise der sprachlich kultivierten

---

80 Gianluca Cosentino, *La traduzione di varietà linguistiche non standard: Il caso del berlinese in Berlin Alexanderplatz*, in: Raul Calzoni (Hrsg.), Manuela Moroni (Hrsg.), *Quaderni dell'AIG – 2; Passaggi, transiti e contatti tra lingue e culture: la traduzione e la germanistica italiana*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2019, S. 36.

Personen zu unterscheiden, die die Hochsprache gebrauchen. Wenn der Übersetzer einen sprachlichen Naturalismus vermeiden will, kann er nicht die Gesamtheit erfassen, sondern muss sich mit der Andeutung begnügen. Für die Kennzeichnung der ländlichen Sprache empfiehlt es sich, regional marklose sprachliche Züge zu verwenden, also keine konkreten Mundarten, sondern solche phonetischen, lexikalischen oder syntaktischen Züge, die einigen Mundarten gemeinsam sind und deshalb aufhören, für eine bestimmte Gegend spezifisch zu sein und eher mit einer allgemeinen Vorstellung vom Land verbunden sind. Auch hier bestätigt es sich, dass die Substitution nur dort möglich ist, wo die allgemein Bedeutung die besondere beherrscht. Eine konkrete Mundart oder eine fremde Nationalsprache sind zu eng mit einer ganz bestimmten Landschaft verbunden, als dass man die zur Substitution heranziehen könnte. Wenn in J.B. Priestleys Reportageroman aus dem Milieu einer englischen Flugzeugfabrik *Daylight on Saturday* der schottische Arbeiter Jock sächsischen oder bayerischen Dialekt spräche oder die Auswanderer aus Oklahoma in der französischen Übersetzung der *Früchte des Zorns* von John Steinbeck die Dialekte der Normandie oder der Picardie, dann würde der Übersetzer keineswegs ein Lokalkolorit schaffen, sondern das Gegenteil erreichen: er würde das Werk in irgendeinem Teil seiner eigenen Heimat lokalisieren. Die Substitution kann nur dort in Erwägung gezogen werden, wo die allgemeine Bedeutung die besondere absolut überdeckt.

Dies wäre vielleicht bei manchen national nicht fest verwurzelten Komödien möglich, bei denen der Dialekt oder die fremde Sprache nur der Karikierung von Personen dient, d.h. dort, wo gegenüber dem besonderen Wert – der spezifisch lokalen oder nationalen Einordnung – die allgemeine Bedeutung, die komische Absicht, überwiegt.<sup>81</sup>

Ausgehend von Levys Analyse kann die Nutzung zielsprachlicher Dialekte keine Lösung sein, sondern sie würde sogar kontraproduktiv wirken: der Roman spielt in Berlin und die Figuren sollen keinen Venetischen oder Neapolitanischen Dialekt sprechen, weil diese Dialekte zu anderen geographischen und kulturellen Bereichen verbunden sind.

---

81 Levy, Jiri: *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt Am Main, Bonn, Athenäum, 1969; S. 101.

Eine Erklärung durch Anmerkungen wäre auch nicht anwendbar. Die dialektalen Elemente in *Berlin Alexanderplatz* sind einfach zu viele, sodass es Dutzende von Anmerkungen in jeder Seite geben würde.

Die zweite semantische Funktion, die Levy nennt, kann jedoch in der Übersetzung gehalten werden. Die Nutzung des Dialekts sagt viel über den sozialen Zustand der Figuren, und über ihr Bildungsniveau. Dieser Aspekt kann in der Übersetzung noch gerettet werden.

Eine Mischung mündlicher Standardsprache, Idiolekt und Soziolekt kann diese Wirkung, zumindest teilweise, wiedergeben, ohne der Rekurs auf italienische Dialekte.

Alberto Spainis Übersetzung operiert genau mit einer solchen Mischung. In den folgenden Seiten werden die Besonderheiten des berlinischen Dialekts getrennt analysiert, und zahlreiche Beispiele aus dem Roman werden mit der Übersetzung von Spaini verglichen, um zu prüfen, ob diese Besonderheiten adäquat wiedergegeben waren. Es wird auch danach gefragt, ob in einigen Fällen eine adäquate Wiedergabe überhaupt möglich ist.

### 3.3.2. Phonetik

Der Berliner Dialekt präsentiert viele phonetische Merkmale, die ihn vom Standarddeutsch unterscheiden. Der Sprachwissenschaftler Helmut Schönfeld hat in seinem Buch *Berlinisch heute. Kompetenz – Verwendung – Bewertung* (2001) diese phonetischen Besonderheiten identifiziert und aufgelistet. Die folgende Tabelle von Gianluca Cosentino<sup>82</sup> fasst die wichtigsten zusammen:

Standarddeutsch		Berlinisch	
au	laufen	oo	loofen
au	auf	u	uff

82 Gianluca Cosentino, *La traduzione di varietà linguistiche non standard: Il caso del berlinese in Berlin Alexanderplatz*, in: Raul Calzoni (Hrsg.), Manuela Moroni (Hrsg.), *Quaderni dell'AIG – 2; Passaggi, transiti e contatti tra lingue e culture: la traduzione e la germanistica italiana*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2019, S. 40.

ei	keiner	ee	keener
pf	Kopf	pp	Kopp
s	was	t	wat
g (Wortanfang)	gut	j	jut
g (Wortende)	Tag	ch	Tach
er	Mutter	a	Mutta

Es gibt keine Regelmäßigkeit in diesen Veränderungen, sie sind nur Tendenzen des Dialekts. Das Wort „Haus“, zum Beispiel, wird auf Berlinisch nicht „Hoos“ ausgesprochen, und „Zeit“ wird nicht zu „Zeet“. Sie bleiben wie im Standarddeutsch. Viele andere Unterschiede sind in dieser Tabelle nicht zu finden, wie z.B. Atem→Odem. Die Unregelmäßigkeit und die riesige Anzahl an phonetische Phänomene machen es schwieriger, ein komplettes Bild dieser Abweichungen zu geben.

Zusammenziehungen, Apokope, Aphärese usw. sind auch typisch von Dialekt, und von der Umgangssprache im Allgemein.

In *Berlin Alexanderplatz* erscheinen diese phonetischen Anomalien überall. Die italienische Übersetzung ist auf der phonetischen Ebene stark normalisiert, wie es die folgenden Beispiele zeigen:

O Jott, Franz, was ist denn?<sup>83</sup>

Oh Dio, ma cosa ti è successo, Franz?<sup>84</sup>

Wat soll ick denn damit. Ich will nich.<sup>85</sup>

E perché? Non ho voglia<sup>86</sup>

83 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 477.

84 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 328

85 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 475.

86 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 327.

Schlag dir das ausm Kopp mitm Arbeiten.<sup>87</sup>

levatela dalla testa, l'idea di lavorare.<sup>88</sup>

[...] Tu euch ja nischt [...] <sup>89</sup>

[...] mica voglio farvi niente [...] <sup>90</sup>

Ick wer mich ooch kümmern.<sup>91</sup>

me ne occuperò un po' anch'io.<sup>92</sup>

[...] Fuffzich Pfennig [...] <sup>93</sup>

[...] Cinquanta centesimi [...] <sup>94</sup>

Na, biste gewesen?<sup>95</sup>

Be', ci sei stato?<sup>96</sup>

»Was, tanzen, Reinhold?« »Nee etwa nich. Wo hahn denn kennengelernt? Aufm  
Tanzboden, Chausseestraße.<sup>97</sup>

---

87 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 391.

88 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 273.

89 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 234.

90 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 168

91 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 497.

92 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 343

93 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 526.

94 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 361

95 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 179.

96 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 131.

97 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 292.

„Cosa? Reinhold balla?“ „E come! Non lo sapevi? Io, dove l'ho conosciuto? Nella sala della Chausseestrasse<sup>98</sup>

Die originelle Fassung präsentiert in diesen und anderen unzähligen Passagen eine hohe Konzentration dieser phonetischen Anomalien, die eines der bemerkbarsten Merkmale des Stils dieses Romans darstellen. Sie gehen auf Italienisch komplett verloren, aber das kann in diesem Fall nicht als Fehler des Übersetzers betrachtet werden: Die Abweichungen von der Standardphonetik hätten mit den phonetischen Merkmalen ausgewählter italienischer Dialekte wiedergegeben werden können, aber jeder Dialekt ist mit einer spezifischen geographischen Lage verbunden, weswegen diese Lösung nicht praktikierbar war.

Eine Mischung aus mehreren Dialekten hätte dieses Problem nicht gehabt, aber die Wirkung dieser Mischung wäre für den Leser wahrscheinlich noch verwirrender gewesen. Die Nutzung der mündlichen Standardsprache ist daher auf dieser Ebene die einzige Option.

Auch die Kontraktion im letzten Beispiel („hahn“ steht für „habe ich ihn“) konnte nicht wiedergegeben werden, aber der Überfluss von Zusammenziehungen usw. kann teilweise durch den Text gehalten werden, mit der Einfügung von ähnlichen Phänomenen in die italienische Übersetzung, wie z.B. „sto“ und „sta“ statt „questo“ und „questa“, wo es möglich ist.

### 3.3.3. Grammatik

Die normale deutsche Syntax und Morphologie werden ebenso in *Berlin Alexanderplatz* stark verändert. Sätze, in denen einige Elemente fehlen, sind nicht selten.

„Sonst nichts abgegeben?“ „Nee, was denn?“ „Paket, mit Ware“<sup>99</sup>

---

98 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 206.

99 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 170.

„Nient'altro?“ „E cosa d'altro?“ „Un pacchetto con della roba“<sup>100</sup>

In diesem Fall wird der Satz in der italienischen Übersetzung ergänzt. Der Artikel „un“ und die Präposition „della“ normalisieren den Satz auf der syntaktischen Ebene. Der Satz „sonst nichts angegeben?“, in dem der Hilfsverb fehlt (der wortwörtlich heißt: „arrivato nient'altro?“), wird mit „nient'altro“ übersetzt, was viel natürlicher klingt als ein Satz auf Deutsch mit Partizip II ohne Hilfsverb.

„Dem was passiert? Der wird den Hasen gemacht haben, was denn.“<sup>101</sup>

„successo qualcosa a lui? Avrà tagliato la corda“<sup>102</sup>

Das Hilfsverb wird in diesem Beispiel nicht in die Übersetzung hinzugefügt. Das Ergebnis ist ein nicht grammatikalischer Satz, wie im Original. Dativ und Akkusativ werden im Berliner Dialekt oft verwechselt. Der „Akkudativ“, ein Kasus, der Akkusativ und Dativ einschließt, ist auch gewöhnlich. Die Pronomen des Akkudativs sind „ma“ und „da“. „Ma“ steht sowohl für „mich“ als auch für „mir“, „Da“ steht für „dich“ und „dir“. Im Dativ Plural wird die Endung „-n“ oft weggelassen.

[...] mir haben die Juden rausgeholt.<sup>103</sup>

[...] mi hanno tirato fuori dalla peste gli ebrei.<sup>104</sup>

---

100 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 125.

101 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 178.

102 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 131.

103 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 87.

104 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 68.

Kann Sie passieren, daß Sie rumlaufen und können keine Straßenschilder lesen.<sup>105</sup>  
può capitare anche a lei di andare in giro così senza nemmeno saper leggere i nomi delle  
strade.<sup>106</sup>

der hat aber mal Schwein gehabt mit seine Pakete<sup>107</sup>  
ha avuto fortuna quello coi pacchetti<sup>108</sup>

Die italienische Grammatik erlaubt keine direkte Übersetzung dieser regionaler Besonderheiten. Ein ähnlicher Effekt auf das textuelle Niveau könnte mit der Einfügung von anderen grammatischen Fehlern geschaffen werden, die in der mündlichen Sprache auf Italienisch gewöhnlich sind, z.B. die Verwechslung von „le“ und „gli“, „li“ und „gli“, redundante Ausdrücke wie „a me mi“, oder die Nutzung von dem Modus „imperfetto“ anstatt des „congiuntivo“ oder des „condizionale“.

Einige Wörter bekommen auf berlinisch eine abnormale Pluralendung:

Die verfluchten Aasstücker, die Aasstücker, mir haben sie ruiniert, wat soll ick machen,  
wo is bloß Mieze, hier lassen sie mir liegen. Au, au weih, au, auh, auh<sup>109</sup>

Quelle canaglie, canaglie maledette, mi hanno rovinato. E io cosa posso fare, adesso, ma  
dove se ne è andata la Mieze? Ahi, ahi, ahi...<sup>110</sup>

Der reguläre Plural von „Aasstück“ wäre „Aasstücke“. Franz benutzt hier eine falsche Pluralendung. Die italienische Sprache hat keine Varietät von Pluralendungen wie Deutsch,

---

105 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 90.

106 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 71.

107 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 72.

108 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 59.

109 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 468.

110 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 322.

deswegen ist es unmöglich, Franz' Fehler zu übersetzen, wenn nicht mit einem unwahrscheinlichen und gekünstelten „canagli“.

In anderen Fällen sind die morphologischen Anomalien noch größer:

Na, wart doch einen Momang<sup>111</sup>

Aspetta un momento<sup>112</sup>

Daß Sie mit mir gehen, Frollein, können Sie mir glauben, det freut mir wirklich<sup>113</sup>

Che lei venga così con me, può credermi signorina? Mi fa davvero piacere<sup>114</sup>

Auch in diesen Fällen wird die Morphologie in der Übersetzung normalisiert.

Präpositionen werden im Text oft falsch (nach die Regel des Standarddeutsches) benutzt. Die Präposition „nach“ wird zum Beispiel auch für nicht-geographische Lage benutzt, und „bei“ wird in Kombination mit Richtungsverben gefunden:

Es geht nach dem Stettiner Bahnhof<sup>115</sup>

Essa porta alla stazione Stettino<sup>116</sup>

gehst du noch immer rauf bei die?<sup>117</sup>

ci vai ancora da quella li?<sup>118</sup>

---

111 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 97.

112 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 75.

113 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 555.

114 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 380.

115 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 73.

116 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 59.

117 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 103.

118 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 79.

Spainì benutzt in seiner Übersetzung die richtigen Präpositionen, aber in diesem Fall wäre es vielleicht möglich gewesen, auch falsche Präpositionen zu verwenden, die auch mit Bewegungsverben, aber in anderen Kontexten, funktionieren, z.B. „nella“ statt „alla“.

### 3.3.4. Wortschatz

Der Berliner Dialekt hat einen reichen Wortschatz, der Begriffe verschiedenen Ursprungs einschließt, etwas aus dem Niederdeutschen (*Gören* = Kinder; *Molle* = Bierkrug), dem Niederländischen (*Pelle* = Schale; *kiesetich* = mäkelig), den slawischen Sprachen (*Kiez* = Bezirk; *Lanke* = Ortsbezeichnung), dem Jiddisch (*abzocken*, von *zchoken*, jiddisch für betrügen; *Ganove*, von *gannav*, Dieb auf Jiddisch; Redensarten wie „es zieht wie Hechtsuppe“, die von „hech supha“ stammt, nämlich „starker Wind“ auf Jiddisch), und aus dem Französischen (*Bulette* = Fleischbällchen, von „Boulette“; *plärren* = weinen, von „pleurer“).

In den folgenden Beispielen werden einige dieser ungewöhnlichen Begriffe und ihre Übersetzung angeführt. Spainìs Übersetzungsstrategie ist bei diesen Wörtern nicht einheitlich.

Bin schon auf die Höfe gegangen und habe die Wacht am Rhein gesungen, so duselig war ich im Kopf.<sup>119</sup>

Andavo per i cortili e cantavo la Guardia al Reno, tanto avevo la testa balorda.<sup>120</sup>

Als ich meine Frau und das Kind nicht zu Hause fand [...] hab ich mir hier einen Ritz beigebracht, hier am linken Arm [...]<sup>121</sup>

---

119 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 87.

120 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spainì, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 68.

121 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 79-80.

Quando io non ritrovai più a casa mia moglie e il bambino [...] mi feci uno squarcio nel braccio sinistro [...] <sup>122</sup>

In diesen beiden Fällen werden die Begriffe „duselig“ und „Ritz“ mit umgangssprachlichen Wörtern übersetzt, die aus norditalienischen Dialekten kommen, nämlich „balorda“ und „squarcio“ (vom Verb „squasar“, später als „squarciare“ in ganz Italien verbreitet). Die zwei Wörter sind trotz ihres Ursprungs von jedem Italiener verstehbar und sind nicht mit einer spezifischen italienischen Region verbunden, weswegen sie als gelungene Übersetzungen gelten können. Ein paar weitere Beispiele:

Na, prost Reinhold, eine Molle wirst du wohl noch vertragen. <sup>123</sup>

Salute, Reinhold, un bicchiere di birra puoi ben berlo. <sup>124</sup>

Nu werd ich mal erst ruhig meine Molle auslöffeln [...] <sup>125</sup>

Prima lasciami mangiare in pace la mia pappa [...] <sup>126</sup>

„Molle“ ist ein berlinischer Begriff für „Bierkrug“. In dem ersten Fall hat Spaini den gängigen italienischen Begriff „bicchiere“ benutzt, obwohl ein Terminus wie „boccale“ präziser gewesen wäre, und hat die erklärende Lokution „di birra“ hinzugefügt, weil die Nutzung des Begriffs „Molle“ normalerweise impliziert, dass das Getränk ein Bier ist. Die Nutzung eines dialektalen Begriffs wäre auf Italienisch wäre wohl möglich gewesen, aber

---

122 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 64.

123 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 310.

124 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 217.

125 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 126.

126 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 94.

auch ein Ausdruck wie „un goccio puoi fartelo“ hätte das umgangssprachliche Register korrekt wiedergegeben.

In dem zweiten Beispiel macht Spaini wahrscheinlich von der ungewöhnlichen Nutzung vom Verb „auslöffeln“ verwirrt, einen Fehler und übersetzt den Satz so, als ob der Sprecher am Essen wäre. Aber der Begriff „Molle“ hat eine sehr spezifische Bedeutung, und es ist vom Kontext klar (Franz ist in einer Kneipe und diskutiert über Politik), dass die Figuren in dieser Szene nur am Trinken sind.

Ich muss mir meine Pelle ankucken, meine Jacke, der Ärmel, der Arm fehlt mir.<sup>127</sup>

E devo stare qua a guardarmi la giacca e la manica e il braccio che mi manca.<sup>128</sup>

Die etymologische Wurzel des berlinischen Worts „Pelle“ ist das lateinische „pellis“<sup>129</sup>, wovon auch das italienische Wort „pelle“ kommt. Der berlinische Begriff „Pelle“ heißt normalerweise „Schale“, wird aber in diesem Dialog mit der Bedeutung von „Haut“ benutzt. Spaini hat das Wort gar nicht übersetzt. Vermutlich hatte er nicht die Möglichkeit, die Bedeutung des dialektalen Begriffs herauszufinden.

Vorn spielen sie Billard, hinten in einer Ecke qualmen zwei Männer und [...] <sup>130</sup>

Davanti giuocano a biliardo, in un angolo in fondo due uomini fumano e [...] <sup>131</sup>

Der umgangssprachliche und abwertende Begriff „qualmen“ wird auf italienisch mit dem Standardwort „fumare“ übersetzt. Die abwertende Bedeutung wird auf dieser Weise

---

127 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 513.

128 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 353.

129 <https://www.duden.de/rechtschreibung/Pelle>

130 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 76.

131 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 61.

neutralisiert und das Register verändert. Ein Verb wie „sfumazzare“, obwohl es nicht sehr geläufig ist, wäre vielleicht adäquater gewesen.

Die Kollegen, die da waren, haben größtenteils nicht so viel Pinke gemacht, um mit ihren Wagen vom Platz zu kommen.<sup>132</sup>

E i colleghi che sono stati là non ci han tirato fuori nemmeno le spese.<sup>133</sup>

„Pinke“ ist ein dialektaler Begriff für „Geld“. Spaini umformuliert den ganzen Satz, sodass es in der italienischen Fassung keine direkte Übersetzung von „Pinke“ gibt. Das dialektale Element geht durch diese Lösung verloren. Auf Italienisch existieren verschiedene umgangssprachliche Wörter für „Geld“, wie z.B. „grana“ und „quattrini“.

«Nee», glubscht ihn Lina erwartungsvoll an.<sup>134</sup>

«Macché» gli risponde Lina con aria piena di aspettativa.<sup>135</sup>

Das Verb „anglubschen“ hat eine sehr besondere Bedeutung: Es heißt, jemanden mit einem mürrischen Gesichtsausdruck anzublicken. Spainis neutralisierende Übersetzung „rispondere“ resultiert in einen beachtlichen semantischen Verlust. Dieselbe Bedeutung von „anglubschen“ kann nicht mit einem italienischen Verb direkt ausgedrückt werden, aber die Hinzufügung von Wörtern wie „brancio“ oder „imbranciata“, in einem Satz wie „con un broncio pieno di aspettativa“ oder „imbranciata e con aria piena di aspettativa“ hätte vielleicht das Problem besser gelöst.

---

132 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 85.

133 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 67.

134 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 102.

135 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 78.

Eines Mittags steht er am Rosenthaler Platz, sie bringt ihm Stullen [...] <sup>136</sup>

Un mezzogiorno Franz è lì in Rosenthaler Platz con le sue cravatte. Lei gli porta la colazione [...] <sup>137</sup>

Der berlinische Begriff „Stulle“ heißt auf Italienisch „panino“ oder „tartina“. „Colazione“ ist weniger spezifisch und gehört einer höheren Sprachebene.

Die Präsenz verschiedener Redensarten, die im Roman Ambiguität erzeugen, bildet eine weitere Herausforderung:

Ihm können Sie auch sagen, jawoll, Franz, gehn Sie mit Mausefallen oder mit Gipsköppen. <sup>138</sup>

A lui può anche proporre: adesso, Franz, lei commerci in trappole da topi o in teste di gesso. <sup>139</sup>

Das Wort „Gipsköppen“ hat auf Deutsch eine Doppelbedeutung. Neben der wörtlichen Bedeutung von „Köpfe aus Gips“, kann es Menschen von schwacher Intelligenz bezeichnen. Die Ambiguität geht in diesem Fall unvermeidbar verloren. Der Übersetzer kann sich hier entweder für eine wortwörtliche Übersetzung entscheiden, wie Spaini, und den Doppelsinn verlieren, oder die „Gipsköppen“ mit etwas ganz anderes ersetzen, das auch verkauft werden kann, und zugleich einen ähnlichen Doppelsinn auf Italienisch hat, zum Beispiel „polli“.

---

136 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 104.

137 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 79.

138 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 89.

139 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 70.

[...] es war sehr schön, wie er alles beleuchtete, mit Ruhe, aber kräftig, bei seiner schwachen Stimme, und der Mann ist ja schwach auf der Brust [...] <sup>140</sup>

[...] e mi è piaciuto molto come quello sapeva mettere in luce ogni cosa, calmo, ma energico, con quella sua vocetta debole, infatti deve essere debole di petto [...] <sup>141</sup>

Die Redensart „Schwach auf der Brust sein“ heißt auch, kein Geld zu haben. Auch hier muss der Übersetzer eine der zwei Bedeutungen wählen. Spaini privilegiert in diesem Fall den wörtlichen Sinn. Wenn man etwa mit „essere al verde“ übersetzt hätte, wäre die Verbindung zu dem vorhergehenden Satz verloren gegangen.

[...] Mir gloobt er noch lange nicht, und dann gehts zum Vertrauensarzt, und wenn ick etwa mal verschickt werden will von der Landesversicherung, wofür sie einem immer Abzüge machen, na ick sag dir, da musst du den Kopp unterm Arm tragen, bis sie dir verschicken. <sup>142</sup>

[...] e non mi crede e devo andare dal dottore dell'ambulatorio. Mi dà una cura, se voglio avere le medicine dalla mutua, che non si fa altro che pagare tutta la vita, te lo dico io, puoi pigliarti la testa sotto il braccio, prima che arrivino. <sup>143</sup>

Der Ausdruck „den Kopf unter dem Arm tragen“ beruht auf dem Volksglauben, dass enthauptete Märtyrer wegen ihrer Unschuld nach der Hinrichtung noch ein bisschen mit ihrem Kopf unter dem Arm laufen konnten. Es heißt also, sehr krank zu sein, so gut wie tot. Der übersetzte Satz macht auf Italienisch keinen Sinn, und das gleiche Bild sollte im

---

140 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 89.

141 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 70.

142 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 452.

143 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 313.

Idealfall mit anderen Redensarten ausgedrückt werden. „Essere agli sgoccioli“, „essere alla frutta“ und „essere spacciato“ wurden zum Beispiel einen ähnlichen Sinn vermitteln, obwohl mit weniger Ausdruckskraft. „essere nella merda“ würde vielleicht expressiver und angemessener zum Register der sprechenden Figur passen (ein Tischler, der mit Franz in einer Kneipe redet).

Was macht man dann mit de weiche Knie nachher.<sup>144</sup>

E cosa si fa allora coi ginocchi molli?<sup>145</sup>

„Weiche Knie kriegen“ heißt auch „Angst kriegen“. In diesem Kontext (Franz erzählt, wie ihm die Juden mit ihren Geschichten geholfen haben) ist die zweite Bedeutung deutlich wichtiger, und geht mit dieser Übersetzung verloren. „e cosa si fa allora quando si ha paura?“ würde den ursprünglichen Sinn des Satzes behalten. Aber die Präsenz vieler Redensarten spielt auch eine große Rolle in der Wiedergabe des umgangssprachlichen Stils des Romans, und eine solche Lösung würde den Stil eher normalisieren. Der italienische Ausdruck „gambe che fanno giacomo giacomo“ kann diese Bedeutung mit einer vergleichbaren Redensart ausdrücken.

Nachher bin ich wieder frisch auf de Beine gewesen<sup>146</sup>

E dopo mi sono sentito di nuovo bene in gambe<sup>147</sup>

---

144 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 90.

145 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 71.

146 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 90.

147 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 70.

Dieses Beispiel, aus demselben Kontext gezogen, präsentiert dasselbe Problem. „Auf die Beine sein“ heißt, sich gut und stark zu fühlen, wie sich Franz tatsächlich nach der Begegnung mit den Juden fühlt. Gianluca Cosentino bewertet Spainis Übersetzung als wortwörtlich und behauptet, dass der zweite Sinn damit verloren geht.<sup>148</sup> Die Accademia della Crusca, die größte Autorität im Gebiet der italienischen Sprache, erkennt eigentlich den Ausdruck „sentirsi bene in gambe“ und schreibt ihr genau dieselbe Bedeutung als „auf die Beine sein“ zu.<sup>149</sup>

[...] ihr seid verrückt, ihr gehört ja nach Dummsdorf.<sup>150</sup>

[...] Ma voi siete matti, completamente scemi.<sup>151</sup>

Der erfundene Ortsname „Dummsdorf“ ist typisch für die berlinische Umgangssprache: „aus Dummsdorf zu kommen“ heißt, sehr unklug zu sein. Die Bedeutung wird in Spainis Übersetzung beibehalten, obwohl mit einem stilistischen Verlust. Wie im Beispiel mit der Redensart „weiche Knie haben“ hätte der Übersetzer im Idealfall eine entsprechende Redensart verwenden sollen: „essere nati ieri“ hat eine ähnliche Bedeutung, ist aber wenig beleidigend; „essere caduti dalla culla“ oder „essere caduti dal seggiolone“ wären bessere Lösungen, aber der Ausdruck „da bambino sei caduto dal seggiolone“ hat Spaini in einem anderen Kontext meisterhaft benutzt, um die Redensart „dir haben se wohl als Kind zu heiß gebadet“ zu übersetzen:

---

148 Gianluca Cosentino, *La traduzione di varietà linguistiche non standard: Il caso del berlinese in Berlin Alexanderplatz*, in: Raul Calzoni (Hrsg.), Manuela Moroni (Hrsg.), *Quaderni dell'AIG – 2; Passaggi, transiti e contatti tra lingue e culture: la traduzione e la germanistica italiana*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2019, S. 46.

149 <http://www.lessicografia.it/Controller?lemma=GAMBA>

150 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 92.

151 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 72.

Ich sage, es wird doch wohl noch Stühle hier geben im Lokal, wenn du Augen hast. Sag mal, dir haben se wohl als Kind zu heiß gebadet, sag mal.<sup>152</sup>

T'ho detto che qui nel locale ci sono sedie abbastanza se hai occhi. Di' un po', mi pare che da bambino sei caduto dal seggiolone.<sup>153</sup>

### 3.3.5. Jiddisch und Gaunersprache

Wie im zweiten Kapitel ausgeführt, gibt es in *Berlin Alexanderplatz* eine überraschende sprachliche Varietät, mit der es Döblin eine Darstellung der gesamten deutschen Gesellschaft gelingt und zugleich die Ausdrucksmöglichkeiten der deutschen Sprache weit und breit exploriert werden. Es ist in den meisten Fällen relativ einfach, diese Varietät in der Übersetzung wiederzugeben: Die deutsche Behördensprache kann zum Beispiel ohne Probleme mit der italienischen Behördensprache übersetzt werden. Dasselbe gilt für die Hochsprache, die Zeitungssprache und die Wissenschaftssprache. Diese diaphasischen Sprachvarietäten sind weder mit bestimmten geographischen Lagen noch mit bestimmten sozialen oder ethnischen Gruppen verbunden.

Viel problematischer ist die Übersetzung der Gaunersprache und des Jiddisch. Weil viele Figuren des Romans Kriminelle sind, ist die Gaunersprache oft in den Dialogen zu finden, obwohl nicht so oft wie der normale berlinische Dialekt. Das Jiddisch ist aufgrund der Präsenz der zwei Juden, die Franz im ersten Buch helfen, ebenso im Roman präsent. Ausdrücke wie „Meschuggeh“, „Jingelche“, „Ganofim“ „aich“, „Fraiden“, „jenner“ kommen in den Kapiteln vor, in den die zwei Juden erscheinen.

Er geht zur Regierung, stellt Euch vor den Zannowich Stefan, das Jingelchen, und verspricht ihr für einen Krieg [...] <sup>154</sup>

---

152 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 139.

153 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 102.

154 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 36.

Ecco che va dal governo, figuratevi, Stefano Zannovich, e offre per una guerra [...] <sup>155</sup>

„ü“ ist oft auf Jiddisch „i“ ausgesprochen. „Jingelchen“ ist die Jiddische Aussprache der umgangssprachlichen deutschen Wort „Jüngelchen“, d.h. „unreifer, nicht ernst zu nehmender junger Mann“. <sup>156</sup> In seiner Übersetzung lässt Spaini das Wort komplett aus. Obwohl die jiddische Aussprache auf keinen Fall im Italienischen wiedergegeben werden könnte, denn auch eine veränderte Aussprache von „giovanotto“ nicht mit der ostjüdischen Herkunft des Sprechers verbunden wäre, gab es keinen Grund, das Wort auszulassen. Wahrscheinlich konnte er das Wort nicht erkennen.

Er macht die Leute meschugge <sup>157</sup>

Fa perder la testa alla gente <sup>158</sup>

In diesem Beispiel wird die Struktur des Satzes auf Italienisch verändert, um die Bedeutung von „meschugge“, ein jiddisches Adjektiv für „verrückt“, auszudrücken. Wie im vorhergehenden Beispiel ist es hier unmöglich, die jüdische Herkunft des Sprechers zu vermitteln. Jüdische Dialekte haben sich auch in einigen Gebieten Italiens verbreitet, aber Begriffe aus diesen Dialekten wären für viele Italiener zu fremd. Ähnliches würde passieren, wenn man einen italienischen Dialekt verwenden würde.

Da, kucken Se her, meine Hose. So dick war ich, und so steht sie ab, zwei starke Fäuste übereinander, vom Kohldampfschieben. <sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 33.

<sup>156</sup> <https://www.duden.de/rechtschreibung/Juengelchen>

<sup>157</sup> Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 35.

<sup>158</sup> Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 33.

<sup>159</sup> Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 38.

Guardate un po' qua i miei calzoni. Ero grasso così e adesso ne avanzo tanto che c'entrano due pugni, a forza di mangiar sbobba.<sup>160</sup>

Der Begriff „Kohldampfschieben“ leitet sich von dem Rotwelschen, einer Gaunersprache, her. „Kohler“ und „Dampf“ bedeuten beide „Hunger“, das Kompositum bezeichnet einen besonders großen Hunger; „schieben“ kommt hingegen vom Rotwelschen „scheffen“ und bedeutet „sich befinden“. Die Übersetzung „mangiar sbobba“ behält das Register des Originals, verändert aber dessen Bedeutung: In dieser Übersetzung beklagt sich Franz scheinbar über die Qualität des Essens im Gefängnis, im Original sagt er aber, dass er im Gefängnis verhungerte. Das wirft ein anderes Licht auf die Erfahrung im Gefängnis, die in der italienischen Fassung als weniger extrem dargestellt wird.

### **3.4. Intertextualität**

#### **3.4.1. Montagetechnik und Intertextualität**

Der stilistische Drehpunkt von *Berlin Alexanderplatz*, die Montagetechnik, macht Intertextualität, d.h. der „Bezug von Texten auf andere Texte“,<sup>161</sup> zum zentralen Merkmal des Romans. Es ist für den Übersetzer wesentlich, intertextuelle Bezüge beizubehalten, weil sie, wie im Kapitel II betrachtet, wesentliche Funktionen im Roman haben. So dient zum Beispiel die Hinzufügung biblischer Zitate und mythologischer Figuren als Vergleichsfolie für die Geschichte von Franz Biberkopf und erinnert zugleich den Leser daran, dass auch andere Figuren (Hiob etwa) ähnliche Situationen erlebt haben.

---

160 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 34-35.

161 Ulrich Broich (Hrsg.), Manfred Pfister (Hrsg.), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1985, S. 9.

In *Berlin Alexanderplatz* wird eine große Varietät von Textsorten montiert; in den folgenden Paragraphen werden nur diejenigen analysiert, die besonders oft vorkommen und komplexere Übersetzungsprobleme mit sich bringen.

### 3.4.2. Lieder

Durch die Montagetechnik hat Döblin in seinem Roman zahlreiche Fragmente aus populären Liedern eingesteckt, die für viele Deutsche der 1920er Jahre leicht erkennbar waren. Natürlich sind viele dieser Lieder dem heutigen Leser nicht bekannt. Zur Übersetzung dieser Texte sind mehrere Lösungen möglich: Der Übersetzer kann schlicht den Inhalt des Lieds übersetzen, mit oder ohne erklärende Anmerkungen, oder, wie in der spanischen Übersetzung von 1932, den übersetzten Text des Lieds in Kursiv und in Versen schreiben, sodass der Leser sofort merkt, dass die Zeilen aus einem Lied kommen. Eine andere Option ist es, die deutschen Lieder mit vergleichbaren italienischen Liedern zu ersetzen. Im Folgenden werden einige Beispiele vorgestellt und kommentiert:

Eine Weltreise, sämtliche Unkosten nur 30 Pfennig pro Woche, nu wieder son aufgelegter Schwindel. Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren, schauen die Mädchen aus Fenstern und Türen, ei warum ei darum, ei bloß wegen dem Tschingdarada bumdarada bum. Es klopft, herein.<sup>162</sup>

Viaggio intorno al mondo, tutto compreso solo trenta pfennig alla settimana, un'altra delle solite patacche, quando marciano i soldati per la strada fra le case, tosto guardan le ragazze da finestre e da portoni. Battono: avanti<sup>163</sup>

Das zitierte Lied, mit einigen Änderungen, ist *Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren*, ein Lied aus der Posse *Die Seeräuber* (1839) von Alexander Cosmar, die in

---

162 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 555.

163 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 380.

Deutschland sehr populär war. Spainì hat beschlossen, den Inhalt zu übersetzen, ohne die typographischen Änderungen vorzunehmen, die in der spanischen Fassung deutlich signalisieren, dass es sich um ein Zitat handelt. Mit Spainìs Lösung ist es für einen italienischen Leser schwieriger, die Präsenz des montierten Lieds zu bemerken, aber ein wesentliches Merkmal von Döblins Stil wird beibehalten: Die Zitate und die Teile, die Döblin geschrieben hat, folgen einander auf eine fließende Art und Weise. Die onomatopoetischen Wörter „Tschingdarada bumdarada bum“ imitieren den Klang einer Militärband und haben natürlich keine Bedeutung. Dieser Teil wurde von Spainì weggelassen.

Is een Hornochse, der Biberkopf, aber der will wat von mir. Spielt den Scheinheiligen. Will mit mir anbandeln oder wat. Da biste aber falsch gewickelt, wens du gloobst, ick mach nischt. Dir laß ick über mein Absatz stolpern. Schnaps, Schnaps, Schnabus, heiße Hände macht der Schnabus, ist gut. Tante Paula liegt im Bett und ißt Tomaten. Eine Freundin hat ihr dringend zugeraten. Wenn der gloobt, ick muß mir um ihn kümmern, wir sind keine Invalidenversicherung.<sup>164</sup>

È uno scemo, quel Biberkopf. Cosa vuole da noi? Fa finta di essere un santone. Forse vuol fare lega con me o che cosa. Ma allora sei capitato male se tu credi che io abbotchi. Grappa, grappa e arrampicamuri, vengono le mani calde, fa bene. Se crede che io mi occupo di lui, non siamo l'assicurazione per gli invalidi.<sup>165</sup>

Walter Kollos Lied *Tante Paula liegt im Bett und isst Tomaten* war in den 1920er ein Schlager, den die Deutschen normalerweise im Rundfunk hörten. Für einen italienischen Leser wäre dieses Zitat einfach ein sinnloser Satz mitten im Text. Spainìs Entscheidung, das Lied ganz wegzulassen, kann daher verstanden sein, aber die Montagetechnik ist die

---

164 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 499.

165 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spainì, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 344.

stilistische Essenz von *Berlin Alexanderplatz*, und die montierten Texten müssen so oft wie möglich beibehalten werden.

In anderen Fällen hat sich Alberto Spaini auf die Wiedergabe von Reimen und Rhythmus konzentriert. Im folgenden Beispiel wurden die Wörter des Liedes *Ich rei mir eine Wimper aus* (Musik von Fred Raymond und Text von Charles Amberg) nicht direkt übersetzt, weil eine solche Lösung einen Verlust der Musikalität mit sich gebracht hätte:

Und Charlie Amberg fügt hinzu: Ich rei mir eine Wimper aus und stech dich damit tot. Dann nehm ich einen Lippenstift und mach dich damit rot. Und wenn du dann noch bse bist, weiß ich nur einen Rat: ich bestelle mir ein Spiegelei und bespritz dich mit Spinat. Du du du du, dann bestell ich mir ein Spiegelei und bespritz dich mit Spinat.<sup>166</sup>

E Charlie Amberg aggiunge: Mi strapper un capello e con esso vo' a strozzarti, con un piumin da cipria verrà ad infarinarti, e se qualcosa ancora pretendi tu da me, son pronto ad affogarti in una tazza di caffè. Hai capito? Tu, tu, tu, son pronto ad affogarti in una tazza di caffè.<sup>167</sup>

Spaini hat hier ein ähnliches Lied auf Italienisch erfunden, mit Wörtern, die eine andere Bedeutung haben, aber aus demselben semantischen Feld kommen (Haare: Wimper/capello, Gewalt: totstechen/strozzare, Kosmetik: Lippenstift/cipria, usw.). Die Angemessenheit dieser Lösung kann mit einem Vergleich mit der englischen Übersetzung von Michael Hoffman für Penguin Classics betont werden, in der versucht wurde, die wortwörtliche Bedeutung zu behalten:

And Charlie Amberg adds: I'll pull out an eyelash and stab you dead with it. Then I'll take a lipstick and colour you red with it. And if you're still naughty, then I've only one

---

166 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 375.

167 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, bers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 262.

more trick: I'll order a fried egg, and spatter you with spinach. Oh oh oh, I'll order eggs Florentine, and spatter you with spinach.<sup>168</sup>

Die Reime (bis auf Rat-Spinat) wurden auch hier behalten, aber der Rhythmus ist verloren gegangen. Die Nennung des großartigen Schlagertexters Charles Amberg ist ebenso problematisch, weil er im Deutschland der 1920er prominent war, aber heute den meisten unbekannt ist. Eine kurze Anmerkung über ihn wäre nützlich gewesen.

Inzwischen wird er weiter in den Kneipen frühstücken und auf seine Weise den Himmel über dem Alexanderplatz loben: Seit wann bläst deine Großmama Posaune, und: Mein Papagei frißt keine harten Eier.<sup>169</sup>

Intanto continuerà a mangiare per le bettole e a lodare a modo suo il cielo sopra Alexanderplatz: Da quando suona la tromba tua nonna, e: Il mio pappagallo non mangia uova sode.<sup>170</sup>

In diesem Beispiel folgen zwei Liedertitel kurz einander. Im Kontext des Romans erklingen die Melodien dieser Lieder in Franz' Kopf, als er das Stadtleben genießt. Der Übersetzer muss entscheiden zwischen der einfachen Übersetzung dieser Titel, mit einem eher verfremdenden Ergebnis, und einer erklärenden Übersetzung, in der explizit gesagt wird, dass Franz an dieser Lieder denkt. In diesem Fall könnten die zwei Titel auf Deutsch gehalten werden.

Dreimal drei ist neuheune, wir saufen wie die Schweiheine, dreimal drei und eins ist zehn, wir saufen nochmal een, zwo, drei, vier, sechs, sieben.<sup>171</sup>

---

168 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Michael Hoffman, Penguin Classics, 2018, S. 205.

169 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 156.

170 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 114.

171 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 306.

Bevevano i nostri padri? Sì! Bevevano le nostre madri? Sì! E noi che figli siamo beviamo beviamo, e noi che figli siamo beviamo, beviamo.<sup>172</sup>

In diesem Beispiel benutzt Spaini eine ganz andere Strategie. Das Lied im Originaltext existiert nicht: Es ist die ironische Veränderung einer Strophe aus dem Kinderlied *Es geht eine Zipfelmütz*‘:

Dreimal drei is neune,  
du weißt ja, wie ich's meine.  
dreimal drei und eins ist zehn,  
Zipfelmütz' bleibt steh'n, bleibt steh'n

Döblin lässt die Versen 1 und 3 unverändert, ersetzt aber die Versen 2 und 4 durch Verse, die sehr ähnlich klingen, aber einen ganz anderen Inhalt haben, und schafft somit ein Trinklied. Nach „een“ am Ende des Verses 4 fügt Döblin „zwo, drei, vier, sechs, sieben“ hinzu und parodiert somit das Lied, indem er auf den Alkoholkonsum dieser Figuren hinweist.

In der italienischen Fassung benutzt Spaini die Versen eines populären norditalienischen Trinklied, *Bevevano i nostri padri* oder *Bevè bevè compare*. Die Musikalität und das Thema wurden behalten, aber der deutsche Text ist viel ikonoklastischer und lustiger mit der Verwandlung eines Kinderlieds. Die deutsche Fassung zerstört ein Stück deutscher Kultur, während die italienische Übersetzung ein Stück italienischer Kultur zu huldigen scheint. Im Kapitel II wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Zerstörung von kulturellen, sprachlichen, und sozialen Normen ein zentrales und natürlich kein zufälliges Ergebnis der Montagetechnik ist. In diesem Beispiel konnte das nicht auf Italienisch wiedergegeben werden. Auch die direkte Übersetzung der deutschen Wörter würde diesen Effekt nicht schaffen, und die musikalische Komponente würde

---

<sup>172</sup> Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 215.

ebenso verloren gehen. Die ideale Lösung, wenn möglich, wäre die Verwandlung eines populären italienischen Kinderlieds in ein Trinklied.

### 3.4.3. Wissenschaftliche Texte

Die Strömung der Neuen Sachlichkeit hatte einen tiefen Einfluss auf Alfred Döblin und, wie er in *Der Bau des epischen Werks* behauptet, stellen wissenschaftliche Fakten eine wesentliche Komponente der modernen Epik dar, denn „da spricht der große Epiker, die Natur“. <sup>173</sup> Deswegen werden wissenschaftliche Texte, vor allem naturwissenschaftliche Texte, mehrmals in *Berlin Alexanderplatz* zitiert.

Diese Texte sind relativ einfach zu übersetzen, weil die Wissenschaftssprache nicht von gesellschaftlichen Gegebenheiten beeinflusst ist, und Konzepte wie zum Beispiel die newtonschen Gesetze, die der Text erwähnt, sind natürlich in allen Ländern bekannt:

Das erste Newtonsche (njutensche) Gesetz, welches lautet: Ein jeder Körper verharrt im Zustande der Ruhe, solange keine Kraftwirkung ihn veranlaßt, seinen Zustand zu ändern (bezieht sich auf Idas Rippen). Das zweite Bewegungsgesetz Njutens: Die Bewegungsänderung ist proportional der wirkenden Kraft und hat mit ihr die gleiche Richtung (die wirkende Kraft ist Franz, beziehungsweise seine Arm und seine Faust mit Inhalt). <sup>174</sup>

La prima legge di Newton (Niuton) che dice: „Ogni corpo rimane in stato di quiete finché nessuna forza lo solleciti a cambiare di stato“. (Si riferisce alle costole di Ida.) La seconda legge del moto di Niuton dice: „il cambiamento di moto è proporzionale alla forza agente ed ha la stessa direzione“ (la forza agente è Franz e più particolarmente il braccio e il pugno con il suo contenuto). <sup>175</sup>

---

173 Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2013, S. 16.

174 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 151.

175 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 110-111.

Diese Stelle findet sich im Kapitel *Ausmaße dieses Franz Biberkopf. Er kann es mit alten Helden aufnehmen*, in dem Franz ironisch mit den griechischen Helden verglichen wird. Die Beschreibung von Idas Ermordung durch die newtonschen Gesetze unterstreicht die vermutliche Unvermeidlichkeit des Vorfalles. Die Parallele mit der Unausweichlichkeit des Fatums in griechischen Geschichten ist deutlich, aber diese Idee des Fatums wird hier modernisiert und wissenschaftlich ausgedrückt, als eine Kette von Ursachen und Konsequenzen.

Die Bewegungsgesetze werden freiwillig inkomplett und unpräzise zitiert, und die Formulierung auf die mündliche Sprache modelliert. Dieser Kapitel ist eines der wenigen, in dem die Stimme des Erzählers zentral ist. Es gibt keine Dialoge oder innere Monologe. Diese besondere Formulierung der Bewegungsgesetze erweckt den Eindruck, dass die Geschichte mündlich erzählt wird, wie die antike Epik.

Die Passage, wie andere Passagen mit wissenschaftlicher Sprache, stellt keine großen Herausforderungen an den Übersetzer. Das Verb „verharrt“ ließe sich besser mit dem Verb „persevera“ statt „rimane“ (Spanis Übersetzung) übersetzen, da die italienischen Fassungen von dem ersten newtonschen Gesetz das Verb „persevera“ enthalten. Wahrscheinlich hat Spaini nicht die italienische Formulierung der Bewegungsgesetze konsultiert, sondern direkt die deutsche Fassung übersetzt.

Weitere Zitate von wissenschaftlichen Texten geben Informationen über den historisch-sozialen Kontext, wie zum Beispiel die detaillierte Berliner Todesstatistik im Kapitel *Da lobte ich die Toten, die schon gestorben waren* oder die Diskussion im Buch neun über psychiatrische Behandlungsmethoden:

Für die Ruhe unserer Toten. In Berlin starben 1927 ohne Totgeborene 48742 Personen. 4570 an Tuberkulose, 6443 an Krebs, 5656 an Herzleiden, 4818 an Gefäßleiden, 5140 an Gehirnschlag, 2419 an Lungenentzündung, 961 an Keuchhusten, 562 Kinder starben an Diphtherie, an Scharlach 123, an Masern 93, es starben 3640 Säuglinge. Geboren wurden

42696 Menschen. Die Toten liegen auf dem Friedhof in ihren Gärten, der Wärter geht mit seinem Stock, sticht Papierfetzen auf.<sup>176</sup>

Per la pace dei nostri morti. Nel 1927, sono morte a Berlino 48.742 persone se si escludono i nati morti. 4570 di tubercolosi, 6443 di cancro, 5656 di cuore, 4818 di malattie vascolari, 5140 di apoplezia cerebrale, 2419 di polmonite, 961 di tosse convulsa, 562 bambini sono morti di difterite, 123 di scarlattina, 93 di morbillo, 3640 sono morti ancora lattanti. I nati sono 42.696. I morti giacciono nelle loro tombe, al cimitero, e il guardiano va attorno col suo bastone appuntito infilando i pezzetti di carta.<sup>177</sup>

Die Statistiken kommen aus dem *Statistischen Jahrbuch der Stadt Berlin* von 1927. Einige medizinische Begriffe wurden nicht optimal übersetzt: „Herzleiden“ heißt „cardiopatìa“; „patologie vascolari“ (Gefäßleiden) wird in der Medizinsprache öfter benutzt als „malattie vascolari“; „tosse convulsa“ ist ein umgangssprachlicher Begriff als „pertosse“ (Keuchhusten). In diesem Kontext sind natürlich wissenschaftlichere und präzisere Begriffe vorzuziehen.

Wenn man Textstellen wie diese etwa mit den Passagen auf berlinischem Dialekt vergleicht, wird die übersetzerische Herausforderung eines großen Romans wie *Berlin Alexanderplatz* deutlich. Wegen der Präsenz verschiedener Sprachebenen hat der Übersetzer nicht immer dasselbe Ziel und kann nicht immer dieselben Strategien verfolgen, sondern er muss durch sein Werk immer neue Lösungen finden, die vom kommunikativen Kontext abhängen.

[...] Mir gloobt er noch lange nicht, und dann gehts zum Vertrauensarzt, und wenn ick etwa mal verschickt werden will von der Landesversicherung, wofür sie einem immer

---

176 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 626.

177 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 428.

Abzüge machen, na ick sag dir, da musst du den Kopp unterm Arm tragen, bis sie dir verschicken.<sup>178</sup>

[...] e non mi crede e devo andare dal dottore dell'ambulatorio. Mi dà una cura, se voglio avere le medicine dalla mutua, che non si fa altro che pagare tutta la vita, te lo dico io, puoi pigliarti la testa sotto il braccio, prima che arrivino.<sup>179</sup>

In diesem letzten Beispiel sind die Begriffe „Vertrauensarzt“ und „Landesversicherung“ problematisch, denn sie weisen eine kulturelle Komponente auf, aber „mutua“ und „dottore dell'ambulatorio“ haben eine ähnliche Rolle in der Zielkultur. Als alternative Übersetzung hätte auch „medico condotto“ gut funktioniert. Dieser war bis 1978 in Italien eine wichtige Arztfigur, die mit den ärmsten Patienten arbeitete.

#### 3.4.4. Werbungen

Auch die Sprache der Reklamen ist nicht besonders problematisch für den Übersetzer, weil die Kommunikationsmethoden der Werbung durch die Welt ähnlich sind. Die hauptsächlichsten Probleme sind in diesem Fall die deutschen Produktnamen und die Werbemottos, die Wortspiele oder Reime enthalten:

Tomm, droßer Mann, noch ein Mampe. Sinds die Augen, geh zu Mampe, gieß dir ein auf die Lampe.<sup>180</sup>

Veni, omino, ancola un bicchiolino. Volete la salute? Bevete il Ferro-China Bisleri.<sup>181</sup>

---

178 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 452.

179 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 313.

180 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 49.

181 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 42.

Die Marke wurde in diesem Beispiel mit einer italienischen Marke ersetzt, aber der Roman spielt in Berlin, und Mampe ist die älteste Spirituosenmarke Berlins, in 1831 gegründet. „Volete la salute? Bevete il Ferro-China Bisleri“ war der echte Slogan des italienischen Produkts. Diese Ersetzung nimmt ein Stück berlinischer Kultur von dem Roman weg. Die Präsenz einer Werbung für einen italienischen Likör im Berlin der 1920er ist auch schwer zu rechtfertigen. Man hätte den Namen der Marke behalten können, und die Kulturbarriere mit einer Anmerkung überwinden. In diesem Fall hätte man den originellen Slogan übersetzt. Die Reime gehen in Spanis Übersetzung verloren. Wenn der Übersetzer „Mampe“ doch mit einer italienischen Marke ersetzen will, kann er auch versuchen, mit irgendeiner Marke eine Werbung in Reimen zu schaffen. Aber diese Lösung wäre auch problematisch.

[...] Schlaf ist Medizin, Steiners Paradiesbett.<sup>182</sup>

[...] il sonno è una medicina, letti di piuma Steiner.<sup>183</sup>

Dieses Beispiel kommt aus dem Kapitel *Eine Handvoll Menschen um den Alex*, einem der berühmten „Großstadtkapitel“ des Romans, dem Einführungskapitel vom Buch IV. In den Großstadtkapiteln wird die Montage extrem dicht; sehr kleine Fragmente aus unzähligen Quellen folgen aufeinander. Hier bilden zwei Fragmente einen „zufälligen“ Slogan: „Schlaf ist Medizin“ ist einfach ein Stück Volksweisheit. Der Name eines Produkts folgt. Obwohl Steiner nicht den Satz „Schlaf ist Medizin“ als Slogan für das Paradiesbett benutzte, loben viele der Reklame für das Produkt die vermutlich positive Effekte auf die Gesundheit, wie die folgende von 1912:

---

182 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 187-188.

183 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 137.

Ein Heil- und Lebens-Verlängerungsmittel ist der Schlaf in Steiners Paradiesbett. Weil es Lungen und Haut mit reiner Luft versorgt, vor Überhitzung, Verweichlichung und Erkältung schützt und höchstes Behagen bietet!

Eine andere, neuere Reklame, von 1928, rezitiert „Schlaf dich gesund! In Steiners Paradiesbett“. Döblin parodiert diese Anzeigen und die verbreitete Strategie der Werbefachmänner, wissenschaftliche – insbesondere medizinische – Informationen zu instrumentalisieren.

Ein italienischer Leser kennt die „Paradiesbetten“ von Steiner natürlich nicht. Auch ein Italiener, der die Marke kennt, hat höchstwahrscheinlich die deutschen Werbungen nicht gesehen, deswegen kann er Döblins parodistische Absicht nicht verstehen. Eine erklärende Anmerkung könnte hier diese Absicht sichtbar machen. Wie für viele andere Passagen, die sehr spezifische Verweise auf das kulturelle Panorama der 1920er Jahre und auf Berlin enthalten, gelten dieselben Bemerkungen auch für die Deutschen von heute. Außerdem übersetzt Spaini „Paradiesbett“ mit der Lokution „letti di piuma“ und verliert somit die anziehende Wirkung des deutschen Namens. Es gibt keinen Grund, die Werbung nicht mit „Letti Paradiso“ zu übersetzen. Vermutlich wollte Spaini aus persönlichen oder sozialen Gründen einen Produktnamen nicht schreiben, der als blasphemisch wahrgenommen werden konnte.

Bewunderung ein Schuh erregt, der ständig mit Ägü gepflegt.<sup>184</sup>

Ammirazione, produce una scarpa pulita sempre con Agü.<sup>185</sup>

Eg-gü war der Name einer Marke von Schuhpflegemitteln (aus den Anfangsbuchstaben des Gründers Egbert Günther). Hier wird eine Reklame für das Produkt zitiert, wobei der Name der Marke geschrieben wird, wie man es ausspricht. Dieses Detail kann man natürlich nur

---

184 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 725-726.

185 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 494.

bemerken, wenn man die Marke kennt, und die „A“ mit Umlaut aussprechen kann. In der italienischen Fassungen ist der Umlaut überhaupt nicht anwesend. Auch der Reim wurden geht auch in der Übersetzung verloren. Wenige italienische Wörter reimen mit -u, deswegen kann es praktisch sein, wenn der Übersetzer zumindest die Reimen behalten will, den Markennamen in die Mitte des Satzes zu stellen, und die Reimen mit z.B. dem Partizip „pulita“ zu schaffen: „Tra tutte le scarpe è più gradita, quella che con Ägü viene pulita“.

### 3.4.5. Antike Mythologie

Döblins Auseinandersetzung mit der antiken Mythologie und mit der Epik als Literaturgattung ist ein absolut wesentlicher Aspekt seines Werks, und besonders des Romans *Berlin Alexanderplatz*, der in denselben Jahren als *Der Bau des epischen Werks* geschrieben wurde. Mythologische Figuren und Geschichten werden zitiert, nicht nur um einen Vergleich mit der Modernität und mit dem Großstadtleben zu machen, sondern auch um eine Parallele zwischen Döblins Erzählwerken des zwanzigsten Jahrhunderts und den großen Epikern der Vergangenheit zu ziehen.

Ein ganzes Kapitel, *Ausmaße dieses Franz Biberkopf. Er kann es mit alten Helden aufnehmen*, ist auf diesem Vergleich gebaut. Döblin erstellt diesen Vergleich ohne Ehrfurcht, sondern betrachtet die Verweise auf die antike Mythologie spielerisch. Die Montagetechnik, Döblins Ironie und seine Wortwahl stellen alle Textgattungen auf dasselbe Niveau.

Die antike Mythologie ist den meisten zielsprachlichen Lesern (sicherlich dem italienischen Publikum) bekannt, deswegen gibt es keine kulturelle Barriere, die Übersetzungsprobleme verursacht. Sie wäre wahrscheinlich für nicht-europäische Zielkulturen problematischer. Trotzdem gibt es in einigen Passagen der Übersetzung Lösungen, die das Verhältnis zwischen Antike und Moderne anders als die deutsche Fassung darstellen:

Ausmaße dieses Franz Biberkopf. Er kann es mit alten Helden aufnehmen.<sup>186</sup>

Statura di Franz Biberkopf. Può misurarsi con gli eroi antichi.<sup>187</sup>

[...] Berühmten alten Orestes<sup>188</sup>

[...] Famoso antico Oreste<sup>189</sup>

Die Nutzung des umgangssprachlichen Adjektivs „alt“ für mythologische Figuren betont Döblins nicht-hierarchische Vorstellung der Textsorten. Die Übersetzung reproduziert mit dem Adjektiv „antico“ teilweise diese Hierarchie.

[...] aus der Zeit unserer Urgroßmütter?<sup>190</sup>

[...] del tempo delle nostre lontanissime ave?<sup>191</sup>

Auch in diesem Beispiel wird das Register verändert. Die „Urgroßmütter“ sind gar keine „lontanissime ave“, sie sind einfach Urgroßmütter, „bisnonne“. Im Original hat der Satz nicht nur mehr Ähnlichkeiten mit der mündlichen Sprache, aber auch einen witzigen Effekt, weil der Erzähler nicht realisiert, wie zeitlich entfernt das antike Griechenland ist. Spainis Übersetzung schafft eine ehrfurchtsvolle Distanz mit dem Thema des Paragrafen, dem Mythos von Orestes. Orestes ermordete seine Mütter Klytaimnestra, und die Erynneen, die

---

186 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 148.

187 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 108.

188 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 149.

189 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 109.

190 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 149.

191 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 109.

Rachegöttinnen der griechischen Mythologie, bestrafen ihn mit dem Wahnsinn und verfolgten ihn. Franz wird mit Orestes verglichen und scheint, stärker und besser als ihn zu sein: Auch Franz hat jemanden ermordet, nämlich seine Freundin Ida, aber im Unterschied zu Orestes ist er noch stark und genießt das Leben (Das Kapitel ist aus Buch II, in dem alles noch gut für Franz lief). Buch IX wirft später ein neues Licht auf diesen Vergleich: Franz verfällt auch in den Wahnsinn und ist mit all seinen Schulden konfrontiert. Deswegen ist es in diesem Kapitel besonders wichtig, Döblins lässige Haltung zu den antiken Mustern auch in der Übersetzung zu behalten.

#### 3.4.6. Klassiker der deutschen Literatur

Viele Schwierigkeiten für den italienischen Übersetzer kommen von der Präsenz der Zitate aus Klassikern der deutschen Literatur. Manche der zitierten Texte sind kanonische Texte der Weltliteratur, deswegen können manche Italiener, die die deutsche Literatur gut kennen, diese Zitate erkennen. Für die deutschen Leser stellen diese Texte einen zentralen kulturellen Bezugspunkt dar. Döblins Parodien literarischer Texte und deren Verkettungen mit Alltagstexten, zum Beispiel Werbungen, haben wahrscheinlich eine stärkere Wirkung auf das deutsche Publikum.

Doch mit des Geschickes Mächten ist kein ewiger Bund zu flechten. Und das Schicksal schreitet schnell. Tragen Sie, wenn Sie am Schreiten behindert sind, Leisers Schuh. Leiser ist das größte Schuhhaus am Platze. Und wenn Sie nicht schreiten wollen, fahren Sie: NSU ladet Sie zu einer Probefahrt im Sechszylinder ein.<sup>192</sup>

Ma con la forza del destino c'è poco da allearsi, dura poco. Il destino galoppa veloce. Se avete da camminare molto e soffrite di mal di piedi portate le scarpe Leiser. È la più

---

<sup>192</sup> Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 305.

grande calzoleria sulla piazza. E se non volete andare a piedi, andate in automobile: la NSU vi invita a un giro di prova sulla sei cilindri.<sup>193</sup>

Das Zitat kommt aus Schillers *Das Lied von der Glocke*, Versen 144-146. Das Wort „schreiten“ wird zweimal wiederholt durch die montierten Werbetexte und verbindet somit das Gedicht mit den zwei Werbungen: die erste für eine Schuhmarke, die zweite für ein Auto. Das Zitat ist auch teilweise falsch, weil im Original der Vers „das Unglück schreitet schnell“ und nicht „das Schicksal schreitet schnell“ lautet.

Mit „Schicksal“ wird eine Alliteration von „sch“ geschaffen, die die Verbindung verstärkt. Auch wenn man das Zitat von dem berühmten Gedicht erkennt, gehen die Alliteration von „sch“ und die Wiederholung von der Wort „schreiten“ in der Übersetzung verloren, und die Verbindung wird schwächer. Der Übersetzer muss in einem solchen Fall die Wörter sorgfältig wählen, um diese Wiederholungen und Alliterationen zu behalten. Die Wiederholung der Wörter „destino“ und „piedi“ in Spanis Übersetzung schafft es nur teilweise.

Und wer den NSU-6-Zylinder lenkt, ist begeistert. Dahin, dahin lass mich mit dir, du mein Geliebter, ziehn.<sup>194</sup>

Chi guida da sè una NSU sei cilindri, è un uomo felice. Non conosci il bel suol che di porpora ha il ciel...<sup>195</sup>

Das Zitat von Goethes *Lied der Mignon*, dem archetypischen Bildungsroman *Wilhelms Meisters Lehrjahre* entnommen, hat eine komische Wirkung auf Deutsch: Goethes Vers wird benutzt, um ein intensives Verlangen auszudrücken, in das geworbene Auto

---

193 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 214.

194 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 249.

195 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 178.

einzutreten. Auch in diesem Beispiel ist die Zitat leicht verändert: Das Original lautet „Dahin, dahin möchte ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn“.

In der italienischen Übersetzung von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* lautet dieser Vers „Laggiù! Laggiù, con te vorrei andare, amato mio!“, aber Spaini übersetzt den Vers mit „non conosci il bel suol che di porpora ha il ciel“. Dieser Vers kommt nicht von Goethes Roman, sondern von der italienischen Fassung (von Giuseppe Zaffira) der französischen Oper *Mignon*, die vom Komponisten Ambroise Thomas als Bearbeitung des Goetheschen *Lied der Mignon* geschrieben wurde.

Zu Spainis Zeit war diese Fassung in Italien sehr beliebt, und mit ihr die Interpretation von Gianna Pederzini, die 1930 aufgenommen und veröffentlicht wurde. Diese Lösung machte das Zitat für das italienische Publikum der 1930er Jahre einfacher zu erkennen. Man könnte auch behaupten, dass das Zitat im Original sowohl vom Roman als auch von der Opern kommen könnte, deswegen kann eine solche Übersetzung nicht als „falsch“ betrachtet werden. Aber Spaini hat auch eine andere, kontroversere Wahl gemacht: Anstatt den Vers „Là sol vorrei restare, amare e morir!“ zu benutzen, hat er den ersten Vers des Lieds benutzt. Vermutlich war dieser Vers noch berühmter und wegen des besonderen Inhalts einfacher zu erkennen als der von Döblin zitierte, aber ein solcher Vers macht nach einer Autowerbung keinen Sinn.

Fatalistische Rede des Reichskanzlers Marx: Was kommen soll, liegt nach meiner Weltanschauung bei der Vorsehung Gottes, der mit jedem Volk seine bestimmten Absichten hat. Menschenwerk wird demgegenüber nur Stückwerk bleiben. Wir können nur nach besten Kräften und unablässig arbeiten, entsprechend unsern Überzeugungen, und so werde ich getreulich und ehrlich meine Stelle ausfüllen, die ich jetzt einnehme. Ich schließe, meine sehr verehrten Herren, mit den besten Wünschen für eine erfolgreiche Arbeit in Ihrer mühevollen und opferbereiten Tätigkeit zum Wohle des schönen Bayern. Glück auf Ihrem ferneren Streben. Lebe, wie du, wenn du sterbst, wünsche wohl gespeist zu haben.<sup>196</sup>

---

196 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 95-96.

Discorso fatalista del Cancelliere Marx: Quello che deve avvenire sta, secondo la mia visione del mondo, nelle mani di Dio, che per ogni popolo ha piani determinati. Dinanzi a questo fatto l'opera dell'uomo rimarrà sempre e soltanto frammento. Noi non possiamo che lavorare incessantemente e col meglio delle nostre forze, secondo le nostre convinzioni. E così anch'io, fedelmente e onestamente, adempirò all'ufficio che ora assumo. Signori, concludo col migliore augurio per il successo del vostro lavoro e della vostra attività in favore della bella Baviera. La fortuna sorrida alle future vostre imprese. E quando crepi, procura d'aver la pancia piena.<sup>197</sup>

Wie in den anderen Beispielen zitiert Döblin in dem letzten Satz einen Klassiker der deutschen Literatur: Gellerts Gedicht *Vom Tode*. Auch hier führt er aber eine kleine Änderung ein, die den Sinn des Originals umkehrt. In Gellerts Gedicht heißt es:

Lebe, wie du, wenn du stirbst,  
Wünschen wirst, gelebt zu haben

Der Satz hat in der Übersetzung hat dieselbe parodistische Bedeutung wie im Deutschen. Vielleicht ist das Zitat in der italienischen Fassung nicht leicht erkennbar, und aus diesem Grund könnte die parodistische Wirkung schwächer werden. Aber in diesem Fall gibt der Kontext einen komischen Ton: Das Zitat erscheint nach einer feierlichen Rede, die Franz in einer Zeitung liest, von Wilhelm Marx, dem deutschen Reichskanzler von damals. Mit diesem Zusatz erscheinen die letzten Wörter der Rede als eine witzige Aufforderung zur Gefräßigkeit.

---

<sup>197</sup> Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 74.

### 3.4.7. Biblische und religiöse Verweise

Biblische Themen und Figuren sind im gesamten Text anwesend. In diesem Fall gibt es manchmal ganze Paragraphen oder sogar Kapiteln, die auf biblische Themen und Szenen gründen. Die Geschichte von Hiob ist so wichtig, dass es ein ganzes Kapitel im Buch IV darüber gibt: *Gespräch mit Hiob, es liegt an dir, Hiob, du willst nicht*. Geschichten wie diejenige von Hiob, der alles verlieren muss, bevor er das Leben versteht, haben viele Ähnlichkeiten mit der Geschichte von Franz.

Das Thema des Paradiesgartens im Buch II symbolisiert die Illusion, dass alles perfekt sein wird, wenn Franz anständig bleibt.

Die Namen der zwei Engel, die Franz in Buch VIII folgen, sind ebenso religiöse Zitate: Terah nimmt seinen Namen von Abrahams Vater in der Bibel. Sarug nimmt seinen von der persischen Stadt Sarug (heute: Saruq), aus der Jakob von Sarug, einer der bedeutendsten Prediger und Dichter des syrischen Christentums, kam.

Bei der Übersetzung der Bibelzitate gibt es keine bedeutende kulturelle Barriere. Die Bibel ist in ganz Europa bekannt und die italienischen Leser erkennen in den meisten Fällen die Verweise auf biblische Stellen. In einiger Passagen der Übersetzung gibt es allerdings Abweichungen vom Original, die Döblins Haltung zu diesen Texten nicht wiedergeben:

Und so hat Eva dem Adam den Apfel gegeben, und wäre der Apfel nicht vom Baum gefallen, hätte Eva nicht rangelangt, und der Apfel wäre nicht an Adams Adresse gekommen.<sup>198</sup>

Così Eva ha dato la mela a Adamo, e se la mela non fosse caduta dall'albero Eva non l'avrebbe presa e la mela non sarebbe arrivata fino a Adamo.<sup>199</sup>

---

198 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 232-233.

199 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 167.

Im Original werden Adam und Eva durch den Ausdruck „Adams Adresse“ ironisch in die moderne Gesellschaft gebracht. In Spanis Übersetzung gibt es diesen Ausdruck nicht. Wahrscheinlich wollte der Übersetzer nicht unbedingt einen Satz schreiben, der als respektlos gegenüber der Bibel wahrgenommen werden konnte, wie im Fall von „Steiners Paradiesbett“.

Andere christliche Texte, wie zum Beispiel Kirchenlieder, werden zitiert. Diese stellen auch für den Übersetzer eine Herausforderung dar:

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod, hat Gewalt vom großen Gott. Heut wetzt er das Messer, es schneidet schon viel besser, bald wird er drein schneiden, wir müssens erleiden.<sup>200</sup>

C'è un mietitore, si chiama Morte, Iddio l'ha fatto potente e forte, ecco la falce si mette a arrotare, così potrà assai meglio tagliare. Presto fra noi verrà per falciare, e noi lo dobbiamo sopportare.<sup>201</sup>

Das ist ein Zitat vom Volks- und Kirchenlied, das als „Schnitterlied“ oder „Erndtelied“ bekannt ist. Die zitierte Version kommt aus der Sammlung von Volksliedtexten *Des Knaben Wunderhorn* von Achim von Arnim und Clemens Bretano. In einigen Versionen des Lieds wird das Wort „Sense“ statt „Messer“ benutzt, aber Döblin hat absichtlich eine Fassung mit „Messer“ gewählt. „Messer“ wird aber in der italienischen Übersetzung mit „falce“ statt „coltello“ übersetzt. Wie Anke Detken in seinem Kommentar der französischen Übersetzung bemerkt, verursacht eine solche Wortwahl eine wichtige Veränderung des konnotativen Sinns:

---

200 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 290.

201 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 205.

Die Sense mäht, was reif ist, dagegen erinnert das Messer an gewaltsamen Tod und Schlachthof. Bis in die Wortwahl hinein reduzieren die Übersetzungen das Gewaltpotential, das den Roman im Original durchzieht.<sup>202</sup>

### 3.5. Sprachliche Kreativität

Ein letztes zentrales Problem für die Übersetzung von *Berlin Alexanderplatz* ist Döblins kreativer und spielerischer Umgang mit der Sprache. Döblins Wortspiele basieren oft auf dem Laute der deutschen Sprache oder auf Komposita; deswegen ist es nicht immer möglich, sie auf Italienisch wiederzugeben. In den folgenden Seiten werden einige Beispiele für diese Kreativität analysiert.

Unrecht gut gedeihet gut<sup>203</sup>

Roba rubata fa buon pro<sup>204</sup>

Redensarten erscheinen oft im Laufe des Romans. Oft werden sie einfach in Dialogen benutzt, um die Umgangssprache realistisch zu imitieren, aber in einigen Kontexten sind sie selbst die Basis für Wortspiele.

Im Roman wird die deutsche Redensart „Unrecht gut gedeiht nicht“ umgekehrt. Die italienische Übersetzung ist keine direkte Übersetzung, sondern kommt wahrscheinlich von einer Umkehrung der italienischen Redensart „roba rubata non fa buon pro“, die eine ähnliche Bedeutung hat. Der Reim geht in der Übersetzung verloren, aber zumindest wurde der Hinweis auf eine Redensart behalten.

---

202 Anke Detken, *Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘ übersetzt: ein multilingualer kontrastiver Vergleich*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1997, S. 131.

203 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 344.

204 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 242.

Ihre Zähne schlugen wie in tiefem Frost aufeinander, Punkt. Sie aber rührte sich nicht, Komma, zog nicht die Decke fester über sich, Punkt. Regungslos lagen ihre schlanken, eiskalten Hände (wie in tiefem Frost, Schauer der Kälte, schlankes Weib mit geöffneten Augen, berühmte Seidenbetten) darauf, Punkt. Ihre glänzenden Augen irrten flackernd im Dunkeln umher, und ihre Lippen bebten, Doppelpunkt, Gänsefüßchen, Lore, Gedankenstrich, Gedankenstrich, Lore, Gedankenstrich, Gänsefüßchen, Gänsebeinchen, Gänseleber mit Zwiebel.<sup>205</sup>

I denti le battevano come per un freddo intenso, punto. Ma lei non si muoveva, virgola, non si stringeva nelle coperte, punto. Esanimi giacevano là le sue lunghe, gelide mani (freddo intenso, brividi, esile donna con occhi aperti, famosi letti di seta), punto. I suoi occhi lucenti vagavano nel buio, le labbra tremavano, due punti, virgolette, Eleonora, puntini, Eleonora, puntini, virgolette, virgolone, virgolini, puntini, puntini, spuntini con fois gras.<sup>206</sup>

Diese Passage ist eine der berühmtesten und in der kritischen Literatur meistzitierten des Romans, weil sie ein extremes Beispiel für Döblins sprachliche Kreativität zeigt. In den ersten Zeilen wird die Erzählung von der wörtlichen Bezeichnung der Interpunktion unterbrochen. Stufenweise ersetzen diese Bezeichnungen die Erzählung, und am Ende, nachdem die letzte Spur der Erzählung, nämlich der Name Lore, verschwunden ist, gibt es ein Wortspiel über die Bezeichnung Gänsefüßchen (Anführungszeichen). Döblin benutzt die doppelte Bedeutung des Worts und nennt andere Körperteile der Gänse, erst in der semantischen Sphäre der Anatomie (Gänsebeinchen), dann in der Sphäre des Essens (Gänseleber mit Zwiebel). Der Erzähler verliert sich komplett im Sprachspiel.

Auf Italienisch heißen die „Gänsefüßchen“ „virgolette“. Es ist wohl nicht möglich, dasselbe Wortspiel zu reproduzieren. In Spainis Fassung wird das einzige Wort „Gänsebeinchen“ in einem unerwarteten semantischen Sprung durch eine Reihe von

---

205 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 113.

206 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 85.

Wörtern übersetzt: „virgolone, virgolini, puntini, puntini“. Die ersten zwei spielen auf die Morphologie des Wortes „virgolette“, genauso wie Döblin im Original mit dem Wort „Gänsefüßchen“ spielt. „virgolone“ und „virgolini“ haben einen komischen Effekt, aber sie bleiben im selben semantischen Feld. „puntini, puntini“ ermöglichen es, endlich denselben Sprung des Originals zu machen: „spuntini con fois gras“. Spainis Lösung scheint nicht optimal, weil das Wortspiel nicht als natürlich wirkt. Aber man muss bedenken, dass die deutsche Morphologie, insbesondere die Komposita, endlose Möglichkeiten für Wortspiele bietet, die italienische hingegen nicht. Vielleicht könnte der Übersetzer mit anderen Wortspielen operieren, oder mit ein anderes Ende, versuchen wie z.B. „virgolette, virgolettini, lettini a castello“ oder „punto e virgola, punto croce, croce rossa“, denn die Bedeutung ist in diesem Kontext nicht wichtig und nur die Kreativität zählt.

Die strahlt, die strahlt als wär sie aus Stralau<sup>207</sup>

E quella gongola e gongola, come se venisse dal Gongo<sup>208</sup>

Der Verb „strahlen“ und der Name einer berlinischen Ortslage wurden hier durch ihren Gleichklang verbunden. Der italienische Verb „gongolare“ hat eine ähnliche Bedeutung als strahlen, und Spaini hat hier auch die Verbindung Verb-Ortslage durch einen Gleichklang geschaffen. Der Verweis auf eine berlinische Lokalität wird damit verloren, aber natürlich „gongola come se venisse da Stralau“ würde auf Italienisch keinen Sinn machen.

in einer großen Stadt wie Berlin bezweifeln, bemängeln, bekritteln viele Menschen vieles und [...] <sup>209</sup>

---

207 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 233.

208 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 167.

209 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 302.

in una grande città come Berlino molti ci sono che dubitano e trovano da ridire e criticano tutto [...] <sup>210</sup>

Rhythmus und Alliteration sind in dieser und in vielen anderen Passagen auffällig. Drei Verben mit demselben Präfix und verschiedene Bedeutungen folgen einander. Der Stadtname „Berlin“ verstärkt die Alliteration weiter. In einer idealen Übersetzung würde es drei Verben geben, die mit „be“, oder zumindest mit „b“ beginnen und deren Sinn etwas mit dem Kontext (d.h. die Meinungen des Publikums über ein Theaterstück) zu tun hat. Die zweite beste Option wäre eine Reihe von drei Verben, die mit dem gleichen Konsonantlaut anfangen, wie zum Beispiel „Dubitano, degradano, demoliscono“.

Schreien, Schreien unaufhörlich aus ihrem Mund, qualvolles Schreien, gegen das hinter dem Rauch auf dem Bett, eine Schreimauer, Schreilanzen gegen das da, höher hin, Schreisteine.

»Maul halten, wat ist kaputt, hör uff, das Haus kommt zusammen.«

Quellendes Schreien, Schreimassen, gegen das da, keine Zeit, keine Stunde, kein Jahr. Und schon hat Franzen die Schreiwelle erfasst. Ein Tobtobtsüchtiger. <sup>211</sup>

Grida, grida incessanti le escono di bocca, grida strazianti, contro quella cosa che si nasconde nel letto dietro a nuvoli di fumo, un muro di grida, lance di grido appuntate contro quelle cose, sempre più alte, pietre di grida.

»Sta' zitta, cosa è successo? Piantala, fai correre tutta la casa.«

Un urlo solo traboccante, una massa di urla, contro quella cosa là, un'ora, un giorno, un anno, di più.

E Franz ha già afferrata la sorgente di quell'urlo, come un pazzo furioso. <sup>212</sup>

---

210 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 212.

211 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 539.

212 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 370.

In dieser Szene wird Mieze aus Eifersucht von Franz geschlagen: Aus demselben Grund schlug Franz Ida so brutal, dass sie starb. Dieses Verhalten zeigt, dass Franz aus seinen Fehlern nichts gelernt hat. Das Schreien von Mieze wird mit erfundenen Komposita evoziert, die die Szene besonders spannungsvoll machen. Auf Italienisch sind solche Komposita nicht möglich, aber Spaini wiedergibt dieselben Bilder auf eine Weise, die die italienische Grammatik respektiert, ohne jedoch die ausdrucksstarke Wirkung des Originals zu verlieren.

Es – lebte – nicht! Es hatte fröhliche Gesichter, es lachte, wartete auf der Schutzinsel gegenüber Aschinger zu zweit oder zu dritt, rauchte Zigaretten, blätterte in Zeitungen. So stand das da wie die Laternen – und – wurde immer starrer. Sie gehörten zusammen mit den Häusern alles weiß, alles Holz<sup>213</sup>

Niente viveva. Avevano facce allegre, ridevano, aspettavano, a due, a tre sul salvagente di faccia a Aschinger, fumavano sigarette, sfogliavano giornali. Fermi come tanti lampioni, sempre più immobili. Tutt'uno con le case, ogni cosa bianca, tutto legno.<sup>214</sup>

Manchmal bricht Döblin mit den Regeln der deutschen Grammatik, um etwas Besonderes auszudrücken, wie zum Beispiel in dieser Textstelle, in der Franz die Bürger Berlins wie eine unpersönliche Masse sieht. Das Pronomen „es“ wird anstatt von „sie“ benutzt, um diese Unpersönlichkeit zu betonen. Leider haben viele Übersetzer, einschließlich Spaini, diese Passage normalisiert und das „richtige“ Pronomen benutzt. Damit kommen die Gefühle von Franz nicht völlig zum Ausdruck.

---

213 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929), S. 15.

214 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Übers. von Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930), S. 120.

## Schlussbemerkungen

Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* ist ein äußerst komplexes Werk, das den Übersetzer vor enormen Herausforderungen stellt. In vielen Passagen ist der Verlust einiger stilistischer und inhaltlicher Komponenten unvermeidbar, aber diese können zumindest auf dem textuellen Niveau beibehalten werden.

Der Vergleich zwischen dem Original und der italienischen Fassung von Alberto Spaini hat gezeigt, dass solche Komponenten nur teilweise wiedergegeben werden können: Viele Passagen wurden stilistisch normalisiert, einige komplett weggelassen. Die dialektale Komponente des Romans konnte wegen ihrer geographischen Verbindung zu Berlin nicht vollständig wiedergegeben werden. Was aber möglich war, war die Verwendung eines umgangssprachlichen Registers, die dazu beitragen kann, den sozialen Status der Figuren darzustellen. Um dies zu ermöglichen, hat der Übersetzer den umgangssprachlichen Wortschatz der Zielsprache verwendet sowie Redewendungen, grammatische Fehler und phonetische Phänomene hinzugefügt, die im Italienischen für die mündliche Sprache typisch sind.

Die morphologischen und phonetischen Unterschiede zwischen Deutsch und Italienisch machen es schwierig oder gar unmöglich, einige Sprachspiele des Originals getreu zu übersetzen. Ähnlicherweise sind Stilmittel, die den Text besonders musikalisch machen, wie zum Beispiel Reime, Alliterationen und die rhythmische Akzentuierung sind aus denselben Gründen problematisch. Die Beibehaltung dieser stilistischer Merkmale ist in vielen Passagen des Romans wichtiger als die Wiedergabe der wörtlichen Bedeutung, deswegen wären kreative Lösungen, die vom Original abweichen, aber Sprachspiele usw. schaffen, in vielen Kontexten besser als wortwörtliche Übersetzungen.

Die zahlreichen Realien und intertextuellen Verweisungen, die im Original zu begegnen sind, sind oft sehr spezifisch und konnten nur im Berlin der 1920er Jahre verstanden werden. In der Übersetzung sind sie oft verfremdend: Die Hinzufügung von

erklärenden Anmerkungen wäre in diesen Fällen hilfreich oder würden jedenfalls die Lektüre einfacher machen.

Interessanterweise wurde in der italienischen Fassung die ursprüngliche Haltung zur christlichen Religion sowie zur klassischen griechischen Kultur verändert, wahrscheinlich um mehr Respekt zu zeigen. In einer eventuellen neuen italienischen Übersetzung oder auch in einer Neuausgabe wäre es wichtig, Spains zensorische Eingriffe aufzuheben und Döblins ironische Haltung wiederherzustellen. Die zahlreichen Realien und intertextuellen Verweisungen sind oft sehr spezifisch, und nur von Berliner der 1920er Jahre erkennbar. Die Hinzufügung von erklärenden Anmerkungen wäre in diesen Fällen hilfreich.

## Riassunto in italiano

Il presente lavoro si occupa dell'analisi dei problemi relativi alla traduzione in italiano del romanzo *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin. *Berlin Alexanderplatz*, pubblicato nel 1929, è stato tradotto in italiano da Alberto Spaini nel 1930, e questa traduzione resta tuttora l'unica versione italiana esistente. Dal 1930 sono stati fatti grandi progressi nella teoria e nei metodi di traduzione, e *Berlin Alexanderplatz* è stato molto studiato, specialmente per quanto riguarda i temi trattati e il significato del romanzo. Oggi, alla luce di questi progressi, la traduzione di Spaini sembra essere inadeguata sotto alcuni punti di vista. Per quanto il libro sia stato studiato, relativamente poco è stato scritto sui problemi traduttivi che porta con sé, e per quanto riguarda la sua traduzione in italiano esiste soltanto un breve saggio, di Gianluca Cosentino, su uno solo degli aspetti linguistici più problematici, la resa in italiano del dialetto berlinese.

In questo lavoro, strutturato in tre capitoli, si cerca di analizzare i principali problemi traduttivi legati a *Berlin Alexanderplatz*: i numerosi realia, il dialetto berlinese, i rimandi intertestuali, l'uso giocoso e creativo della lingua.

Il primo capitolo è una breve panoramica della vita e delle opere di Alfred Döblin. Ha lo scopo di delineare il contesto storico, biografico e letterario in cui si inserisce *Berlin Alexanderplatz*.

Il secondo capitolo offre un'introduzione al romanzo. Si descrivono le idee poetologiche a fondamento del romanzo, esposte nel saggio *Der Bau des epischen Werks*, pubblicato nello stesso anno, ma anche il metodo di lavoro dell'autore, la trama, lo stile, i temi e la ricezione da parte di critica e pubblico dell'epoca.

Il terzo capitolo, il più sostanziale, è dedicato all'analisi dei problemi traduttivi sopracitati, per mezzo del confronto tra il testo originale e la traduzione di Spaini.

Uno degli autori tedeschi più originali della letteratura moderna, Alfred Döblin è riuscito a incorporare nel suo processo creativo vari aspetti dei movimenti avanguardistici del primo

‘900, come futurismo, dadaismo ed espressionismo, delle nuove forme d’arte, come cinema e fotografia, e dell’epica antica, facendoli suoi e creando un nuovo modo di raccontare. *Berlin Alexanderplatz*, pubblicato nel 1929, è il suo romanzo più celebre. Racconta la storia di Franz Biberkopf, un uomo che, uscito dal carcere dopo quattro anni, cerca di iniziare una nuova vita, ma continua a essere colpito da disgrazie sempre peggiori, fino a quando, dopo l’ultima, l’uccisione della sua amata da parte di Reinhold, capo di una banda di criminali, si ritrova catatonico nel letto di un ospedale psichiatrico. Durante questa crisi Franz ha una profonda esperienza spirituale che culmina con un dialogo con la morte, dopo il quale Franz si riprende ed è pronto ad affrontare la vita con un nuovo atteggiamento.

Il romanzo è costruito con una peculiare *Montagetchnik*, la più importante invenzione stilistica di Alfred Döblin, ispirata al collage dadaista e al montaggio cinematografico: al racconto della storia di Franz vengono aggiunti via via numerosi racconti paralleli, scene di vita quotidiana berlinese, e frammenti di testi di ogni genere, come articoli di giornale, canzoni popolari, e passi della Bibbia.

Tramite questa tecnica Döblin vuole mostrare che la vita di Franz e quella del resto della città sono interdipendenti, e intende conferire un valore universale alla storia di Franz accostandola a storie come quella di Giobbe, o di Oreste, mostrando che presentano gli stessi temi e le stesse situazioni fondamentali.

La storia di Franz è profondamente radicata nella città di Berlino e determinata da essa, perciò Döblin fa in modo che la città sia fortemente presente nelle pagine del romanzo, dando precise indicazioni topografiche e inserendo riferimenti culturali riguardanti la Berlino degli anni ‘20. Questi elementi comportano uno dei maggiori problemi traduttivi relativi a *Berlin Alexanderplatz*, la traduzione dei realia. Per la resa dei realia, Spaini usa tre diverse strategie in contesti diversi. Si vedano i seguenti esempi:

Drüben gibt Aschinger den Leuten zu essen und Bier zu trinken, Konzert und Großbäckerei<sup>215</sup>

---

215 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (Originariamente pubblicato nel 1929), p. 73.

Là ecco Aschinger che dà da mangiare alla gente e birra da bere, concerti e paste<sup>216</sup>

Da haben Sie voriges Jahr die Ganofim gesehn im Krokodil<sup>217</sup>

Li avete ben visti gl'imbroglioni l'anno scorso al Coccodrillo<sup>218</sup>

„Geh nach Wuhlgarten, hast ein Nervenklapps.“<sup>219</sup>

“Va' al manicomio, ci hai una crisi di nervi.”<sup>220</sup>

Nel primo caso, il nome del locale “Aschinger” viene lasciato in tedesco, nel caso del “Krokodil”, altro luogo berlinese, il nome viene tradotto col significato italiano della parola, coccodrillo. Per quanto riguarda questi primi due casi, il nome dei luoghi è un mero riferimento topografico senza significato aggiunto che da più concretezza e colorito al testo, ricordando al lettore che il romanzo è ambientato a Berlino. Perciò la traduzione dei nomi di luoghi berlinesi non reca alcun vantaggio, e comporta anzi la perdita di colorito locale. La soluzione migliore in questi casi è il mantenimento dei nomi in tedesco.

Nel terzo esempio, invece, il problema non è così facilmente risolvibile, perché si usa il nome di un luogo per esprimere un concetto rilevante per la trama. Wuhlgarten è una clinica psichiatrica di Berlino e con questo riferimento si intende dire che Franz sta perdendo il senno e ha bisogno di essere ricoverato, cosa che effettivamente accade nel finale del libro e segna una grande svolta nella vita di Franz. Se il nome si lascia in tedesco, è difficile che il lettore italiano colga il riferimento alla clinica, ma se si sostituisce il nome con una frase esplicativa, il testo risulta meno ancorato al contesto di

---

216 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, traduzione di Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (Originariamente pubblicato nel 1930), pp. 59-60.

217 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (Originariamente pubblicato nel 1929), p. 100.

218 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, traduzione di Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (Originariamente pubblicato nel 1930), p. 77.

219 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (Originariamente pubblicato nel 1929), p. 633

220 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, traduzione di Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (Originariamente pubblicato nel 1930), p. 432.

partenza rispetto all'originale. Questo è un caso in cui andrebbe considerata la possibilità di lasciare il nome del luogo aggiungendo una nota esplicativa.

Un altro problema che si incontra quasi in ogni pagina del romanzo è l'uso del dialetto berlinese nei dialoghi e nei monologhi interiori. Questo dialetto, essendo legato alla città di ambientazione, non può essere reso con un dialetto regionale italiano, perché creerebbe un effetto straniante: risulterebbe grottesco se, in un romanzo ambientato a Berlino, i personaggi parlassero in romanesco o napoletano. Il teorico della traduzione Jiří Levý ha affrontato il problema della traduzione del dialetto nel suo saggio *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung* ed è giunto alla conclusione che il dialetto in letteratura ha di solito due funzioni: la prima, destinata a essere persa col processo di traduzione, è quella di segnalare la provenienza geografica del parlante. La seconda, che invece può essere mantenuta, è quella di caratterizzare il parlante dal punto di vista sociale. Di solito, e anche nel caso di *Berlin Alexanderplatz*, gergo e dialetto sono attribuiti a parlanti di ceto sociale basso. Spaini, nella sua traduzione, cerca di imitare la lingua parlata, evitando giustamente termini dialettali tipici di determinate regioni d'Italia. Ma rispetto all'originale, che si discosta molto dal tedesco standard dal punto di vista fonetico, grammaticale e lessicale, lo stile nella traduzione è molto più vicino alla lingua standard:

Schlag dir das ausm Kopp mitm Arbeiten.<sup>221</sup>

levatela dalla testa, l'idea di lavorare.<sup>222</sup>

[...] mir haben die Juden rausgeholt.<sup>223</sup>

[...] mi hanno tirato fuori dalla peste gli ebrei.<sup>224</sup>

---

221 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (Originariamente pubblicato nel 1929), p. 391.

222 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, traduzione di Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (Originariamente pubblicato nel 1930), p. 273.

223 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (Originariamente pubblicato nel 1929), p. 87.

224 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, traduzione di Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (Originariamente pubblicato nel 1930), p. 68.

Nel primo esempio, la fonetica peculiare dell'originale viene normalizzata. Nel secondo, quello che è considerabile un errore grammaticale in tedesco (il dativo è usato al posto dell'accusativo) è tradotto con un costrutto normale in italiano. Da un punto di vista testuale, queste particolarità possono essere rese inserendo, ove possibile, fenomeni fonetici o errori grammaticali tipici dell'italiano parlato. In questo modo si mantiene perlomeno lo stesso registro linguistico dell'originale.

Anche dal punto di vista lessicale il romanzo risulta problematico. Il dialetto berlinese presenta un grande numero di termini non utilizzati nel tedesco standard, con significati a volte molto specifici, che richiedono l'uso di più parole nel testo d'arrivo per essere rese appieno.

Na, prost Reinhold, eine Molle wirst du wohl noch vertragen.<sup>225</sup>

Salute, Reinhold, un bicchiere di birra puoi ben berlo.<sup>226</sup>

Il termine “Molle” è tipicamente berlinese e indica un boccale per la birra. Spaini ha optato per una traduzione esplicativa nella quale “di birra” viene specificato in modo da rendere il significato, ma questa scelta comporta una standardizzazione del registro linguistico, che si sarebbe potuto mantenere usando qualche formula tipica del parlato come “un goccio te lo puoi fare”.

Altro problema è il frequente uso di parole ed espressioni tipiche del parlato che hanno un doppio senso in tedesco, ma non in italiano.

Ihm können Sie auch sagen, jawoll, Franz, gehn Sie mit Mausefallen oder mit Gipsköppen.<sup>227</sup>

---

225 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (Originariamente pubblicato nel 1929), p. 310.

226 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, traduzione di Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (Originariamente pubblicato nel 1930), p. 217.

A lui può anche proporre: adesso, Franz, lei commerci in trappole da topi o in teste di gesso.<sup>228</sup>

Il significato letterale di “Gipsköppen” è “teste di gesso”, ma il termine viene usato anche per indicare persone di scarsa intelligenza. Una traduzione diretta, come quella di Spaini, comporta la perdita del doppio senso. Questo potrebbe essere mantenuto scegliendo un altro termine appropriato al contesto (quindi un termine che indichi qualcosa di commerciabile) e che abbia un simile doppio senso in italiano, ad esempio “polli”.

Al berlinese si aggiungono altri linguaggi gergali secondari, lo yiddisch, ovvero il dialetto parlato dagli ebrei ashkenaziti, e il rotwelsch, il linguaggio segreto utilizzato da vagabondi e criminali tedeschi sin dal tredicesimo secolo. Nella traduzione di Spaini questi linguaggi sono resi con le stesse strategie usate per il dialetto, perdendo la varietà linguistica:

Da, kucken Se her, meine Hose. So dick war ich, und so steht sie ab, zwei starke Fäuste übereinander, vom Kohldampfschieben.<sup>229</sup>

Guardate un po' qua i miei calzoni. Ero grasso così e adesso ne avanzo tanto che c'entrano due pugni, a forza di mangiar sbobba.<sup>230</sup>

“Kohldampfschieben” è un composto basato sui termini “Kohler” e “Dampf”, che in rotwelsch significano entrambi fame, perciò esprime una fame particolarmente intensa. Spaini ha deciso di rendere questa espressione con la frase “a forza di mangiar sbobba”. Con questa scelta Spaini riesce a mantenere il registro linguistico, ma cambia il significato

---

227 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (Originariamente pubblicato nel 1929), p. 89.

228 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, traduzione di Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (Originariamente pubblicato nel 1930), p. 70.

229 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (Originariamente pubblicato nel 1929), p. 38.

230 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, traduzione di Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (Originariamente pubblicato nel 1930), pp. 34-35.

della frase. La frase di Franz diventa una lamentela sulla qualità del cibo, non più sulla fame. La versione italiana dà l'idea che l'esperienza di Franz in carcere sia stata meno dura.

La *Montagetechnik*, fulcro stilistico del romanzo, comporta la presenza di numerosi rimandi intertestuali, spesso difficili da identificare e da rendere in italiano. Döblin attinge da una grande varietà di tipologie testuali, ciascuna delle quali porta con sé problematiche traduttive diverse. Si veda questo esempio di manipolazione di un testo di canzone:

Dreimal drei ist neuheune, wir saufen wie die Schweiheine, dreimal drei und eins ist zehn,  
wir saufen nochmal een, zwo, drei, vier, sechs, sieben.<sup>231</sup>

Bevevano i nostri padri? Sì! Bevevano le nostre madri? Sì! E noi che figli siamo beviamo  
beviamo, e noi che figli siamo beviamo, beviamo.<sup>232</sup>

Nell'originale è citata una canzone per bambini tipica tedesca, *Es geht eine Zipfelmütz'*, che Döblin modifica, trasformandola in una canzone da osteria. Spaini sceglie di inserire, nella sua traduzione, la canzone popolare italiana *Bevevano i nostri padri*, conosciuta anche come *Bevè bevè compare*. Viene però perso l'effetto comico e dissacrante dato dalla trasformazione di una canzone per bambini in una canzone da osteria. In una traduzione diretta, la canzone non sarebbe comunque stata riconosciuta, e sarebbe stato difficile mantenere ritmo e musicalità. La soluzione migliore sarebbe forse l'uso di una canzone per bambini italiana, a sua volta modificata per diventare una canzone da osteria, riproducendo il modus operandi di Döblin.

Un altro tipo di testo ricorrente in *Berlin Alexanderplatz* sono i testi pubblicitari. Questi presentano una sfida perché i prodotti pubblicizzati, oltre ad essere datati, non sono conosciuti in Italia, così come i loro slogan, spesso citati nel testo. Anche rime e giochi di

---

231 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (Originariamente pubblicato nel 1929), p. 306.

232 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, traduzione di Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (Originariamente pubblicato nel 1930), p. 215.

parole, che sono frequenti in questa tipologia testuale, risultano sempre problematiche per il traduttore.

Tomm, droßer Mann, noch ein Mampe. Sinds die Augen, geh zu Mampe, gieß dir ein auf die Lampe.<sup>233</sup>

Veni, omino, ancola un bicchielino. Volete la salute? Bevete il Ferro-China Bisleri.<sup>234</sup>

In questo esempio, nell'originale viene citata la marca di liquori Mampe, la più antica di Berlino, con il suo tipico slogan. La marca e lo slogan sono irriconoscibili per i lettori italiani. Spaini ha deciso di sostituire "Mampe" con un liquore italiano famoso all'epoca, accompagnato dal suo slogan. Questa soluzione è problematica perché è inverosimile che nella Berlino degli anni '20 ci fosse una colonna pubblicitaria dedicata al Ferro-China Bisleri. Viene inoltre perso un importante riferimento alla cultura berlinese. Mantenere la marca citata nell'originale potrebbe comportare delle difficoltà per il lettore italiano, e lo slogan tradotto perderebbe le rime, ma resta comunque un'opzione percorribile. Anche qui andrebbe preso in considerazione l'inserimento di una breve nota esplicativa.

I riferimenti alla mitologia antica e alla Bibbia, che rappresentano un'importante chiave di lettura per *Berlin Alexanderplatz*, sono caratterizzati da una certa ironia e dalla totale assenza del timore reverenziale con cui spesso ci si rapporta a questi testi:

[...] aus der Zeit unserer Urgroßmütter?<sup>235</sup>

[...] del tempo delle nostre lontanissime ave?<sup>236</sup>

---

233 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (Originariamente pubblicato nel 1929), p. 49.

234 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, traduzione di Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (Originariamente pubblicato nel 1930), p. 42.

235 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (Originariamente pubblicato nel 1929), p. 149.

236 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, traduzione di Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (Originariamente pubblicato nel 1930), p. 109.

Und so hat Eva dem Adam den Apfel gegeben, und wäre der Apfel nicht vom Baum gefallen, hätte Eva nicht rangelangt, und der Apfel wäre nicht an Adams Adresse gekommen.<sup>237</sup>

Così Eva ha dato la mela a Adamo, e se la mela non fosse caduta dall'albero Eva non l'avrebbe presa e la mela non sarebbe arrivata fino a Adamo.<sup>238</sup>

Nella sua traduzione, Spaini ha cercato di smorzare questo aspetto. Nel primo esempio, tratto da un passaggio in cui si paragona il mito di Oreste alla storia di Franz, "Urgroßmütter" ovvero "bisnonne" ha un effetto comico: sembra che il narratore stesso non si renda conto di quanto siano lontani i tempi dell'antica Grecia. Con il "lontanissime ave" di Spaini si perde questo effetto comico, e il registro linguistico si eleva.

Nel secondo esempio la storia di Adamo ed Eva viene trasportata nell'età contemporanea con l'ultima frase "und der Apfel wäre nicht an Adams Adresse gekommen" (e la mela non sarebbe arrivata all'indirizzo di Adamo). Spaini evita di menzionare "l'indirizzo di Adamo", presumibilmente per non mancare di rispetto al mito biblico, e questo inaspettato cambio di contesto non avviene.

L'ultimo problema analizzato è il modo giocoso, creativo e sperimentale in cui Döblin si rapporta alla lingua in generale. Giochi di parole, rime e allitterazioni abbondano in *Berlin Alexanderplatz*. Essendo basati su caratteristiche fonetiche e morfologiche del tedesco, questi elementi possono causare grandi difficoltà al traduttore. Si veda il seguente esempio:

Ihre Zähne schlugen wie in tiefem Frost aufeinander, Punkt. Sie aber rührte sich nicht, Komma, zog nicht die Decke fester über sich, Punkt. Regungslos lagen ihre schlanken, eiskalten Hände (wie in tiefem Frost, Schauer der Kälte, schlankes Weib mit geöffneten Augen, berühmte Seidenbetten) darauf, Punkt. Ihre glänzenden Augen irrten flackernd im Dunkeln umher, und ihre Lippen bebten, Doppelpunkt, Gänsefüßchen, Lore, Gedankenstrich,

---

237 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (Originariamente pubblicato nel 1929), pp. 232-233.

238 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, traduzione di Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (Originariamente pubblicato nel 1930), p. 167.

Gedankenstrich, Lore, Gedankenstrich, Gänsefüßchen, Gänsebeinchen, Gänseleber mit Zwiebel.<sup>239</sup>

I denti le battevano come per un freddo intenso, punto. Ma lei non si muoveva, virgola, non si stringeva nelle coperte, punto. Esanimi giacevano là le sue lunghe, gelide mani (freddo intenso, brividi, esile donna con occhi aperti, famosi letti di seta), punto. I suoi occhi lucenti vagavano nel buio, le labbra tremavano, due punti, virgolette, Eleonora, puntini, Eleonora, puntini, virgolette, virgolone, virgolini, puntini, puntini, spuntini con fois gras.<sup>240</sup>

In questo passo, uno degli esempi più lampanti della creatività linguistica di Döblin, la normale prosa inizia a sgretolarsi con l'uso dei nomi dei segni di interpunzione al posto dei segni stessi. Proseguendo, vengono nominati sempre più segni, senza più una logica, e resta solo una piccola traccia del racconto, il nome proprio "Lore". Quando anche questo è sparito, il nome delle virgolette in tedesco, "Gänsefüßchen", viene usato come base per un gioco di parole: è seguito da altri composti con la parola "Gans" (oca), che comportano dei salti di campo semantico, passando dal campo dell'ortografia a quelli dell'anatomia animale e della cucina (Gänsebeinchen = coscette d'oca, Gänseleber mit Zwiebel = fegato d'oca con cipolle). Il narratore si lascia trascinare dalla forza creativa della lingua e perde il filo della storia.

Nella traduzione di Spaini, la sola parola "Gänsebeinchen" viene resa con la sequenza "virgolone, virgolini, puntini, puntini" portando, con una transizione graduale, a un finale simile a quello originale: "spuntini con fois gras". Questa transizione però non è del tutto naturale e improvvisa come quella del testo originale. Dato che in questo passaggio del testo i segni di interpunzione sono nominati senza criterio, e il significato delle ultime due parole non è importante quanto l'inaspettato salto di campo semantico, si sarebbe potuta valutare la possibilità di creare, nel testo d'arrivo, un gioco di parole

---

239 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (Originariamente pubblicato nel 1929), p. 113.

240 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, traduzione di Alberto Spaini, Milano, BUR, 2008 (Originariamente pubblicato nel 1930), p. 85.

diverso, sempre basato su un segno di interpunzione, come ad esempio “virgolette, virgolettini, lettini a castello” o “punto e virgola, punto croce, croce rossa”.

Concludendo, dal confronto tra l’originale e la traduzione di Spaini risulta che alcuni passaggi perdono inevitabilmente sfumature stilistiche o semantiche nel processo di traduzione. Tuttavia quasi tutte le principali caratteristiche dell’originale si possono restituire, almeno sul piano testuale.

La componente geografica dell’uso del dialetto berlinese va perduta, ma con l’uso di caratteristiche tipiche dell’italiano parlato si possono mantenere il registro linguistico e la caratterizzazione dei personaggi dal punto di vista sociale.

Per quanto riguarda giochi di parole, doppi sensi, rime, allitterazioni etc., per la resa di molti passi del romanzo si rivela utile discostarsi dal significato letterale del testo tedesco e adottare soluzioni creative che mantengano lo stile ambiguo, scherzoso e musicale dell’originale.

I realia e i riferimenti intertestuali contenuti in *Berlin Alexanderplatz* sono spesso estremamente specifici e difficili da cogliere per un lettore italiano contemporaneo, perciò andrebbe considerata l’aggiunta di note esplicative correlate.

L’atteggiamento ironico che Döblin ha anche nei confronti di testi centrali del canone occidentale, come i miti della Grecia classica e le storie bibliche, come si è visto nell’analisi degli esempi, viene spesso smorzato nella traduzione di Spaini. Sarebbe opportuno mantenere questa ironia in un’eventuale nuova edizione.

## Bibliographie

Baum, Michael: *Kontingenz und Gewalt: Semiotische Strukturen und erzählte Welt in Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz“*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2003;

Becker, Sabina (Hrsg.): *Döblin Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, J.B.Metzler, 2016;

Benjamin, Walter: *Krisis des Romans. Zu Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘*, in: *Die Gesellschaft*, Jg. 7 (1930), Bd. 1;

Brecht, Bertolt: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin, Aufbau, 1993;

Broich, Ulrich/Pfister, Manfred: *Intertextualität : Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1985;

Cosentino, Gianluca: *La traduzione di varietà linguistiche non standard: il caso del berlinese in Berlin Alexanderplatz* in *Studi Germanici – Quaderni dell’AIG – 2*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2019;

Detken, Anke: *Döblins „Berlin Alexanderplatz“ übersetzt, ein multilingualer kontrastiver Vergleich*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1997;

Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013 (ND der Ausg. Berlin 1929);

Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz: Introduzione di Walter Benjamin, traduzione di Alberto Spaini*; Milano, BUR, 2008 (ND der Ausg. Milano 1930);

Döblin, Alfred: *Schriften zu Leben und Werk*, hrsg. von Erich Kleinschmidt, Olten, Walter, 1986;

Döblin, Alfred: *Aufsätze zur Literatur*, Olten, Freiburg im Breisgau, Walter, 1963;

Döblin, Alfred: *Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti*, in: *Der Sturm*, Nummer 150/151, März 1913;

Döblin, Alfred: *Die drei Sprünge des Wang-Lun. Chinesischer Roman*, Berlin, S. Fischer Verlag, 1917;

Döblin, Alfred: *Offene Antwort an einen jungen Menschen*, in: *Das Tage-Buch*, Nummer 11, Juli 1930;

Döblin, Alfred: *Der Bau des epischen Werks*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013;

Döblin, Alfred: *An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm* in: *Der Sturm*, Nr. 158/159, Mai 1913;

Döblin, Alfred: *Flucht und Sammlung des Judentums*, Hildesheim, Gerstenberg, 1977;

Döblin, Alfred: *Unser Dasein*, Frankfurt am Main, Fischer, 2017 (ND von Ausg. Berlin 1933)

Grass, Gunter: *Aufsätze zur Literatur*, Darmstadt, Luchterhand, 1980;

Jahnn, Hans H.: *Alfred Döblin: ‚Berlin Alexanderplatz‘*, in: *Der Kreis*, Jg. 6, H. 12;

Koopmann, Helmut: *Handbuch des deutschen Romans*, Düsseldorf, Bagel, 1983;

Levy, Jiri: *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt Am Main, Bonn, Athenäum, 1969;

Müller-Salget, Klaus: *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung*, Bonn, Bouvier, 1972;

Newmark, Peter: *Approaches to Translation*, Oxford, Pergamon Press, 1981;

Prangel, Matthias (Hrsg.): *Materialien zu Alfred Döblin ‚Berlin Alexanderplatz‘*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978;

Sander, Gabriele: *Alfred Döblin*, Ditzingen, Reclam Verlag, 2001;

Sander, Gabriele: *„Tatsachenphantasie“: Alfred Döblins Roman, Berlin Alexanderplatz: die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 2007;

Sanna, Simonetta: *Selbststerben und Ganzwerdung: Alfred Döblins große Romane*, Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt a. M. - New York – Oxford – Wien, Peter Lang, 2003;

Schoeller, Wilfried F.: *Alfred Döblin: Eine Biographie*, München, Carl Hanser Verlag, 2011;

Scimonello, Giovanni: *Alfred Döblin e la crisi di Weimar*, Milano, Arcipelago, 1991;

Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G., Kußmaul, Paul./Schmitt, Peter A.: *Handbuch Translation*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2005;

Von Wiese, Benno (Hrsg.): *Deutsche Dichter der Moderne: Ihr Leben und Werk*, Berlin, E. Schmidt, 1965;

Weiskopf, Franz Karl: *Die Pleite des großen deutschen Romans. Döblin, der deutsche Normaleinheits-Joyce*, in: *Berlin am Morgen*, Jg. 2, Nr. 28 (2. 2. 1930);