

SELBSTÜBERSETZUNG ALS WISSENSTRANSFER

LiteraturForschung Bd. 39
Herausgegeben vom Leibniz-Zentrum für
Literatur- und Kulturforschung

Stefan Willer, Andreas Keller (Hg.)

Selbstübersetzung als Wissenstransfer

Mit Beiträgen von

Ronja Bodola, Cornelius Borck, Héctor Canal, Sietske Fransen,
Patricia A. Gwozdz, Andreas Keller, Maria Oikonomou,
Pascale Roure, Caroline Sauter, Dagmar Stöferle,
Knut Martin Stünkel, Dirk Weissmann und Stefan Willer

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dieser Publikation zugrunde liegende Forschungsvorhaben
wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter
dem Förderkennzeichen 01UG1412 gefördert

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2020,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagmotiv: Jonathan Gross, Sound Wave (Quelle: <https://flic.kr/p/qpDjf2>,
CC BY-ND 2.0) unter Verwendung des Photoshop-Filters Farbpapier-Collage

Gestaltung und Satz: readymade, Berlin

Druck: booksfactory

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-467-7

Prekäre Passage Walter Benjamins Passagenexposés auf Deutsch und Französisch

CAROLINE SAUTER

Für Walter Benjamin war das Übersetzen nicht zuletzt eine Lebenserfahrung. Spätestens seit 1933, also seitdem er als Exilant in Paris lebte, war das Oszillieren zwischen dem Deutschen und dem Französischen sein täglich Brot. Von den Herausforderungen, Spannungen und Aporien dieses permanenten Changierens zeugen in seinem Werk vor allem die Selbstübersetzungen. Denn Benjamin hat – was in der Forschung erstaunlich selten beachtet wird – zahlreiche Selbstübersetzungen aus dem Deutschen ins Französische angefertigt.¹ Dabei handelt es sich einerseits um Teile seines literarischen Werks, darunter etwa die mit Jean Selz gemeinsam verfasste Übersetzung einiger Stücke seiner *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* unter dem Titel *Enfance berlinoise* (1932/33),² andererseits jedoch auch um wichtige theoretische Schriften. Dazu gehören beispielsweise die in Kooperation mit Pierre Klossowski übersetzte französische Version des berühmten Aufsatzes *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen*

1 Die meisten seiner Selbstübersetzungen finden sich heute abgedruckt in einer Sammlung seiner französischen Schriften; vgl. Walter Benjamin: *Écrits français*, hg. und mit einer Einleitung von Jean-Maurice Monnoyer, Paris 1991. Viele Selbstübersetzungen finden sich außerdem in den Nachtrags- und Materialbänden seiner *Gesammelten Schriften* bei Suhrkamp. Alle Schriften Benjamins werden zitiert nach der Ausgabe: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1972–1991. Im Folgenden werden Zitate aus den *Gesammelten Schriften* mit der Sigle GS und Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen, wobei jeweils der Band in römischen Zahlen, der Teilband und die Seitenzahl in arabischen Zahlen angegeben wird.

2 Abgedruckt in Benjamin: *Écrits français* (Anm. 1), S. 83–96; vgl. zur Entstehungs- und Übersetzungsgeschichte auch GS IV.2, 969 f. Die Zusammenarbeit mit Jean Selz ist besonders hervorzuheben, denn sie ist, wie Benjamin an Scholem schreibt, in der Tat »nicht von Papp«: »Die französische Übersetzung der ›Berliner Kindheit‹ [...] macht Fortschritte. Wir arbeiten täglich daran. Der Übersetzer kann kein Wort deutsch. [...] Und so entsteht aber fast durchweg Hervorragendes.« (GS IV.2, 969) Später berichtet Jean Selz über seine Zusammenarbeit mit dem Selbstübersetzer Benjamin: »En lisant, il traduisait. [...] Cependant, bien des passages demeuraient obscurs parce qu'il ne trouvait pas pour certaines locutions [...] leur équivalent français. [...] Benjamin n'admettait pas le plus petit écart de pensée dans les mots choisis pour traduire les siens. [...] Nous passâmes ainsi bien des heures à discuter des moindres mots, et même des virgules, de ces textes [...]« (Jean Selz: »Walter Benjamin à Ibiza« (1954), in: Benjamin: *Écrits français* (Anm. 1), S. 468–486, hier S. 479 f.)

*Reproduzierbarkeit (L'œuvre d'art dans l'époque de sa reproductibilité technique, 1936),*³ die französische Fassung des Erzähleraufsatzes (*Le Narrateur, 1939*)⁴ oder sein selbstübersetztes Exposé zum *Passagenwerk*, d. h. zu dem unvollendeten geschichtsphilosophischen Hauptwerk des späten Benjamin in Form einer Zitat- und Gedanken-Konstellation, welches ihn in seinen letzten Lebensjahren im Pariser Exil fast vollständig in Anspruch genommen hat.

Das Exposé zum *Passagenwerk* hat Benjamin 1935 auf Deutsch unter dem Titel *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* verfasst und 1939 unter dem Titel *Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle: Exposé* selbst ins Französische übersetzt.⁵ Um diese Schrift in ihrer deutschen und ihrer französischen Fassung geht es in meinem folgenden Beitrag. Ich möchte eine

3 Abgedruckt in GS I.2, 709–739, mit der Notiz »Traduit par Pierre Klossowski«. Dass es sich dabei jedoch um eine Vereinfachung der Sachlage handelt, wird aus den Zeugnissen zur (Selbst-)Übersetzungsarbeit am Kunstwerkaufsatz im Anmerkungsstück der GS ersichtlich; vgl. GS I.3, 982–1035, zur Übersetzungsarbeit insb. 987–999. Benjamin selbst berichtet in Briefen an Adorno und Horkheimer von der »überaus intensive[n] Arbeit mit meinem Übersetzer« (GS I.3, 990). Auch die Mitarbeiter des Pariser Büros des Instituts für Sozialforschung, Aron und Brill, sprechen von einer »Schwerstgeburt« (GS I.3, 988), da Benjamin als Autor in ungewöhnlich intensiver Weise an der Übersetzung seines Textes beteiligt war, sodass er tatsächlich als Co-Übersetzer gelten kann; Benjamin selbst spricht in einem Brief an Horkheimer von seiner »durchaus unentbehrlichen Mitarbeit« an dem Übersetzungsprojekt (GS I.3, 989), räumt aber in einem Brief an Adorno ein, dass der französische Text deutliche »Spuren der Übersetzungsarbeit trägt« (GS I.3, 990). Das Produkt hält er freilich für vorläufig (vielmehr für nicht »in jeder Hinsicht endgültig abgeschlossen« (GS I.3, 990)) und bemerkt, dass die Selbstübersetzung des französischen Textes ihm »dem deutschen Text gegenüber eine Distanz gegeben« habe (ebd.), die nun zu einer Neufassung des deutschen Originals führen müsse. Die Selbstübersetzung ist also eine permanente Arbeit auch am Originaltext. Im Anmerkungsstück der GS sprechen die Herausgeber der Kunstwerkarbeit daher bemerkenswerterweise auch von einer »deutschen« und einer »französischen Fassung« (I.3, 986 f.), und statt von einer (Selbst-)Übersetzung vielmehr von einer »Modifikationsarbeit« (GS I.3, 987).

4 Abgedruckt in Benjamin: *Écrits français* (Anm. 1), S. 264–298 und GS II.3, 1290–1309. Hierbei handelt es sich um eine allein von Benjamin angefertigte Selbstübersetzung für die französischsprachige Zeitschrift *Europe*; vgl. zur Entstehung Benjamin: *Écrits français* (Anm. 1), S. 251–263 sowie GS II.3, 1278 f. Zu Lebzeiten Benjamins erschien die französische Übersetzung des Erzähler-Essays jedoch nicht, sie wurde erst 1952 auf Veranlassung Adrienne Monniers im *Mercur de France* unter Benjamins selbstgewähltem Titel *Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nikolai Lesskow* veröffentlicht, vgl. GS II.3, 1280.

5 In den GS werden die deutsche (1935) und die französische (1939) Fassung hintereinander abgedruckt; vgl. GS V.1, 45–59 (*Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*) und GS V.1, 60–77 (*Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle*); Materialien und Vorstufen für beide Versionen finden sich in GS V.2, 1206–1259. Es ist übrigens sehr interessant, dass der Herausgeber des *Passagenwerks*, Rolf Tiedemann, von den beiden Exposés niemals als von ›Original‹ und ›Selbstübersetzung‹ spricht. Stattdessen nennt er sie »die beiden Exposés« oder auch »die erste und die zweite Fassung« (GS V.1, 12) und spricht von der Selbstübersetzung als von einem »weitere[n], französisch *geschriebene[n]* Exposé« (GS V.1, 25, Hvh. C. S.). Die Tatsache der Selbstübersetzung wird hier also bewusst ausgeklammert, der Sprachenwechsel systematischerweise nicht thematisiert.

vergleichende Lektüre der beiden Exposés vorschlagen. In der Passage vom deutschen Ausgangstext zum französischen Text der Selbstübersetzung verändert sich, wie sich zeigen wird, die Form der Darstellung wie auch die Art der Argumentation auf signifikante Weise: Wir können in Benjamins Selbstübersetzung des Passagenexposés nachvollziehen, wie das Deutsche und das Französische in eine Konstellation treten und dennoch in keiner Weise ineinander aufgehen, da Fremdheit und Differenz das Paradigma der Übersetzung darstellen, wie übrigens auch im Zusammenhang mit Benjamins früher Übersetzungstheorie deutlich werden wird.

Dies ist im Fall der Selbstübersetzung umso erstaunlicher, da es sich hier um ein vermeintlich identisches Autorsubjekt handelt. Die Selbstübersetzung stellt somit einen Fall der Übersetzung dar, in dem sich die Voraussetzungen der Benjamin'schen Übersetzungstheorie auf exemplarische Weise kristallisieren. Bevor ich eingehender auf die beiden Exposés und auf die Form der Selbstübersetzung zu sprechen komme, möchte ich deshalb einige sehr kurze allgemeine Überlegungen zum Verhältnis von Übersetzungstheorie und -praxis bei Walter Benjamin vorausschicken und sodann die beiden Exposés – das deutsche Original von 1935 und die Selbstübersetzung ins Französische von 1939 – kurz vorstellen und (werk-)historisch einordnen. Vor diesem Hintergrund können und sollen dann einige Beobachtungen zu den beiden Exposés *en détail* diskutiert werden.

I. Übersetzungstheorie und -praxis als Sprachphilosophie

Benjamin ist nach wie vor eher als Übersetzungstheoretiker denn als Übersetzer, geschweige denn Selbstübersetzer, bekannt, und seine umfangreiche Übersetzungspraxis ist generell, im eklatanten Gegensatz zur Sprach- und Übersetzungstheorie, ein von der Forschung weitestgehend vernachlässigter Bestandteil seines Werkes. Nicht selten stehen Forschungsbeiträge über Benjamins Sprach- und Übersetzungstheorie seiner Übersetzungspraxis eher ratlos gegenüber.⁶ Dies mag verwundern, denn Theorie und Praxis der Übersetzung greifen in Benjamins frühem Werk stets ineinander. So arbeitete Benjamin an den Übersetzungen zahlreicher Gedichte aus Baudelaires *Fleurs du Mal* im Zeitraum von ca. 1915 bis zur Veröffentlichung der *Tableaux parisiens* in seiner deutschen Übersetzung 1923, während zeitgleich u. a. die Aufsätze *Über Sprache überhaupt und über die Spra-*

⁶ Vgl. den Forschungsüberblick in Caroline Sauter: *Die virtuelle Interlineartextversion. Walter Benjamins Übersetzungstheorie und -praxis*, Heidelberg 2014, S. 23–27, insb. S. 24 f., Fußnote 19. Teile des folgenden Arguments sind aus meiner Einleitung zu dieser Studie übernommen.

che des Menschen und das Vorwort zu den Baudelaire-Übertragungen unter dem Titel *Die Aufgabe des Übersetzers* entstanden sowie auch die dichtungstheoretische Studie über Hölderlin, die Dissertation über den Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, der Essay *Goethes Wahlverwandtschaften*, die Entwürfe zur Habilitationsschrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* und deren »Erkenntniskritische Vorrede«, außerdem Schemata und Notizen zu der geplanten, jedoch nie realisierten Schrift »Zum großen Problemkreis um Wort und Begriff (Sprache und Logos)«,⁷ die ursprünglich seine Habilitationsschrift hätte werden sollen. Die Formulierung seiner Sprach-, Dichtungs- und Übersetzungstheorie und die praktische Übersetzungstätigkeit durchdringen einander also in Benjamins Werk sehr konkret.⁸

Die Übersetzung ist deshalb für Benjamin nicht nur ein praktisches, sondern ausdrücklich auch ein theoretisches oder vielmehr philosophisches Problem. So möchte er bereits in seiner frühesten systematischen sprachphilosophischen Abhandlung *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916) den Begriff der Übersetzung »in den tiefsten Schichten der Sprachtheorie« (GS II.1, 151) begründet wissen. Benjamins Übersetzungstheorie ist folglich nicht in erster Linie als eine praktische Anweisung oder Handreichung zur Anfertigung von Übersetzungen zu verstehen, sondern vielmehr als sprachphilosophischer Entwurf. Seine Übersetzungen sind darum nur im Verhältnis zu seiner eigenen Sprachtheorie angemessen zu verstehen und sogar selbst als Sprachphilosophie zu begreifen.⁹

Dies erschließt sich schon daraus, dass jede Möglichkeit, Äquivalenz oder Ähnlichkeit zu denken – eine Lieblingskategorie von Übersetzungswissenschaftlern –, von Benjamins Theorie radikal ausgeschlossen wird. Im Gegenteil schreibt Benjamin im Übersetzeraufsatz, »daß keine Übersetzung möglich wäre, wenn sie Ähnlichkeit mit dem Original ihrem letzten Wesen nach anstreben würde« (GS IV.1, 12). An mehreren weiteren Stellen argumentiert er, teils nicht wenig polemisch, gegen ein Verständnis der Übersetzung als »vage Ähnlichkeit von Nachbildung und Original« (GS IV.1, 13); und er formuliert sogar recht apodiktisch, die Übersetzung müsse »von der Absicht, etwas mitzuteilen, vom Sinn in sehr hohem Maße absehen« (GS IV.1, 18) und »die Wiedergabe des Sinnes« müsse »aufhören,

⁷ Vgl. »Walter Benjamin an Gershom Scholem, Breitenstein, 13.1.1920«, in: Walter Benjamin: *Gesammelte Briefe*, 6 Bde., hg. von Christoph Gödde/Henri Lonitz, Bd. 2: 1919–1924, Frankfurt a.M. 1996, S: 67–71, hier S. 68.

⁸ Vgl. ausführlicher Sauter: *Virtuelle Interlinearversion* (Anm. 6), S. 23f. sowie für Parallellektionen von übersetzten Gedichten und zeitgenössischer Sprachphilosophie ebd., S. 97–190.

⁹ Vgl. dazu ausführlicher ebd., S. 29–31.

maßgebend zu sein« (GS IV.1, 17). Dies zeigt deutlich, dass es sich bei seiner Theorie keineswegs nur um Maßgaben zum ›guten‹ praktischen Übersetzen handeln kann. Vielmehr ist Benjamins Übersetzungstheorie im größeren Kontext seiner frühen Sprachphilosophie zu verorten. In seinem letzten, im Juli 1940 von ihm selbst verfassten Lebenslauf, *Curriculum vitae Dr. Walter Benjamin*, bezeichnet er seinen Übersetzeraufsatz als Sprach- und Kunsttheorie – und als Sprachphilosophie –, wenn er schreibt:

Das Buch [die *Tableaux Parisiens*-Übertragungen, C.S.] enthält eine Vorrede über »Die Aufgabe des Übersetzers«, die den ersten Niederschlag meiner sprachtheoretischen Reflexionen darstellte. Von vornherein ist das Interesse für die Philosophie der Sprache neben dem Kunsttheoretischen vorherrschend bei mir gewesen. (GS VI, 226)

Diese Engführung von Sprachphilosophie und Übersetzungstheorie lässt sich aus einer weiteren zeitgenössischen Schrift Benjamins begründen:¹⁰ In der »Erkenntniskritischen Vorrede« zu seiner Habilitationsschrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* definiert Benjamin die Philosophie als die »Darstellung der Wahrheit« (GS I.1, 207f.). Wenn nun zugleich im Übersetzeraufsatz die Übersetzung als Darstellung »des innersten Verhältnisses der Sprachen zueinander« bestimmt wird, und dieses wiederum als »Sprache der Wahrheit«, die den »Tod der Intention« zur Folge hat (GS IV.1, 12), so bedeutet dies: Sowohl Übersetzung als auch Philosophie sind Formen der Darstellung von Wahrheit. Deshalb muss die Übersetzung, sofern sie die darzustellende Wahrheit enthält, als wesentliches Prinzip der Philosophie Benjamins verstanden werden.

Den Zusammenhang von Übersetzung und Philosophie macht Benjamin im Übersetzeraufsatz nochmals expliziter, wenn er schreibt, dass »die wahre Sprache«, »in deren Ahnung und Beschreibung die einzige Vollkommenheit liegt, welche der Philosoph sich erhoffen kann, [...] intensiv in den Übersetzungen verborgen [ist]« (GS IV.1, 16). Deshalb ist auch ein schlechthin übersetzbarer Text laut Benjamin ein solcher, der »unmittelbar, ohne vermittelnden Sinn, in seiner Wörtlichkeit der wahren Sprache, der Wahrheit [...] angehört« (GS IV.1, 21). Benjamins übersetzungstheoretische Entwürfe müssen also in ihrem philosophischen Anspruch ernst genommen und somit als Teil von Benjamins frühem sprachphilosophischem Werk verstanden werden.

¹⁰ Das folgende Argument befindet sich – hier im Zusammenhang mit einer vergleichenden Lektüre von Benjamins und Derridas Konzeptionen von Übersetzbarkeit und ›Übersetzungsphilosophie‹ (*philosophie de la traduction* bei Derrida) – bereits ausführlicher dargestellt in Caroline Sauter: »Fremdheit (in) der Sprache. Über Übersetzung und Übersetzbarkeit«, in Vera Viehöver/Regina Nörtemann (Hg.): *Kolmar übersetzen: Studien zum Problem der Lyrikübertragung*, Göttingen 2013, S. 35–52, insb. S. 38–40.

Die entscheidende Größe in Benjamins Übersetzungsphilosophie ist dabei, so paradox dies klingen mag, nicht die Übersetzung, sondern das Original.¹¹ So schreibt Benjamin: »Denn in seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original.« (GS IV.1, 12) Es ändert sich also – das ist entscheidend – *das Original selbst*, nicht etwa seine ihm nachfolgende oder aus ihm entstehende Übersetzung. Das Original kann nur fortleben, wenn es etwas anderes wird, als es ist – nämlich seine eigene Übersetzung. Wenn es sich von sich selbst unterscheidet und sich als etwas anderes an seine eigene Stelle setzt, dann erst ist das Original ein Original – das heißt, es ist ein Original *als* Übersetzung. Das Original ist bei Benjamin, anders als in der traditionellen Übersetzungstheorie, daher kein stabiles Faktum, kein ›Ausgangstext‹, auf den mit einer Übersetzung, einem ›Zieltext‹, referiert werden könnte. Vielmehr *ist* das Original selbst nur in Hinblick auf seine Übersetzung überhaupt ein Original – und zwar als potentiell anderes als es selbst. Übersetzbar ist also ein Original, indem es sich von sich selbst unterscheidet.

Welche Rolle spielt diese Konzeption von Original und Originalität nun in der speziellen Problematik der Selbstübersetzung? Vielleicht macht die Form der Selbstübersetzung den selbstdifferenziellen Status des Originals besonders anschaulich. Es ist in einer Selbstübersetzung grundsätzlich sehr schwierig zu entscheiden, welcher der beiden Texte – ›Ausgangstext‹ oder ›Zieltext‹ – *Original* ist und welcher *Übersetzung*, insofern beide vom selben Autorsubjekt stammen. Die Spaltung in Übersetzung und Original ist also im Fall der Selbstübersetzung grundsätzlich nicht besonders trennscharf. Dies möchte ich nun an einer genauen Betrachtung von Benjamins Selbstübersetzung seines Exposés zum *Passagenwerk* plausibel machen.

II. Die Passagenexposés

Zwischen dem deutschen Passagenexposé *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* und der späteren französischen Selbstübersetzung *Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle* liegen fünf Jahre unter prekären Lebensumständen. Das deutsche Exposé entstand 1935, auf Adornos Vermittlung, für das Institut für Sozialforschung, welches durch ein monatliches Stipendium für die Arbeit am *Passagenwerk* Benjamins Grundversorgung im Pariser Exil sicherstellen sollte; die französische Selbstübersetzung wurde 1939 – wohl auf Horkheimers Veranlassung hin – ebenfalls für einen potenti-

11 Vgl. dazu ausführlicher Sauter: *Virtuelle Interlinearversion* (Anm. 6), S. 40–43.

ellen Mäzen verfasst, der sich jedoch offenbar nicht zu einer finanziellen Förderung des Passagenprojektes entschließen konnte.¹² Es handelt sich also in beiden Fällen um das Dokument einer handfesten finanziellen Notlage. Natürlich bedeutet dies für die Exposéés, dass Benjamin sich mit ihnen an eine spezifische Institution oder Person wendet, von der er sich jeweils konkrete finanzielle Zuwendung erhofft – das Exposé in beiden Fassungen gehört damit zu einem merkwürdigen akademischen Genre, das der oft so verhassten ›Antragsprosa‹ nicht unähnlich ist. Außerdem sind die beiden Fassungen des Exposéés zugleich Ergebnis und Anlass intensiver Diskussionen mit einem der wichtigsten Gesprächspartner des späten Benjamin: Theodor W. Adorno. Das komplexe Verhältnis der beiden Denker zueinander und Benjamins spannungsreiches, durch Adorno vermitteltes Verhältnis zum Institut für Sozialforschung spielt in das deutschsprachige Exposé in vielerlei Weise hinein. Zudem war es auch Anlass für einen großen wissenschaftlichen Disput zwischen Adorno und Benjamin, der in einer vierzehnteiligen brieflichen Stellungnahme Adornos zum deutschsprachigen 1935er-Exposé gipfelte.¹³

Zugleich aber handelt es sich bei den Exposéés um ein Zeugnis intellektueller Arbeit von großer Intensität und Dringlichkeit. Das Passagenprojekt hat insgesamt Benjamins letztes Lebensjahrzehnt geprägt, und die extensiven Aufzeichnungen zu den akribischen Recherchen, die er in der Pariser *Bibliothèque Nationale* dazu durchgeführt hat, sind ein beeindruckendes Zeugnis langen wissenschaftlichen Atems. Die beiden Exposéés auf Deutsch und Französisch stellen zwei Kulminationspunkte dieser langwierigen Arbeit dar, zu jeweils unterschiedlichen Zeitpunkten in einem Denkprozess. Somit illustriert die Gegenüberstellung der deutschen Version und der fünf Jahre später verfassten französischen Selbstübersetzung des Passagenexposéés die Entwicklung des wissenschaftlichen Autors Benjamin und seiner Denkbewegung auf exemplarische Weise: In die Selbstübersetzung fließen Präzisierungen, Konkretisierungen und thematische Perspektivenwechsel ein, die wiederum für den Gesamtentwurf des *Passagenwerks* als solches entscheidend sind.

12 Vgl. dazu die »Einleitung« Rolf Tiedemanns in V.1, S. 11–41, insb. S. 39, sowie Irving Wohlfarth: »Die Passagenarbeit«, in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2006, S. 251–274, hier insb. S. 257–261, und Howard Eiland/Michael W. Jennings: *Walter Benjamin. A Critical Life*, Cambridge, MA/London 2014, S. 489–495. Eiland/Jennings sprechen übrigens auch explizit *nicht* von einer Selbstübersetzung des Exposéés, sondern schreiben: »the second [version, C.S.] was written in French in 1939«; ebd., S. 489.

13 Adornos Brief an Benjamin ist (teilweise) abgedruckt in GS V.2, 1127–1136. Vgl. ausführlicher Wohlfarth: »Passagenarbeit« (Anm. 12), S. 261 f. sowie Eiland/Jennings: *A Critical Life* (Anm. 12), S. 490–495 und Tiedemanns Einleitung in GS V.1, insb. 34 f.

Dazu gehören insbesondere die terminologische und theoretische Fokussierung auf Marx und die Kommentierung Blanquis an prominenter Stelle, nämlich im Fluchtpunkt des selbstübersetzten Exposé.¹⁴ Es ist also nicht unmittelbar zu entscheiden, ob es sich bei dem französischen Text *Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle* um einen ›Original‹-Text handelt oder um eine Übersetzung von *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*. Die Begriffe scheinen kaum adäquat, um das intrikate Verhältnis zwischen dem deutschen 1935er-Exposé und dem französischen 1939er-Exposé angemessen zu beschreiben.

III. Konstellationen

Adorno hat in seinem langen Brief zum deutschen Passagenexposé demselben nicht zu Unrecht einen – von Benjamin sofort eingeräumten – »gewissen Zwang zur Außenarchitektur« bescheinigt.¹⁵ Allerdings ist »Außenarchitektur« vielleicht keine allzu glückliche Metapher. Stattdessen scheint ein anderes, von Benjamin selbst häufig verwendetes Denkbild geeignet, um die Passagenexposés zu beschreiben: dasjenige der *Konstellation*. Benjamin verwendet das Denkbild der Konstellation in einer Vielzahl von Kontexten, etwa in seiner Sprachphilosophie (*Über das mimetische Vermögen, Lehre vom Ähnlichen*), in seinen literarischen Texten (*Einbahnstraße, Berliner Kindheit*), in seiner Zeit- und Geschichtsphilosophie (*Passagenwerk, Geschichtsthesen*), in seinen literaturkritischen Schriften (*Baudelairebuch, Goethes Wahlverwandtschaften*), in seiner Bildtheorie (*Passagenwerk*) und schließlich in seiner Epistemologie (»Erkenntniskritische Vorrede« zum Trauerspielbuch). Konstellationen sind flüchtige, fragile und veränderbare Zusammensetzungen disparater Materialien, in denen sich ein möglicherweise verborgener Zusammenhang erschließt, wie in Stern- und Wolkenformationen. Dabei ist die Konstellation in Benjamins Werk zugleich ein Denkbild und eine Methode der Darstellung.¹⁶ Sie besteht, wie Rainer Nägele festgestellt hat, darin, »die Integrität der

14 Ob der französische Titel *Capitale du XIX^{ème} siècle* womöglich »das Verhältnis zu Marx' Kapital bereits stillschweigend an[deutet]«, wie Irving Wohlfarth insinuiert hat? (Wohlfarth: »Passagenarbeit« (Anm. 12), S. 258.) Wohlfarth begründet diese Suggestion damit, dass die Analyse des Fetischcharakters der Ware im Vordergrund des *Passagenwerks* stehen solle, was sich in der Tat im französischen Exposé deutlicher zeigt als in der deutschen Erstfassung.

15 »Wiesengrund-Adorno und Gretel Karplus an Benjamin, Hornberg, 2.–4. und 5.8.1935«, in: Theodor W. Adorno/Walter Benjamin: *Briefwechsel 1928–1940*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt a.M. 1994, S. 138–154, hier S. 144.

16 Vgl. hierzu Nassima Sahraoui/Caroline Sauter: »Introduction«, in dies. (Hg.): *Thinking in Constellations. Walter Benjamin in the Humanities*, Newcastle 2018, insbes. S. ix–xii.

einzelnen Texte auf[zu]brechen und die Splitter und Scherben zu neuen Konstellationen zusammen[zu]fügen«. ¹⁷

Unter diesen Voraussetzungen erweist sich die Gliederung der Exposés ebenso als Konstellation wie das *Passagenwerk* im Ganzen. In den Zwischenüberschriften des Exposés werden Eigennamen – Fourier, Daguerre, Grandville, Louis-Philippe, Baudelaire und Haussmann – mit konkreten Phänomenen des historischen Paris des 19. Jahrhunderts in eine Konstellation gesetzt, sodass die Titel der Abschnittsüberschriften also lauten: »Fourier oder die Passagen« (»Fourier ou les passages«), »Daguerre oder die Panoramen« (fehlt in der französischen Selbstübersetzung), »Grandville oder die Weltausstellungen« (»Grandville ou les expositions universelles«), »Louis-Philippe oder das Interieur« (»Louis-Philippe ou l'intérieur«), »Baudelaire oder die Straßen von Paris« (»Baudelaire ou les rues de Paris«) und »Haussmann oder die Barrikaden« (»Haussmann ou les barricades«). Diese Konstellationen werden in den meisten Abschnitten allerdings nicht explizit thematisiert. Der Zusammenhang zwischen der Zwischenüberschrift und dem jeweiligen Abschnitt ist also wiederum als Konstellation zu verstehen, deren Zusammenhänge sich allein in der Materialschau kristallisieren. Sehr richtig hat Irving Wohlfarth deshalb die Exposés als »verdichtetes, assoziationsreiches Beziehungsnetz« beschrieben. ¹⁸

Dieses höchst formalistische Konstrukt des Exposés steht nun in einem inneren Zusammenhang mit seinem eigenen Inhalt und ebenso mit der Gesamtkonstruktion des *Passagenwerks*. So hat wiederum Wohlfarth sehr klarsichtig festgestellt, dass »drei technische Innovationen, die dort zu den Grundzügen des 19. Jh.s gezählt werden«, nämlich Montage, Konstruktion und Panorama«, selber »Formelemente« des montierten, konstruierten und panoramatischen Passagenexposés darstellen. ¹⁹ Das im wahrsten Sinn des Wortes materialistische Verfahren, in welchem die konkreten Phänomene der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts als Zitate, Notate und Gedankenfragmente materialiter miteinander in eine Konstellation montiert werden, aus der sich mehr oder weniger kommentarlos eine geschichtsphilosophische Großthese oder Gesamtschau erschließen soll, zeigt sich folglich in den Exposés wie auch im gesamten *Passagenwerk*. Es handelt sich also bei den Passagenexposés um einen wichtigen Teil des *Passagenwerks*, der die Poetik und Methodik des gesamten monumentalen Projektes in nuce enthält.

¹⁷ Rainer Nägele: *Echos: Über-Setzen. Lesen zwischen Texten*, Basel u.a. 2002, S. 34.

¹⁸ Wohlfarth: »Passagenarbeit« (Anm. 12), S. 259.

¹⁹ Ebd.

IV. Differenzen

Zugleich aber verpacken die Exposés die höchst idiosynkratische materialistische Darstellungsweise des *Passagenwerks* sehr pragmatisch in eine Form, die potentielle Geldgeber von dessen Förderungswürdigkeit überzeugen soll. Allerdings unterscheiden sich die Wissenschaftskulturen zwischen dem deutschen und dem französischen Kulturraum erheblich, und dementsprechend sind auch die Strategien der Vermittlung – nicht zuletzt der Vermittlung von Förderungswürdigkeit – im deutschen und im französischen Exposé jeweils andere. Die Erfahrung des Exilanten, nämlich das permanente Operieren im Zwischenraum zwischen den Sprachen und Kulturen, differenziert sich im Akt der Selbstübersetzung des Passagenexposés bei Benjamin in zwei unterschiedliche Wissenschaftssprachen und -kulturen aus: eine deutsche und eine französische. Interessanterweise ist die Selbstübersetzung unter den Bedingungen des durchaus nicht zuletzt akademischen Exils also keineswegs eine *Vermittlung* zweier Kulturen oder Wissenschaftskulturen, sondern vielmehr ein Ausweis von deren *Differenz* sowie einer fundamentalen *Fremdheit*.

Darin zeigt sich eine entscheidende Parallele zu der Übersetzungstheorie, die Benjamin bereits 1921 aus Anlass seiner Arbeit an den Übertragungen von Baudelaires *Fleurs du Mal* entwickelt hat. Benjamins Übersetzungstheorie lässt sich grundsätzlich als differenziell beschreiben: Übersetzung erzeugt laut Benjamin nicht die Illusion von Äquivalenz oder gar Identität zweier Sprachen, sondern weist vielmehr in jedem Moment auf den Abstand und die Differenz hin, die diese konstitutiv voneinander trennt, und auf ihre Fremdheit zueinander. »Es gibt ein philosophisches Ingenium«, so schreibt Benjamin im Übersetzeraufsatz, »dessen eigenstes die *Sehnsucht* nach jener Sprache ist, welche in der Übersetzung sich bekundet.« (IV.1, 17, Hvh. C.S.) Explizit führt er hier den Begriff der Sehnsucht ein. Sehnsucht aber kann nur dort eintreten, wo ein Mangel besteht, wo also eine Distanz und eine Differenz zum Begehrten – oder zur begehrten Einheit mit dem Begehrten – vorherrschen. Das Verhältnis der Übersetzung beruht also auf einem Paradigma der Differenz und des Abstands.

Anders gesagt: Die Differenzen zwischen den Sprachen ermöglichen die Übersetzung überhaupt. Nicht die Ähnlichkeit, sondern die radikale und unüberbrückbare Differenz der Sprachen bedingt demnach ihre Übersetzbarkeit ineinander – andernfalls wäre das Übersetzen grundsätzlich tautologisch.²⁰ Interessant ist, dass sich dieses Paradigma der Differenz

²⁰ Vgl. ausführlich dazu Sauter: *Virtuelle Interlinearversion* (Anm. 6), insb. S. 78–92.

selbst dann nicht auflösen lässt, wenn es sich im Fall der Selbstübersetzung um ein ontologisch (vermeintlich) identisches Subjekt handelt, welches einen Text zugleich verfasst und übersetzt. Differenz bleibt das bestimmende Paradigma der Form der Übersetzung als solcher, unabhängig vom übersetzenden Subjekt. Auch die von Benjamin mehrfach ins Feld geführte – und von Paul de Man und Jacques Derrida in ihren Benjamin-Lektüren ausführlich kommentierte²¹ – Fremdheit der Sprache in der Übersetzung steht unter dem Paradigma der Differenz. In der (Selbst-)Übersetzung wird die Fremdheit der Sprachen nicht aufgehoben, sondern sie multipliziert sich vielmehr. Der Fremdheit der Sprache ist in der Übersetzung nicht abschließend beizukommen, wie Benjamin im Übersetzeraufsatz schreibt: »Damit ist allerdings zugestanden, daß alle Übersetzung nur eine irgendwie vorläufige Art ist, sich mit der Fremdheit der Sprachen auseinanderzusetzen.« (IV.1, 14)²² Dies gilt verstärkt auch für die Selbstübersetzung, in der einem übersetzenden Subjekt seine eigene Sprache zur Fremdsprache werden muss.

Was unterscheidet nun ganz praktisch die deutsche Erstversion des Passagenexposés und die französische Selbstübersetzung in ihrer konkreten sprachlichen Gestaltung voneinander? Mit anderen Worten: Worin besteht ihre Differenz? Wie weist Benjamin auf ihre wechselseitige sprachliche und kulturelle Fremdheit hin?

Zunächst fällt auf, dass Benjamin in der Selbstübersetzung die formale Struktur des Textes und dessen Gliederungsindikatoren verändert: Er fügt eine »Introduction« und eine »Conclusion« hinzu, nummeriert die einzelnen Unterabschnitte nicht mehr, wie in der deutschen Fassung, mit römischen Zahlen von I bis VI, sondern alphabetisch von A bis E (was im Übrigen auch dem alphabetischen Konstruktionsprinzip des *Passagenwerks* als Ganzem entspricht) und fügt dafür in der französischen Selbstübersetzung innerhalb der nun alphabetisch geordneten Unterabschnitte römisch nummerierte Teilabschnitte (I, II, III ...) ein, während die deutsche Vorlage diese lediglich durch Binnenzitate voneinander absetzt. Die französische Version wirkt dadurch im Vergleich

21 Vgl. Paul de Man: »Conclusions: Walter Benjamin's ›The Task of the Translator‹«, in: ders.: *The Resistance to Theory*, hg. von Wlad Godzich, Minneapolis 1986, S. 73–105 und Jacques Derrida: »Des Tours de Babel«, in: ders.: *Psyché. Invention de l'autre*, Paris 1987, S. 209–284.

22 Hier handelt es sich um ein aus der Romantik stammendes Theorem, welches sich bspw. auch bei Schleiermacher und Humboldt an prominenter Stelle findet, die Benjamin kannte und teils zitierte, wie zuerst Menninghaus gezeigt hat; vgl. Winfried Menninghaus: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt a.M. 1980. Vgl. auch Antoine Berman: *L'épreuve de l'étranger. Culture et tradition dans l'Allemagne romantique. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris 1995.

mit der deutschen deutlich geordneter, aber auch in eine starrere Form gebracht. Dies entspricht insgesamt der französischen Wissenschaftskultur, die noch heute viel Wert auf formale Korrektheit nach einem als cartesianisch beschworenen Ordnungsprinzip legt, dem zufolge sich ein wissenschaftlicher Text – und insbesondere eine so programmatische Textgattung wie ein Exposé – aus Einleitung, gegliedertem Hauptteil (optimalerweise drei Abschnitten mit jeweils drei Unterabschnitten) und Schluss zusammensetzen hat.

Zu diesem hier zunächst formal auffälligen Phänomen des Kulturwechsels in der Selbstübersetzung passt eine weitere, äußerst interessante inhaltliche Beobachtung in nahezu allen Abschnitten des französischen Exposés: Benjamin wechselt im Übergang von der deutschen Fassung zur französischen Version systematisch Zitate und Beispiele aus oder fügt neue hinzu. So transferiert er das selbstübersetzte Exposé vom deutschen in den französischen Kulturraum. Grundsätzlich zitiert Benjamin im französischen Exposé ohnehin überhaupt deutlich mehr und ausführlicher, was auch zwei sachliche Gründe haben mag: Erstens hat er in den fünf Jahren zwischen dem deutschen und dem französischen Exposé umfangreiches Material in der Pariser *Bibliothèque Nationale* gesammelt, sodass er nun aus einem großen Fundus schöpfen kann, um sein zweites, französisches Exposé anzureichern. Und zweitens hat sich im Verlauf der Arbeit an seinem *Passagenwerk* seine spezifische Darstellungsform der Konstellation, d.h. auch der Zitatcollage, mehr und mehr verfestigt. Somit ist das zweite, selbstübersetzte Exposé der Gesamtanlage des *Passagenwerks* gewissermaßen ähnlicher.

Zunächst sei hier nur summarisch auf einige Unterschiede hingewiesen, die im Folgenden noch genauer kommentiert werden: Im Abschnitt A bzw. I (»Fourier ou les passages«/»Fourier oder die Passagen«) fällt zum einen auf, dass der in der Überschrift genannte Fourier im Französischen deutlich häufiger selbst zu Wort kommt, und zum anderen, dass die Neologismen und Spezialtermini dieses Sozialutopisten in der französischen Selbstübersetzung nicht erklärt werden. In Abschnitt B bzw. III (»Grandville ou les expositions universelles«/»Grandville oder die Weltausstellungen«) werden in der französischen Fassung Toussenel und Apollinaire, die beide im deutschen Exposé gar nicht vorkommen, an prominenter Stelle zitiert (darauf komme ich zurück); dafür wird im französischen interessanterweise eine wichtige Marx-Referenz aus der deutschen Fassung gestrichen. Im Abschnitt C bzw. IV (»Louis-Philippe ou l'intérieur«/»Louis-Philippe oder das Interieur«), dem kürzesten Abschnitt im deutschen Exposé, werden in der französischen Selbstübersetzung drei Pariser Referenzautoren eingeführt, die im deutschen Exposé ebenfalls gar nicht vorkommen, die

aber – wie aus dem Rest der Passagenkonvolute und aus der Korrespondenz deutlich ersichtlich ist – den wichtigsten geistesgeschichtlichen Hintergrund für Benjamins Beschäftigung mit Paris als der ›Hauptstadt des 19. Jahrhunderts‹ bilden: Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire und seine *Fleurs du Mal* und schließlich Marcel Proust, mit einer Anspielung auf *Un amour de Swann* (vgl. GS V.1, 68 f.; auf diese wichtige Passage werde ich später genauer eingehen). Auch im Abschnitt D bzw. V (›Baudelaire ou les rues de Paris‹/›Baudelaire oder die Straßen von Paris‹) wird im Französischen ein neuer Gewährsmann für Benjamins geschichtsphilosophische Vision eingeführt, der in der französischen ›Conclusion‹ wieder auftaucht, im deutschen Exposé hingegen gar nicht: Auguste Blanqui, dessen Bild Benjamin auch in Baudelaires *Litanies de Satan* beschworen sieht (vgl. GS V.1, 70); dafür wird – ebenfalls sehr interessant – in der französischen Selbstübersetzung ein Hinweis auf Wagner gestrichen, der im deutschen Exposé vorkommt. Auch wird Baudelaire selbst hier auffallend häufiger zitiert als im deutschen Exposé. Im letzten Absatz zu ›Haussmann et les barricades‹/›Haussmann und die Barrikaden‹ schließlich nimmt Benjamin anders als im deutschen Exposé sehr konkreten Bezug auf die Pariser Topographie nach der Haussmannisierung (›l’Avenue de l’Opéra‹, ›l’Hôtel du Louvre‹, usw.). Es wird also deutlich, dass sich das französische Exposé im französischen, oder vielleicht noch spezifischer: im Pariser Kulturraum verortet.

Dabei fällt der Name eines Autors besonders häufig, der ebenso häufig direkt zitiert wird: Charles Baudelaire. Die Motti etwa, mit denen Benjamin die Unterabschnitte I, II, III, IV, V der jeweiligen Abschnitte A, B, C, D, E einleitet, stammen im französischen Exposé auffällig häufig von Baudelaire. Im deutschen Exposé zitiert Benjamin Baudelaire genau zwei Mal: im Abschnitt IV (›Louis-Philippe oder das Interieur‹) einen Vers aus *Une martyre* und im Abschnitt V (›Baudelaire oder die Straßen von Paris‹) den berühmten Vers ›Tout pour moi devient allégorie‹ aus *Le cygne*, übrigens jeweils unübersetzt im französischen Original. Das französische Exposé hingegen stellt darüber hinausgehend den einzelnen Unterabschnitten Verse aus Baudelaires *Tableaux parisiens*-Gedichten *Les sept vieillards* und *Le voyage* voran.

Diese vermehrte Präsenz Baudelaires im französischen Passagenexposé hat sicherlich einen Grund. Im Jahr 1938 – also ein Jahr vor der Selbstübersetzung des Passagenexposés – hat Benjamin das Baudelaire-Kapitel sowie das bei Weitem umfangreichste Konvolut des *Passagenwerks*, das Baudelaire-Konvolut J, zu einem eigenständigen, ebenfalls unvollständigen Buchprojekt, dem sogenannten Baudelairebuch, aus dem Passagenkomplex ›abgezweigt‹, welches er in einem Brief an Adorno sogar als ein ›Mini-

aturmodell« des *Passagenwerks* überhaupt bezeichnet.²³ Damit rahmt Baudelaire Benjamins Schaffen vom Früh- bis zum Spätwerk geradezu ein: In den 1910er und frühen 1920er Jahren hat Benjamin Baudelaires *Tableaux parisiens* aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt und eben diese Gedichte in den späten 1930er Jahren – seinen letzten Lebensjahren als Exilant in Paris – in seinen beiden unvollendeten Projekten, dem *Passagenwerk* und dem daraus extrahierten Baudelairebuch, wieder und wieder kommentiert. In der Tat könnte man sagen, dass Baudelaires *Tableaux parisiens* das Modell bilden für Benjamins durchaus experimentelle wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Paris um die Jahrhundertwende, welches er im Passagenexposé zutreffend als die »Hauptstadt des 19. Jahrhunderts« identifiziert hat. In blitzartigen Momentaufnahmen beleuchtet und montiert Benjamin im *Passagenwerk* – und in den Exposés dazu – jeweils einzelne *Pariser Bilder (tableaux parisiens)*. Kurz gesagt: Benjamin übersetzt Baudelaires Poesie in die Darstellungsweise seiner wissenschaftlichen Arbeit. Auch dies mag Hannah Arendt im Kopf gehabt haben, als sie feststellte, dass Benjamin, »ohne ein Dichter zu sein, dichterisch dachte«.²⁴

V. Bilder-Metaphern

Das dichterische Denken Benjamins wird in der französischen Selbstübersetzung des Passagenexposés freilich deutlicher als in der deutschen Vorlage, und zwar rein empirisch zunächst dadurch, dass mehr (französische) Dichter zitiert werden. Etwa kommen in dem Abschnitt B des französischen Exposés (»Grandville ou les expositions universelles«) die Dichter Toussenel und Apollinaire zu Wort, die im deutschen Exposé nicht erwähnt werden. Interessanterweise nun sind beide mit der wissenschaftlichen Darstellung Benjamins über die Metapher des Bildes verbunden – was wieder an Baudelaires *Pariser Bilder, Tableaux parisiens*, als Modell denken lässt.²⁵ An dieser Stelle geht es darüber hinaus auch inhaltlich tatsächlich um Bilder – genauer, um Grandvilles Karikaturen und deren Zusammenhang mit dem Fetischcharakter der Ware. Benjamin schreibt:

23 GS I,3, 1073. Zum Baudelairebuch, seiner Entstehung und seinem fragmentarischen Charakter vgl. Michael Jennings: »On the Banks of a New Lethe: Commodification and Experience in Benjamin's Baudelaire Book«, in: *boundary 2* 30 (2003), H. 1, S. 89–104.

24 Hannah Arendt: »Walter Benjamin«, in: dies.: *Walter Benjamin, Bertolt Brecht. Zwei Essays*, München 1971, S. 22.

25 Zum Bilddenken Benjamins vgl. Sigrid Weigel: »Die unbekanntesten Meisterwerke in Benjamins Bildergalerie. Zur Bedeutung der Kunst für Benjamins Epistemologie«, in: dies.: *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt a.M. 2008, S. 265–296.

Die Weltausstellungen bauen das Universum der Waren auf. Grandvilles Phantasien übertragen den Warencharakter aufs Universum. Sie modernisieren es. Der Saturnring wird ein gußeiserner Balkon, auf dem die Saturnbewohner abends Luft schöpfen. Das literarische Gegenstück dieser graphischen Utopie stellen die Bücher des fourieristischen Naturforschers Toussnel dar. (GS V.1, 51)

Hier endet im deutschen Exposé der Absatz. Dagegen lautet die französische Selbstübersetzung:

Les expositions universelles construisent un monde fait de ›spécialités‹. Les fantaisies de Grandville réalisent la même chose. Elles modernisent l'univers. L'anneau de Saturne devient pour lui un balcon en fer forgé où les habitants de Saturne prennent l'air à la tombée de la nuit. [...] Le pendant littéraire de cette utopie graphique, c'est l'œuvre du savant fouriériste Toussnel. Toussnel s'occupait de la rubrique des sciences naturelles dans un journal de la mode. [...] »Le lion ne demande pas mieux que de se laisser rogner les ongles, pourvu que ce soit une jolie fille qui tienne les ciseaux.« (GS V.1, 65 f.)

Benjamin bezieht sich hier zunächst auf ein ganz konkretes Bild: eine berühmte satirische Zeichnung Grandvilles namens *Le pont des planètes* aus dem Jahr 1844. Sie zeigt eine Reihe von Himmelskörpern, die mit einer schmiedeeisernen Brücke verbunden sind (vgl. GS V.1, Anhang, Abb. 16). Diese Zeichnung Grandvilles liest Benjamin als Metapher, und zwar als Metapher für die Modernisierung. Die Modernisierung des Universums ist ein Bild der Weltausstellungen, die er zuvor mit einem Bild beschreibt, das religiöse und marxistische Termini verquickt: Weltausstellungen seien, so schreibt er, »centres de pèlerinage de la marchandise-fétiche« (GS V.1, 64; »Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware«; GS V.1, 50). Für dieses komplexe metaphorisch-bildliche Verweisungsverhältnis zwischen Bild, Text, Bibel und Marxismus findet Benjamin im französischen Text dann wiederum eine literarische Entsprechung (»pendant littéraire«) – oder vielmehr eine Entsprechung, die er interessanterweise literarisch *nennt*: die Schriften eines Wissenschaftsredakteurs für eine Modezeitschrift, der hier ein wiederum biblisch-prophetisch konnotiertes literarisches Bild entwirft,²⁶ um die Zusammenhänge von Mode, Warenwirtschaft und Modernität darzustellen, welches Benjamin nur im französischen Text zitiert. Diese Fixierung auf die wörtliche und übertragene Bildlichkeit und die stärker assoziativ und konstellativ arbeitende Darstellungsweise unterscheidet die französische Selbstübersetzung von der früheren deutschen Fassung.

²⁶ Es handelt sich um das prophetische Bild des messianischen Friedensreiches aus Jesaja 11,6–8. Um den ewigen Frieden zu verdeutlichen, ist hier die Rede von einem Kind, das mit dem Löwen spielt: »Da werden die Wölfe bei den Lämmern wohnen und die Panther bei den Böcken lagern. Ein kleiner Knabe wird Kälber und junge Löwen und Mastvieh miteinander treiben« (Jes 11, 6; revidierte Luther-Übersetzung, 1984).

Dasselbe zeigt sich im folgenden Unterabschnitt II bzw. B. Dieser ist in der deutschen Version sicher einer der schwierigsten, thetischsten und deshalb meistkommentierten Absätze des ohnehin schwierigen Passagen-exposés. Es geht hier noch immer um den Komplex Mode, Ware und Bild in Grandvilles Kunst. Benjamin zufolge deckt Grandville die Natur des Rituals auf, nach dem der Fetisch Ware auch in den alltäglichen Gegenständen und sogar im Kosmos verehrt wird. Über diese Natur sagt Benjamin:

An dem Lebenden nimmt sie die Rechte der Leiche wahr. Der Fetischismus, der dem Sex-Appeal des Anorganischen unterliegt, ist ihr Lebensnerv. Der Kultus der Ware stellt ihn in seinen Dienst. (GS V.1, 51)

Hier endet der Absatz in der ersten, deutschen Fassung des Exposés. In der französischen Fassung wird diese thetische Setzung wiederum ergänzt durch eine literarische und eine bildliche Referenz, wenn Benjamin schreibt:

Vis-à-vis du vivant elle défend les droits du cadavre. Le fétichisme qui est ainsi sujet au sex appeal du non-organique, est son nerf vital. Les fantaisies de Grandville correspondent à cet esprit de la mode, tel qu'Apollinaire en a tracé plus tard une image: »Toutes les matières des différents règnes de la nature peuvent maintenant entrer dans la composition d'un costume de femme [...].« (GS V.1, 66)

Grandville, der Karikaturenmalers, und Apollinaire, der Dichter, werden hier unmittelbar, beide über den Topos des literarischen bzw. visuellen Bildes (»une image«), mit der philosophischen Setzung über den Warenfetischismus (»Le fétichisme qui est ainsi ...«) verbunden. Ihre jeweilige Kunst ist, um hier ein Verb aus dem französischen Text (»correspondent«) wörtlich aufzunehmen, durch eine *correspondance* – ein Terminus und Theorem, das Benjamin natürlich aus Baudelaires berühmtem Sonett *Correspondances*²⁷ in den *Fleurs du mal* lieb und wichtig ist – mit der philosophischen Setzung verknüpft. Das heißt, die Referenz auf die Dichtung Apollinaires und die Karikatur Grandvilles erklärt diese Setzung und diese Bilder mitnichten, stellt sie aber mit außerphilosophischen künstlerischen Phänomenen in eine Konstellation. Das Verfahren des gesamten *Passagenwerks*, welches man als materialistische Konstellation beschreiben könnte, manifestiert sich also, wie hier nochmals eindrücklich zu sehen ist, im französischen Exposé auf besondere Weise.

²⁷ Charles Baudelaire: *Correspondances*, in: ders.: *Œuvres complètes*, hg. von Yves-Gérard le Dantec/Claude Pichois, Paris 1961, S. 11. Benjamin bezieht sich in seinem Baudelairebuch mehrfach auf dieses Gedicht, besonders in Abschnitt X von *Über einige Motive bei Baudelaire* (vgl. GS I.2, 637–641) im Zusammenhang mit dem Eingedenken und in *Zentralpark* in Zusammenhang mit der Allegorie (vgl. GS I.2, 674).

VI. Blumen. Prostitution

An einer weiteren Stelle in den Unterabschnitten II und III des Abschnitts C bzw. IV (»Louis-Philippe ou l'intérieur«) wird dieses konstellative Verfahren ganz besonders deutlich. Hier kommen, wie ich bereits angedeutet habe, die drei Pariser Großstadtautoren ins Spiel, die für das *Passagenwerk* eine modellbildende Funktion haben: Poe, Baudelaire und Proust. Die drei hängen auf intrikate Weise zusammen: Baudelaire, den Benjamin übersetzt, hat in den 1850er und 1860er Jahren seinerseits Poe übersetzt, und einzelne Kurzgeschichten Poes haben wiederum Eingang in Baudelaires *Poèmes en prose* gefunden, die nun ihrerseits in Benjamins *Passagenwerk* Denkbilder darstellen.²⁸ Proust, den Benjamin ebenfalls übersetzt hatte, war seinerseits von dem etwas älteren Baudelaire zutiefst beeinflusst, und an mehreren Stellen im Baudelaire-Konvolut des *Passagenwerks* versucht Benjamin, Verbindungen zwischen den beiden Dichtern herzustellen; etwa liest er Prousts *Albertine* als eine *Figuration* von Baudelaires *passante*.²⁹

So auch im französischen – und *nur* im französischen – Exposé. Wie es für Benjamins elliptisches Schreiben bezeichnend ist, findet sich der wichtigste Satz zu diesen *correspondances* in einer Klammer, die der französischen Selbstübersetzung *à propos* des Blumenmotivs hinzugefügt worden ist, das Benjamin im Jugendstil hervorhebt. In der deutschen Version heißt es:

²⁸ Ein besonders spannender Fall ist Baudelaires Prosagedicht *Les foules* (1861), welches Motive aus Edgar Allan Poes Erzählung *The Man of the Crowd* (1840) aufnimmt, die Baudelaire unter dem Titel *L'homme des foules* ins Französische übersetzt hat und die Benjamin nun sowohl im Flaneur-Kapitel des Baudelairebuchs als auch im Flaneur-Konvolut des *Passagenwerks* als nicht unproblematische paradigmatische Flaneur-Erzählung erscheint. Benjamin zitiert übrigens im Baudelairebuch aus dieser Erzählung E.A. Poes, indem er seine eigene deutsche Übersetzung von Baudelaires Poe-Übersetzung aus dem Englischen ins Französische wiedergibt! (Vgl. GS I.2, 551, Fn. 24) Zu Baudelaires Poe-Übersetzungen vgl. auch Alina Clej: *The Debt Of The Translator. An Essay On Translation And Modernism*, in: *symplokē* 5 (1997), S. 7–26.

²⁹ Benjamin übersetzt in seiner Version des berühmten Baudelaire-Sonetts *À une passante* Baudelaires Apostrophe »Fugitive beauté« (Vers 9) unerwartet mit »Die Flüchtige« (statt etwa mit »du Flüchtige«, was metrisch ohne Weiteres möglich gewesen wäre). Hier klingt unmittelbar Proust wider, den Benjamin in den 1930er Jahren ebenfalls übersetzen sollte und den er in seinem *passante*-Kommentar in den späteren Baudelairestudien an entscheidender Stelle erwähnt. »Die Flüchtige« wird als *La Fugitive* oder *Albertine disparue* zwei Jahre nach Benjamins Baudelaire-Übersetzungen (1925) im vorletzten Roman der *Recherche* das Licht der Literaturwelt erblicken. Benjamin liest in seiner späten Studie *Über einige Motive bei Baudelaire* eine Beschreibung Albertines in *La Prisonnière* als Frucht von Prousts Baudelaire-Lektüre, als »Nachbild der Frau in Trauer« (GS I.2, 623) aus dem *passante*-Sonett.

Er [der Jugendstil, C.S.] stellt den letzten Ausfallversuch der in ihrem elfenbeinernen Turm von der Technik belagerten Kunst dar. Er mobilisiert alle Reserven der Innerlichkeit. Sie finden ihren Ausdruck in der mediumistischen Linien Sprache, in der Blume als dem Sinnbild der nackten, vegetativen Natur, die der technisch armierten Umwelt entgegtritt. (GS V.1, 53)

Die französische Fassung hingegen lautet:

Il se complait à parler un langage linéaire à caractère médiumnique où la fleur, symbole de la vie végétative, s'insinue dans les lignes mêmes de la construction. (La ligne courbe du »modern style« fait son apparition dès le titre des *Fleurs du Mal*. Une sorte de guirlande marque le lien des *Fleurs du Mal*, en passant par les »âmes des fleurs« d'Odilon Redon, au »faire catleya« de Swann.) (GS V.1, 69)

Auch hier funktionieren die Konstellationen über ein Bild: das Bild der Blume in den Ornamenten des Jugendstils, die Benjamin in den Pariser Interieurs des 19. Jahrhunderts beschreibt. Die Blume ist es, in der die Künste miteinander und mit seiner Philosophie in eine Konstellation treten. Benjamin spannt diese Blumengirlande (»une sorte de guirlande«) an anderer Stelle bis zu sich selbst und seiner eigenen Schreibsituation im französischen Passagenexposé. In einem Brief über seine Zeit im Exil schreibt Benjamin an eine Verwandte: »Ich pflücke Blumen am Rande des Existenzminimums.«³⁰ Diese Blumen, von denen er spricht, sind die Blumen aus dem Exposé: Es sind Baudelaires *Blumen des Bösen* und Odettes Orchideen in Prousts *Un amour de Swann*. Im Baudelaire-Konvolut des *Passagenwerks* schreibt Benjamin: »Sind die Blumen seelenlos? Spielt das in den Titel ›Fleurs du Mal‹ hinein? Mit anderen Worten: sind die Blumen ein Symbol der Hure?« (GS V.1, 348) Eine berechtigte Frage, wenn es um Prousts Odette aus *Un amour de Swann* geht – die Grisette, für die »faire catleya« eine Metapher (oder ein Bild) für »faire l'amour« ist.³¹ Odettes ausgefeilte Blumenarrangements, die Wortkunstwerke der Baudelaire'schen *Blumen des Bösen* und letztlich auch die Form des Exposés sind verfasst, um zu gefallen – und dieses Gefallen soll sich jeweils in finanzieller Zuwendung äußern. Hier steht also die Frage nach der Prostitution im Raum.

Es ist nun außerordentlich bemerkenswert, dass Walter Benjamin in seinen Baudelaire-Kommentaren der 1930er Jahre wieder und wieder auf

³⁰ Zit. nach Gershom Scholem: *Walter Benjamin und sein Engel: 14 Aufsätze und kleine Beiträge*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1983, S. 49.

³¹ »[B]ien plus tard, quand l'arrangement (ou le simulacre rituel d'arrangement) des catleyas fut depuis longtemps tombé en désuétude, la métaphore ›faire catleya‹, devenu un simple vocable qu'ils employaient sans y penser quand ils voulaient signifier l'acte de la possession physique [...], survécut dans leur langage [...]. Et peut-être cette manière particulière de dire ›faire l'amour‹ ne signifiait-elle pas exactement la même chose que ses synonymes.« (Marcel Proust: *Un amour de Swann*, in: ders.: *À la recherche du temps perdu*, hg. von Jean-Yves Tadié, Paris 1999, S. 192.)

das Motiv der Käuflichkeit des Dichters bei Baudelaire hinweist. Geradezu obsessiv kreist das Baudelaire-Konvolut J von Benjamins *Passagenwerk* wie auch das daraus extrahierte Baudelairebuch um den Zusammenhang von Dichtung und Prostitution und letztlich um die Frage, wie und unter welchen Umständen ein Schriftsteller in Paris im Zeitalter des Hochkapitalismus und unter den Bedingungen der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts überleben kann, ohne sich und sein Schreiben prostituieren zu müssen. Diese Frage treibt Benjamin womöglich auch deshalb um, weil sie unmittelbar seine eigene Existenz als (philosophischer) Schriftsteller und dichterischer Denker im Pariser Exil betrifft. Ist die historische Analyse des *Passagenwerks* ein Werkzeug der Gegenwartskritik und ein melancholischer Umgang mit der Verzweiflung über die eigene Lebenssituation? In *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* klingt die Möglichkeit einer solchen Deutung an, wenn Benjamin den »Depossedierte[n]« (GS I.2, 575) Baudelaire wie folgt beschreibt:

Wenig von dem, was zu den gegenständlichen Bedingungen geistiger Arbeit gehört, hat Baudelaire besessen: von einer Bibliothek bis zu einer Wohnung gab es nichts, worauf er im Laufe seines Daseins, das gleich unstedt in wie außerhalb von Paris verlief, nicht hätte verzichten müssen. (GS I.2, 574 f.)

Benjamin verfasst diese Zeilen, während er unter denselben Bedingungen lebt, die er bei Baudelaire beschreibt. Unüberhörbar ist die Melancholie. Es ist dieselbe Melancholie, die Benjamin im Passagenexposé als die Nahrung von »Baudelaires Ingenium« (GS V.1, 54) beschreibt.

VII. Schluss: Passage

Benjamin schreibt, wie schon erwähnt, in der oder für die französische Selbstübersetzung des deutschen Passagenexposés zwei vollständig neue Textteile: eine programmatische Einleitung, die die geschichtsphilosophische These des gesamten *Passagenwerks* umreißt, und einen nahezu prophetischen Schlussteil. Dieser entwirft mit Baudelaires *Les sept vieillards* und Blanquis *L'éternité par les astres* – das im deutschen Exposé von 1935 noch gar nicht vorkommt – ein apokalyptisches Bild der *modernité* als Hölle, welches sich 1939 zum Zeitpunkt der Selbstübersetzung durchaus als Gegenwartsdiagnose verstehen lässt. So schreibt Benjamin am Schluss seines französischen Exposés:

Le monde dominé par ses fantasmagories, c'est – pour nous servir de l'expression de Baudelaire – la modernité. La vision de Blanqui fait entrer dans la modernité – dont les sept vieillards apparaissent comme les hérauts – l'univers tout entier. (GS V.1, 77)

Die Moderne, deren Sinnbild Baudelaires *sept vieillards* sind,³² kann nicht mehr unterscheiden zwischen Phantasmagorie und Realität. Wechselnde Bilder immer wieder gleicher Neuigkeiten ziehen am modernen Menschen vorüber, und ihm bleibt in der Illusion dieser ewigen Wiederkehr des Gleichen schlichtweg nichts. Formal und inhaltlich spitzt sich die Selbstübersetzung von Walter Benjamins Passagenexposé also auf den Topos des Vergehens, des Verschwindens, des unaufhaltsamen Passierens zu.

Dieser Schluss des selbstübersetzten Passagenexposés ist vielleicht geeignet, um – über Benjamin hinausgehend – als Bild (oder Metapher) für den Vorgang der Selbstübersetzung überhaupt gelesen zu werden: Schließlich wird das deutsche ›Original‹, falls von einem solchen gesprochen werden kann, in der französischen Selbstübersetzung ausgelöscht und neu geschrieben, wie sich gezeigt hat. Vielleicht lässt sich somit der prekäre Begriff der *Passage* am Beispiel Benjamins als ein tragfähiger Begriff für den Vorgang der Selbstübersetzung etablieren.

³² Vgl. dazu ausführlich Sauter: *Virtuelle Interlinearversion* (Anm. 6), S. 158–160.