Daniel Weidner · Sigrid Weigel (Hrsg.)
Benjamin-Studien 2

Daniel Weidner · Sigrid Weigel (Hrsg.)

Benjamin-Studien 2

Wilhelm Fink

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2011 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)
Internet: www.fink.de

Die Drucklegung dieses Werkes wurde unterstützt mit den Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 1UG0712.

Lektorat: Bettina Moll, Berlin
Satz: Tilo Lothar Rölleke, Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5071-5

BURKHARDT LINDNER

Publizität für das Dickicht der Texte Zur Arbeit an der neuen Benjamin-Ausgabe

Es ist noch zu früh, um beurteilen zu können, worin die editorische Leistung und der Erkenntnisgewinn der neuen Benjamin-Ausgabe (WuN)¹ besteht, da sie kaum vor Ende des kommenden Jahrzehnts ihren Abschluss finden wird. Aber es ist nicht zu früh, über die Edition zu diskutieren. Denn sie gibt Anlass, über das grundsätzlich nachzudenken, was doch das Fundament jeder Benjaminsdiskussion und -forschung darstellt: die Zugänglichkeit und wissenschaftliche Erschließung seines Werks. Und hier verspricht die neue Ausgabe, erstmals alles von Benjamin Überlieferte und im Archiv Gesammelte textintegral zu edieren und damit also das Vermächtnis seines Schreibens neu zu erschließen.

1. Nachgelassenes Schreiben

Was uns als Benjamins *Œuvre*² vorliegt und längst internationale Geltung erlangt hat, verdankt sich, daran ist zu erinnern, ganz wesentlich einer Nachlassgeschichte. Es wirkte mit der Kraft der Verspätung und des Vergessenseins. Zahlreiche vieldiskutierte Texte wurden überhaupt erst durch ihre posthume Edition bekannt. So die deutsche Fassung des Kunstwerkaufsatzes oder der erste Baudelaire-Essay »Das Paris des Second Empire bei Baudelaire«, »Der Autor als Produzent« oder die legendäre Passagenarbeit. Vieles von Benjamin Publiziertes war in Zeitschriften verstreut, die nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr existierten. Die Rundfunkarbeiten blieben eine Zeit lang Gerücht, ehe sich Typoskripte auffanden. Bald erschien immer mehr von Benjamin: so, als sei es jüngst geschrieben. Benjamins Flaschenpost explodierte eine Generation später nach der Katastrophe, seiner eigenen wie der europäischen. Was Adorno bei seiner

1 *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, im Auftrag der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur, hg. v. Christoph Göttsche/Henri Lonitz, in Zusammenarbeit mit dem Walter Benjamin Archiv, Frankfurt a. M. u. a. (Suhrkamp) 2008 – (WuN). Die Bände haben Einzelherausgeber.

2 Jenseits eines allgemeinen Begriffs des Textes bleibt editionswissenschaftlich die Kategorie des Werks unverzichtbar. Unterschieden wird zwischen *œuvre*/Gesamtwerk und je thematisch/konzeptionell eigenständigen Texten als (Einzel-)Werk, auch wenn es unabgeschlossen geblieben ist.

Rückkehr nach Deutschland gegen die Barbarei einer nach Auschwitz fröhlich auferstandenen Kultur geltend machte – der Gedanke sucht Schutz bei schwierigen Texten³ – vollzog sich ganz unerwartet an denen Benjamins in den 1960er Jahren. Und Benjamin erhielt sehr verschiedene Funktionen zugewiesen: als Objekt erbitterten Streits, als aktueller Parolen- und Impulsgeber und als Metaphysiker ohne schlechtes Gewissen.

Erst später, im Fortgang der Ausgabe der *Gesammelten Schriften* (Frankfurt a. M. 1972–1989; GS) trat genauer ins Bewusstsein auf welcher materiellen Überlieferungsbasis diese Neuentdeckung beruhte. Dass Benjamins Texte heute in einem derart erstaunlichen Umfang überliefert sind, verdankt sich nicht allein der Treue seiner Freunde, insbesondere der von Scholem sowie der von Theodor und Gretel Adorno. Es beruhte primär auf dem Überlieferungswillen eines Autors, der mit Musils Formulierung einen »Nachlaß zu Lebzeiten« bewahrte. Wie ist das zu verstehen? Wir müssen von einer doppelten Strategie des Autors Benjamin ausgehen: Zum einen vom entschiedenen Willen zur Wirksamkeit zu Lebzeiten und damit zur Abschließung der Texte unter gegebenen Publikations- und Wirkungsbedingungen. Und zugleich und zum andern von einem entschiedenen Willen zur posthumen Überlieferung seiner Texte. Das betrifft nicht allein die verstreut gedruckten Texte, sondern vor allem auch die nicht zur Publikation gelangten Manuskripte, die Entwürfe und ersten Fassungen zu größeren Texten, die große Zahl der Notizen zu Arbeitsprojekten, die Sammelkonvolute mit Aufzeichnungen und Exzerpten. Diese Manuskripte repräsentieren den Fundus seines Schreibens und sein literarisch-intellektuelles Laboratorium. Vor der endgültigen Flucht aus Paris unternahm er letzte Maßnahmen zur Rettung dieses nachgelassenen Schreibens, indem er »Nachlässe« an verschiedenen Orten deponierte und zur Aufbewahrung adressierte.

2. Die neue Ausgabe und die *Gesammelten Schriften*

Auch das gehört zu Nachlassgeschichte: Keiner der Intellektuellen aus Benjamins Generation hat eine editorisch anspruchsvollere Ausgabe bekommen als dieser Autor. Sein lawinenartig angestiegener Ruhm und der Streit um den »ganzen Benjamin« erzwangen dies geradezu. Warum nun also eine neue? Zunächst muss man sagen, dass die alte Ausgabe nicht so wie geplant wirklich abgeschlossen wurde. Mit dem Band 7 »Nachträge« stieß die Ausgabe an die Grenze ihrer Konzeption. Zahlreiche Manuskripte, die inzwischen aufgefundenen oder

3 Burkhardt Lindner: »Was heißt: Nach Auschwitz? Adornos Datum«, in: Stephan Braese/Holger Gehle/Doron Kiesel u. a. (Hg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, Frankfurt a. M. 1998, S. 283–300.

zugänglich geworden waren, mussten hier nachträglich ediert werden. Es ergaben sich damit vielfach wichtige editorische Korrekturen gegenüber den vorangegangenen Bänden, die umständliche Rückverweise nötig machten. Andere Manuskriptfunde konnten (wie das ›Gießener Typoskript‹ der *Berliner Kindheit*) nicht mehr aufgenommen werden, so dass vom heutigen Stand aus gesehen noch ein Nachtragsband zum Nachtragsband ediert werden müsste.

Stattdessen also ein Neuanfang. Welche Möglichkeiten die neue Ausgabe bieten kann und hoffentlich einlösen wird, soll im Folgenden nach einzelnen Aspekten skizziert und erörtert werden. Wenn dabei auf Unzulänglichkeiten und Mängel der alten Ausgabe verwiesen wird, so kann dies nur geschehen, wenn man vorab die außerordentliche philologische und editorische Arbeit von Rolf Tiedemann hervorhebt, die unter den wenig komfortablen Bedingungen des Frankfurter Adorno-Archivs geleistet wurde. Auf die Bände der GS wird in WuN durchgehend verwiesen.

3. Edition und Archiv

Die neue Ausgabe setzt zu einem Zeitpunkt ein, da im Benjamin-Archiv Berlin über den aus dem Adorno-Archiv stammenden Hauptbestand weitere aus verschiedensten Überlieferungsquellen stammende Archivbestände erstmals zusammengeführt und für die weitere Bearbeitung erschlossen wurden. Aber was heißt ›erschlossen‹? Die sorgsame Identifizierung aller Textzeugen durch Archiv-Siglen in den GS konnte den trügerischen Eindruck erwecken, die Ausgabe basiere auf einem wohlgeordneten Archivbestand. Den gab es nicht. Um sie zuordnen zu können, hätten die Tausende von Manuskriptblättern in unterschiedlichsten Konvoluten genauestens entziffert sein müssen, bis hin zu winzigen Notizzetteln und ›unordentlichen‹ Blättern mit Notizen zu ganz verschiedenen Schreibprojekten. In den GS heißt es dazu:

Die Herausgeber haben vor Beginn ihrer Arbeiten den gesamten Manuskript- und Typoskriptbestand des Archivs auf Mikrofilmen aufnehmen lassen. Der Nachlaß wurde, getrennt nach Handschriften, Typoskripten und Abdrucken, mit fortlaufenden Nummern signiert; *dabei ist die Ordnung bewahrt worden, in der sich die Materialien zum Zeitpunkt der Übernahme des Archivs durch die Herausgeber befanden.* (GS I, 760; Hvh. B. L.)⁴

Was bei früheren Sichtungen von anderer Hand zusammengelegt oder getrennt wurde, bleibt offen. Jedenfalls spiegelt die Abfolge der Siglen nur zu einem

⁴ Vgl. hierzu und auch zum Folgenden den umfangreichen »Editorischen Bericht« von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (GS I, 749–796).

kleineren Teil eine inhaltliche oder zeitliche Zusammengehörigkeit oder eine mit Sicherheit auf Benjamin selbst eindeutig zurückgehende Anordnung der Manuskriptkonvolute. Ebenso ergeben sich Probleme der zeitlichen Fixierung, da Benjamin fast nie die Aufzeichnungen datierte.

Der Nachlass wird nun im Zuge der Arbeit an den Bänden der neuen Ausgabe sukzessiv nochmals erschlossen, transkribiert und zugeordnet, so dass mit dem Abschluss der Ausgabe, die ja den kompletten Nachlass ediert, zugleich ein vollständiges und geordnetes Bestandsverzeichnis erreicht ist.

4. Werkstatus und Apparat; Bandaufteilung

Tendenziell waren die *Gesammelten Schriften* am Prinzip der ›Fassung letzter Hand‹ ausgerichtet. Entwürfe, frühere Fassungen oder auch nicht verwendete Manuskripte und Nachträge blieben in die kommentierten Apparate verwiesen, wo sie als »Paralipomena« teilweise mitgeteilt oder als abweichende »Lesarten« verzeichnet wurden. Sie verschwanden eher als dass sie wahrgenommen wurden. Nur ein kleines Beispiel: Benjamin hatte für die Endfassung von »Goethes Wahlverwandtschaften« ein detailliertes Schema mit Kapitel- und Abschnittüberschriften angelegt, das als einzelnes Manuskript-Blatt vorliegt. Es ist für die komplexe Struktur der Abhandlung sehr erhellend. Der Leser der GS muss diese Textstellen mühsam innerhalb des fortlaufenden Lesarten-Apparats rekonstruieren.

Demgegenüber, dies ist eine grundlegende und entscheidende Veränderung, druckt die neue Ausgabe alle erhaltenen Manuskripte als eigenständige Texte gleichwertig ab, statt sie als Vorstufen oder Varianten auszugsweise in den Anhang zu verbannen. Bei der Wiedergabe der Manuskripte werden zudem, ebenfalls anders als in den GS, durchgängig Benjamins Streichungen reproduziert und das Gestrichene mit transkribiert.

Als zweites editorisches Prinzip legte der Band-Aufbau der GS eine Gewichtung des Überlieferten nach Haupt- und Nebenwerken zugrunde. Band 1, 2 und 5 (*Das Passagen-Werk*) waren den großen theoretischen Arbeiten vorbehalten. Band 3 und 4, zudem mit wesentlich schwächerem editorischen Apparat, versammelte, was als Buchkritiken bzw. als eher literarische Arbeiten und Feuilletonbeiträge galt.

Die neue, umfangreicher angelegte Ausgabe *Werke und Nachlaß* bietet demgegenüber eine Aufteilung, die den Werken bzw. Werkkomplexen je einen eigenen Band widmet. So sind bereits als Einzelbände erschienen: als Band 3 die Romantikdissertation, hg. v. Uwe Steiner, als Band 19 die Geschichtsthesen, hg. v. Gérard Raulet, beide früher Teil von GS I sowie als Band 10 *Deutsche Menschen*, hg. v. Momme Brodersen, und als Band 8 *Einbahnstraße*, hg. v. Detlev

Schöttker. Was früher Teil der Bände 1 bzw. 4 der GS war, tritt nun in der Selbstständigkeit des Werks deutlich hervor. Das ist gut.

Man wird sehen, wie sich dieses Prinzip im Weiteren bewährt. Jedenfalls wird sich der mit den GS vertraute Leser/Benutzer dabei auch auf Neugruppierungen von Texten einstellen müssen. So präsentiert der Band *Einbahnstraße* nicht nur das Buch und die zugehörigen Manuskripte, sondern ediert darüber hinaus hier noch weitere 43 Texte, die Benjamin auf einem Manuskriptblatt mit der Liste für einen Fortsetzungsband provisorisch zusammenstellte. Durch diese editorische Entscheidung, die im Nachwort des Herausgebers überzeugend begründet wird, werden von Benjamin selbst publizierte Textfolgen wie »Kurze Schatten«, »Denkbilder«, »Ibizenkische Folge« nachträglich wieder aufgelöst und Einzelstücke wie etwa »Nordische See« oder »Der Destruktive Charakter« in einen neuen Zusammenhang gerückt. Diese Texte (und die zugehörigen Entwürfe) im Band *Einbahnstraße* suchen zu müssen, ist noch gewöhnungsbedürftig.

Ein ganz eigenes Problem stellen schließlich die im Band 6 der GS edierten »Fragmente vermischten Inhalts« dar. Sie wurden aus Schreibheften, Notizblöcken, zahllosen Notizzetteln und Manuskriptblättern »herausdestilliert« und nach einer problematischen, vom Herausgeber vorgenommenen Systematik gruppiert. Mit der editorischen Klassifizierung als »Fragmente« wird die editorische Orientierung am Vorbild des abgeschlossenen Textes in letzter Fassung vollends fragwürdig. Was ediert wurde und was wegfel, ist ebenso wenig ersichtlich wie die zeitliche Zusammengehörigkeit unterschiedlicher Aufzeichnungen. In den Bänden 20 und 21 der WuN soll daher der Gesamtbestand der erhaltenen Notizhefte und -blöcke sowie der Bestand der Manuskriptkonvolute und -einzelblätter, die nicht oder nur partiell in den Einzelbänden zum Abdruck gelangen, komplett ediert werden.

5. Im Dickicht der Texte

Zu fragen ist nun, wieweit sich aus dieser grob skizzierten Ausgangslage der neuen Ausgabe Perspektiven für die künftige Beschäftigung und Auseinandersetzung mit Benjamin erwarten lassen. Dass ein beträchtlicher Zugewinn durch den Abdruck bislang unpublizierter Texte bzw. die Neupräsentation der Texte sowie durch die Erschließung weiterer historischer Materialien zu erwarten ist, steht ohne Zweifel. Aber darüber hinaus, so mein Vorschlag, müsste es darum gehen, Benjamins nachgelassenes Schreiben explizit in dem Sinne zum Gegenstand zu machen, dass seine denkerische wie schriftstellerische Produktionsweise ins Zentrum rückt.

Benjamins fortwährende, vielfach obsessive Schreibproduktivität zeigt eigentümliche Widersprüchlichkeiten, die sich wohl kaum auflösen lassen, aber doch genauer verfolgt zu werden verdienen. Auf der einen Seite zeigt sich Benjamins Vorliebe für sorgsame Papierwahl (Max-Krause-Papier, Pergamenthefte u. ä.), auf der anderen Seite eine nicht geringere Lust, heterogene Schreibträger (farbige Zettelchen, zerschnittene Briefe, Rückseiten von Umschlägen, Ausleihzetteln, Postbänderolen u. ä.) zu benutzen. Auf der einen Seite finden sich sorgsam angelegte, formal einheitlich gestaltete Konvolute und in sich geschlossene Aufzeichnungen, auf der andern Seite Manuskriptblätter/-konvolute, in denen Aufzeichnungen zu verschiedenen Arbeitsprojekten, meist durch Vorder- und Rückseite des Blatts getrennt, nebeneinander laufen und auch noch Briefentwürfe, Notizen zu Geldausgaben, Adressen u. ä. enthalten. Ein System lässt sich vorderhand nicht erkennen. Gerade in dieser formalen und materialen Heterogenität schlägt sich nieder, was oben »Nachgelassenes Schreiben« genannt wurde. Und Benjamin wollte es in jedem Fall bewahrt wissen sowohl für den Fall, dass er in die USA gelangte, oder eben, dass er vorher kapitulieren würde.

Ein weiterer grundlegender Produktionsaspekt betrifft das Verhältnis von Manuskript und Druckgestalt. Hier ist eine schreibtechnische Umwälzung von besonderer Wichtigkeit, die heute schon wieder aus dem Gedächtnis verschwunden ist: die Transformation des Manuskripts in ein maschinenschriftliches Typoskript (anstelle einer handschriftlichen Reinschrift). Benjamin weigerte sich zeitlebens, eine Schreibmaschine zu benutzen. Er hielt sich an die um 1900 etablierte Rollenteilung zwischen dem schreibenden/diktierenden Mann und der tippenden Frau, sah sich also unbeirrt darauf angewiesen, seine Manuskripte für die Publikation bezahlten Sekretärinnen (oder freundlichen Helferinnen) in die Maschine zu diktieren. Dies blieb auch bis in die letzten Exiljahre so.

Das Typoskript bildete in produktionstechnischer wie kompositioneller Hinsicht für Benjamin eine Zäsur im Arbeitsprozess. Eine Analyse, die der Materialität bzw. Medialität der Schrift- und Überlieferungsträger Rechnung trägt, muss dieser für Benjamin einschneidenden Phase des Wechsels von der Handschrift zum Diktat besondere Beachtung schenken. Denn der Übergang von Manuskripten zum Typoskript war ein besonderer Autorisierungs-Vorgang, mit dem der Autor dem Text einerseits eine Stimme verlieh und zugleich ihn an eine mechanische Tipphand übergab, die eine gegenüber der Manuskriptstufe neue, den Druck vorwegnehmende (typo)graphische Prägung bewirkte.

Wie sehr Benjamin das Typoskript als Zäsur im Schreibvorgang ansah, lässt sich beispielsweise der brieflichen Mitteilung entnehmen, in der er Scholem von seiner neuen Sprachtheorie (»Über das mimetische Vermögen«) berichtet:

»Drucken lasse ich besagte Blätter nicht, ja ob sie auch nur einer Maschinenübertragung fähig sind, erscheint mir noch nicht ganz sicher.«⁵ Im Übrigen lässt sich aus dem Nachlass erschließen, dass nur in ganz wenigen Fällen ein »fertiges« Manuskript in die Maschine diktiert wurde. Fast immer hat Benjamin erst beim Diktatvorgang das handschriftliche Manuskriptmaterial zur definitiven Formulierung gebracht.

Diese Hinweise auf die Spezifik der Produktions- und Schreibpraxis Benjamins müssen noch detaillierter verfolgt werden. Das kann, so wird es sich im Fortgang der Ausgabe immer deutlicher herausstellen, angesichts der Vielfältigkeit seiner Produktivität und den wechselnden Publikationsbedingungen nur an einzelnen Werken oder Werkkomplexen genauer vorgenommen werden. Entsprechend geschieht dies im Folgenden knapp und thesenhaft am konkreten editorischen Beispiel (Geschichtsthesen, Kunstverkaufsatz, *Berliner Kindheit*), verknüpft mit einem systematischen editionswissenschaftlichen Aspekt: dem Verhältnis der Manuskripte zum Typoskript und damit zum Status des Werks.

6. Geschichtsthesen

In der neuen Ausgabe ist der knappen Thesenfolge *Über den Begriff der Geschichte* ein eigener Band vorbehalten (WuN XIX). Diese Sonderstellung ist aus mehreren Gründen berechtigt. Nach Benjamins Tod erhielt der Text rasch bei denen, den dieses Ende einen Schock versetzte, den Status einer testamentarischen Letzten Schrift. In der formalen Konzeption stellt es ein Unikat im Werk Benjamins dar. Und es bietet hinsichtlich seiner Textgenese einige Überraschungen.

Der Herausgeber des Bandes hat trotz der verschlungenen Abfassung seines editorischen Kommentars eindeutig gezeigt, dass die Geschichtsthesen ihren Werkcharakter einer politischen Zuspitzung verdanken. Gehen wir von der Nachlasslage aus. Überraschen muss zunächst, dass es keine abgeschlossene Reinschrift der Thesen gibt, hingegen drei von Benjamin diktierten Typoskripte/Durchschläge mit Abweichungen und handschriftlichen Korrekturen gegenüber dem Manuskript und untereinander. Man kann daraus schließen, dass Benjamin zeitlich unterschiedliche Möglichkeiten gefunden hat (in Paris, in Lourdes ...), den Text jemandem diktieren zu können, und sich daraus Abweichungen zwischen den Typoskripten ergaben.

Überraschender noch ist der andere Befund, dass es für einen Teil der Thesen, darunter politisch sehr zentrale, keine Entwürfe oder Vorfassungen in den Manuskriptkonvoluten gibt, während diese selbst auf die Passagenarbeit

5 An Scholem 28.2.1933 (GB IV, 163). Später kam es zu dem Typoskript (ebd., 297).

rückverweisen. Damit bestätigt sich die vom Herausgeber sehr vorsichtig vortragene Vermutung, dass die Thesen textgenetisch einem älteren geschichtstheoretischen Arbeitskontext zugehörten.

Benjamin hatte seit 1937 daran gedacht, der Passagenarbeit (*Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts*) eine Erkenntnistheorie des Geschichtlichen voranzustellen analog der »Erkenntniskritischen Vorrede« des Trauerspielbuchs. In dieser Vorrede sollten die Aporien bisheriger Geschichtsschreibung dargelegt und mit Benjamins eigener Konzeption konfrontiert werden (vgl. Passagenkonvolut N). Ab August 1939, ausgelöst vom Hitler-Stalin-Pakt und der Besetzung Polens und Frankreichs radikalisierte sich die Konzeption einer Erkenntnis des Vergangenen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. Benjamin konzipiert aus den Aufzeichnungen eine Thesen/Aphorismus-Folge, die durchaus Züge eines politischen Manifests zeigt und der Niederlage der antifaschistischen Linken in Europa, der Niederlage seiner Generation, eine schonungslose Gegenrechnung aufmacht. Aus diesem Entstehungszusammenhang ergibt sich der einzigartig hybride Charakter des Textmosaiks, in dem ein weitgehend aus dem 19. Jahrhundert bezogenes Zitatmaterial mit dem politischen Augenblick der Niederschrift der Thesen zusammenmontiert wird.

Wenn nunmehr in der neuen Ausgabe ein altbekanntes, wenige Seiten umfassendes Werk in seinen mehrfachen Versionen samt den zugehörigen Entwürfen auf 150 Druckseiten ediert wird, ist das ein Gewinn. Warum muss man das als Verlust von Benjamins Renommee dramatisieren? So konstatiert Wolfgang Matz in seiner Rezension eher erleichtert als kritisch, der Band demonstriere, wie »ein heiliger Text sich in ein Konvolut von Fragmenten auflöst«. Aus einem »Zentraltext abendländischer Geschichtsphilosophie« sei »ein diffuser Komplex von Papieren geworden«.⁶ Aber war Benjamin, selbst in den heißesten Rezeptionsphasen, je als Autor heiliger Texte gelesen worden? Und was für ein Textverständnis soll das sein, das eine kritische Edition mit einem Papierhaufen verwechselt?

7. Kunstwerkaufsatz

Das nachgelassene Schreiben mit dem Bild vom Dickicht der Texte zu charakterisieren, soll nicht suggerieren, Benjamin hätte, wie Aby Warburg oder der spätere Robert Walser, ein Archiv verzettelter Schreiberei um sich herum aufgehäuft. Benjamin wollte und musste publizieren. Und dies geschah in großem

⁶ Wolfgang Matz: »Der Engel der Editionsphilologie muß so aussehen«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 3.8.2010 (zitiert nach und verfügbar unter: www.faz.net, abgerufen am 16.03.2011).

Umfang, allerdings seit den 1920er Jahren bis ins Exil in Abhängigkeit von äußeren Publikationsbedingungen, über die er nicht verfügen konnte.

Dies zeigt exemplarisch die Schreib- und Publikationsgeschichte eines seiner posthum berühmtesten Texte: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.⁷ Welche Konsequenzen sich daraus für die kommende Edition ergeben, soll grob umrissen werden.

Der ›Kunstverkaufsatz‹ wird in den GS (I u. VII) dreimal abgedruckt, nominiert als Erste/Zweite/Dritte Fassung. Diese editorische Benennung ist höchst problematisch, weil damit die Vorstellung nahegelegt wird, es handele sich um Arbeitsstufen zu einer abgeschlossenen Letzten Fassung. Eine solche Letzte Fassung gibt es auch im Falle des Kunstverkaufsatzes nicht.

Benjamin hat die Abhandlung im Herbst 1935 ohne nennenswerte Vorarbeiten niedergeschrieben. Der Titel und der Textaufbau in ca. 19 kürzeren Einzelkapiteln stehen von vornherein fest. Zwei Manuskripte liegen hierzu vor; eines ist noch unpubliziert. Auf dieser Basis diktierte Benjamin (in zwei Arbeitsvorgängen) ein Typoskript. Das Typoskript bildete wiederum die Basis (nicht die Vorlage) für die Publikation des Textes 1936 als französische Übersetzung in Horkheimers Zeitschrift und für die Publikation in der von Bredel redigierten Moskauer Exilzeitschrift *Das Wort*. Beide Mal kam es, wie sich detailliert zeigen lässt, zu Anpassungen an vorgegebene Publikationsbedingungen. Im ersten Fall musste sich Benjamin zähneknirschend mit Horkheimers redaktionellen Eingriffen zufriedengeben. Im zweiten Fall unternahm er selbst eine Redaktion, die in Kooperation mit Brecht zustande kam und von diesem zur Publikation im *Wort* empfohlen wurde. Monate später, im Frühjahr 1937, wurde der Abdruck abgelehnt.

Wenn also die Rede von Fassungen sein soll, so gibt es fünf gleichwertig abdruckende: zwei Manuskripte, zwei Typoskripte und einen Druck. Die chronologische Abfolge ist geklärt, nur darf man sie nicht mit einer teleologischen Stufenfolge zum vollendeten Werk verwechseln.

Hinzu kommt etwas anderes: Benjamin arbeitete seit 1936 in Fortsetzung des ersten Typoskripts an dem Text weiter. Dies vollzog sich, da sich keine weiteren konkreten Publikationsmöglichkeiten ergaben, in zahlreichen handschriftlichen Aufzeichnungen bis 1940, die vielfach Verbindungen zu den anderen Arbeiten aufweisen (*Zweiter Pariser Brief*, *Encyclopédie*-Rezension, Baudelaire-Studien u. a.). Sie sind bislang nur auszugsweise publiziert, aber inhaltlich von größtem Belang. Auch diese Manuskripte müssen als Teile einer weiteren, wenn auch nicht zustande gekommenen ›Fassung‹ betrachtet werden. Sie sind gleichwertig im

7 Der entsprechende WuN-Band wird von mir herausgegeben. Vgl. dazu auch meinen Aufsatz zu dieser Abhandlung in dem von mir herausgegebenen *Benjamin-Handbuch*, Stuttgart (Metzler) 2006.

Textteil abzdrukken. Auf diese Weise wird *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* als Gesamttext ediert, der als ganzer das Werk ausmacht.

8. Berliner Kindheit

Bei der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* stellt sich die editorische Sachlage, wiederum grob skizziert, noch anders dar.⁸ Dies hängt schon mit dem besonderen Status des Werks zusammen, das mit der Titelfindung auf Ibiza von vornherein als Buch geplant war.

Zunächst zu den Typoskripten. Es liegen zwei Typoskripte vor: ein Ende 1932/Anfang 1933 in Berlin diktiertes – in die GS konnte es nicht mehr aufgenommen werden – und ein 1938 in Paris entstandenes. Da das Berliner Typoskript trotz intensiver Bemühung keinen Verlag fand, verkaufte es Benjamin an die *Frankfurter Zeitung* (FZ). Hier und auch später noch in ein einigen anderen Zeitschriften konnte der größte Teil der Stücke im Druck erscheinen. Das Pariser Typoskript entstand, als sich eine (letztlich vergebliche) Möglichkeit zum Druck des Buchs ergab. Es stellt eine abgebrochene Redaktion des alten Typoskripts dar und nimmt die wenigen nach 1933 neu entstandenen Stücke auf.

Editorisch aufregend ist freilich nicht das, was nach 1933 mit der *Berliner Kindheit* geschah, sondern was sich vorher abspielte, ehe Benjamin 1932 zur endgültigen Konzeption des Kindheitsbuchs fand. Der größte Teil der nachgelassenen Manuskripte (einschließlich der »Berliner Chronik« im Spanien-Tagebuch) stammt aus dieser Inkubationsphase des Werks. Das hat Gründe.

Die *Berliner Kindheit* nimmt im Gesamtwerk, wie Benjamin brieflich mehrfach betont hat, eine Sonderstellung ein. Er stellt das »schmale Buch« in seinem poetisch-dichterischen Anspruch, das Werk der Erinnerung durch literarisches Schreiben zu fixieren, mit der Proust'schen *Recherche* auf eine Stufe. Schon in dieser Hinsicht ergibt sich, dass der Status der Manuskripte der *Berliner Kindheit* ein anderer ist als der von Manuskripten zu theoretischen Texten. Entsprechend bedurfte es bei der Berliner Kindheit eines mühsamen Arbeits- und Schreibprozesses, um für das autobiographische Erinnerungsmaterial eine eigene literarische Form als Folge von für sich stehenden Einzelstücken mit je eigenem Titel zu finden.

8 Vgl. dazu ausführlich: Burkhardt Lindner: »Schreibprozeß, Finisierung und verborgene Erinnerungstheorie in Benjamins *Berliner Kindheit*. Zur erstmaligen Edition des Gesamtnachlasses«, in: Peter Brandes/Burkhardt Lindner (Hg.): *Finis. Paradoxien des Endens*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2009, S. 83–128. Der WuN-Band wird von Nadine Werner und mir herausgegeben.

Der größte Teil der vorangegangenen Manuskripte – in der GS-Edition blieben sie weitgehend unpubliziert – ist durch Besonderheiten gekennzeichnet, die durch einen diplomatisch genauen Textabdruck der Handschrift nicht angemessen reproduzierbar ist. Sie erschließen sich dem Leser erst durch den Parallelabdruck von Faksimile und Transkription. So erst entsteht ein Bild der Niederschrift mit ihren Entstehungskorrekturen, weitere Entstehungskorrekturen (Einfügungen, Varianten) am freigelassenen Rand sowie unten auf der Seite. Sichtbar werden die auf dem Blatt erkennbaren Abbrüche des Schreibprozesses ebenso wie der Wechsel im Duktus der Handschrift bis hin zu Zeichnungen und Kritzeleien auf der Rückseite. Die Häufung von Entstehungskorrekturen und Hinzufügungen bei bestimmten Blättern/Stücken lässt die unterschiedliche Widerständigkeit im Schreibprozess, der zugleich ein Erinnerungsprozess ist, erkennen. Graphische Eigenheiten können nur auf diese Weise reproduziert werden. Erst der integrale Faksimile-Abdruck der Manuskripte ermöglicht dem Benutzer der Ausgabe einen durch nichts zu ersetzenden direkten Einblick in die Werkgenese der *Berliner Kindheit*.

9. Fazit

Warum hat Benjamin der Nachwelt soviel Geschriebenes hinterlassen? Welche Botschaft ist darin enthalten? So zu fragen ist falsch. Denn es geht überhaupt nicht darum, einem über das Grab hinausreichenden Willen des Autors zu entsprechen. Die Nachwelt ist nicht die des Autors. An einer wichtigen Stelle, 1929 in der *Literarischen Welt* hat sich Benjamin dazu grundsätzlich geäußert, anlässlich des Streits um Kafkas »berühmte testamentarische Verfügung«, den Nachlass nach dem Tod zu vernichten. Brod setzte sich darüber hinweg, und Benjamin nimmt entschieden für ihn Partei: »die echte Treue gegen Kafka war, daß dies geschah« (GS IV, 468; cf. auch die spätere Brod-Rezension, GS III, 527). Denn das Testament war ein Entlastungsversuch gegenüber einem unlösbaren Konflikt des Autors. Es spiegelt Kafkas Weigerung, »vor der Nachwelt die Verantwortung« für die Publikation seines nachgelassenen Schreibens zu tragen, und zugleich seinen Verzicht darauf, das Geschriebene zu Lebzeiten zu vernichten. Er gab sein Œuvre in andere Hände. Und das hieß: Über dieses Werk hat der tote Autor, hat »Kafka«, keine Macht mehr. Benjamin fragt: Wie anders »kann denn er selber heut uns nahestehen als durch sein Werk?« (GS IV, 467).

Darüber, dass Benjamin die angehäuften Masse der Manuskriptblätter als Teil seines Werks betrachtete und sie, ohne jene Skrupel Kafkas, der Nachwelt anheimstellen wollte, kann kein Zweifel bestehen. Nur: Was dann damit anzustellen sei,

hätte er sich verbeten, gefragt zu werden. Das ist eine Frage, die die Wirkungsgeschichte, und eben auch die Editions-geschichte, beantwortet.

Was die neue Ausgabe macht, besteht im Grunde in nichts anderem, als den Nachlass transkribiert und kritisch geordnet zu publizieren und im Fortgang der Bände eine öffentliche Lesbarkeit des Archivs für kommende Leser herzustellen. Die Mühen des Editors verschwinden ein Stück weit hinter den Primat der Texte; seine Aufgabe besteht nicht darin, Perlen zu polieren und die Spreu vom Weizen zu trennen. Wenn der Zugang ins Dickicht der Texte dem Werk Benjamins eine neue Sperrigkeit verleiht, so ist das nur gut.