



**HAL**  
open science

# Langue croisée – Walter Benjamins Erinnerungsarbeit zwischen Hören und Sehen, Paris und Berlin

Daniel Kazmaier

► **To cite this version:**

Daniel Kazmaier. Langue croisée – Walter Benjamins Erinnerungsarbeit zwischen Hören und Sehen, Paris und Berlin. *Recherches Germaniques*, 2023, Identités littéraires franco-allemandes = Deutsch-französische Schriftstelleridentitäten, HS 18, pp.149-170. 10.4000/rg.9839 . hal-04159927

**HAL Id: hal-04159927**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-04159927>**

Submitted on 12 Jul 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License



## Recherches germaniques

HS 18 | 2023

Identités littéraires franco-allemandes

---

# *Langue croisée* – Walter Benjamins Erinnerungsarbeit zwischen Hören und Sehen, Paris und Berlin

*Langue croisée – Le travail de mémoire de Walter Benjamin entre Paris et Berlin*

*Langue croisée—Walter Benjamin's memory work between Paris and Berlin*

Daniel Kazmaier

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rg/9839>

DOI : 10.4000/rg.9839

ISSN : 2649-860X

### Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

### Édition imprimée

Date de publication : 7 juillet 2023

Pagination : 149-170

ISBN : 979-10-344-0170-3

ISSN : 0399-1989

Ce document vous est offert par Université de Lorraine



### Référence électronique

Daniel Kazmaier, „*Langue croisée* – Walter Benjamins Erinnerungsarbeit zwischen Hören und Sehen, Paris und Berlin“, *Recherches germaniques* [Online], HS 18 | 2023, Online erschienen am: 07 Juli 2023, abgerufen am 11 Juli 2023. URL: <http://journals.openedition.org/rg/9839> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/rg.9839>

---



Creative Commons - Namensnennung - Nicht-kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen  
4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

# *Langue croisée* – Walter Benjamins Erinnerungsarbeit zwischen Hören und Sehen, Paris und Berlin

Daniel KAZMAIER

In Walter Benjamins *Berliner Kindheit um 1900* verflochten sich das Umschreiben und das Selbstübersetzen mit dem Erinnern. Sein autobiographisches Erinnerungsprojekt, das als *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* bekannt geworden ist, setzt sich aus etlichen unterschiedlichen Fassungen zusammen, zu denen sowohl deutsche als auch französische Texte gehören. Umschreiben, Selbstübersetzen und Erinnern gehören bei Benjamin zusammen<sup>1</sup>. Die Zweisprachigkeit des Erinnerungsprojekts *Berliner Kindheit* verbindet sich erstens mit den Erinnerungsorten Paris und Berlin und wird zweitens durch die sinnlich-affektiven Zustände des Hörens und Sehens ausgelöst. Drittens schließlich bringt diese affektive Sinnlichkeit die mediale Gestalt der Erinnerung von Anfang an im Modus der doppelten Sprachlichkeit einer verflochtenen Sprache hervor, die ich *langue croisée* nennen möchte.

Unter den Stichworten „Vergleich, Transfer, Verflechtung“ annoncierten Michael Werner und Bénédicte Zimmermann 2002 ihren Ansatz der *histoire croisée*. Sie erklären in einer Fußnote, dass sie diesen Begriff nicht übersetzen, sondern ihn als französischen Begriff einführen möchten. Dass sie den Begriff in ihrem deutschen Text im Französischen belassen, fungiert damit als erste Probe aufs Exempel dessen, was sie unter *histoire croisée* verstehen, nämlich

---

1 Vgl. Davide Giuriato: *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932-1939)*. München 2006; Burkhardt Lindner: „Berliner Kindheit um neunzehnhundert: Schreibprozeß, Nachlaß, Gedächtnismetaphern“. In: Ders.: *Studien zu Benjamin*. Hg. von Jessica Nitsche und Nadine Werner. Berlin 2016, S. 265-315; Nadine Werner: *Archäologie des Erinnerns: Sigmund Freud in Walter Benjamins Berliner Kindheit*. Göttingen 2015; Ulrike Landfester: „„Die ganze entstellte Welt der Kindheit“. Walter Benjamins Berliner Labyrinth“. In: Heinz Brüggemann (Hg.): *Walter Benjamin und die romantische Moderne*. Würzburg 2009, S. 263-297; Anja Lemke: *Gedächtnisräume des Selbst: Walter Benjamins Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Würzburg 2008; Heinz J. Drügh: *Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen*. Freiburg im Breisgau 2000; Frauke Berndt: *Anamnesis. Studien zur Topik der Erinnerung in der erzählenden Literatur zwischen 1800 und 1900 (Moritz – Keller – Raabe)*. Tübingen, Niemeyer 1999.

„zugleich das Objekt selbst und die Art und Weise seiner Konstruktion als Forschungsgegenstand“ in den Blick zu nehmen<sup>2</sup>. Ziel ihrer Überlegungen ist „die Produktion neuer Erkenntnis aus einer Konstellation heraus, die selbst schon in sich verflochten ist“<sup>3</sup>. In sich verflochten ist ihr Ansatz eben über den Import als unübersetztes Lehnwort bzw. als Glosse<sup>4</sup>. Analog dazu möchte ich *langue croisée* verstehen; als Ergebnis einer Glossierung, die dadurch heuristische Erschließungskraft birgt, als sie mit der „Fremdheit der anderen Sprache [...] gleichsam die verborgene Fremdheit der eigenen Sprache ans Licht oder [...] zu Gehör“<sup>5</sup> bringt, wie Sigrid Weigel die Aufgabe des Übersetzens in Bezug auf Benjamin formuliert.

In diesem Sinn ist Benjamins Erinnerungsschreiben auf mehrfache Art und Weise verflochten: als ein Produktionsprozess, der auf Fehlleistungen der Sinne beruht, die als Verhörer und Allegorien (Anders-Reden) ihren Weg in die textliche Spur finden, als ein Produktionsprozess, der auf den Erinnerungsorten Paris und Berlin beruht, und als ein Produktionsprozess, der auf den sprachlichen Erinnerungsrahmen des Deutschen und Französischen basiert. Dergestalt verstehe ich Benjamins Schreibszenen<sup>6</sup> *Berliner Kindheit* als *langue croisée*, die „dem schließlich Geschriebenen stets vorausgegangen sein wird [...] [und] in das Geschriebene hineinreicht“<sup>7</sup>. Das heißt: ich betone an Benjamins Schreibszenen den Aspekt der Sprache und untersuche ihn

2 Michael Werner/Bénédictte Zimmermann: „Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen“. In: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), S. 607-636, hier S. 623.

3 Werner/Zimmermann: „Vergleich, Transfer, Verflechtung“, S. 609.

4 ‚Glosse‘ verstehe ich mit Aristoteles als einen rhetorischen Terminus für ein Fremdwort, das als solches in den eigenen Gebrauch übernommen wird. „Jedes Wort ist entweder ein üblicher Ausdruck, oder eine Glosse, oder eine Metapher, oder ein Schmuckwort, oder eine Neubildung, oder eine Erweiterung, oder eine Verkürzung, oder eine Abwandlung. Als üblichen Ausdruck bezeichne ich das Wort, das ein jeder selbst gebraucht, als Glosse dasjenige, das andere gebrauchen. Offensichtlich kann also dasselbe Wort sowohl üblicher Ausdruck als auch Glosse sein, aber nicht bei denselben Leuten; denn *sigynon* ist bei den Kypriern ein üblicher Ausdruck, bei uns eine Glosse.“ Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 67.

5 Sigrid Weigel: „Selbstübersetzung. Zwischen kleiner Literatur, Extraterritorialität und ‚Bilingualism‘“. In: *KulturPoetik* 21 (2021), S. 283-299.

6 Rüdiger Campe: „Die Schreibszenen, Schreiben“. In: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Berlin 2012, S. 269-282, hier S. 271. Campe definiert die Schreibszenen als „ein nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste“, das „das Unternehmen der Literatur“ kennzeichne.

7 Sandro Zanetti: „Einleitung“. In: Ders. (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Berlin 2012, S. 7-34, hier S. 21.

hinsichtlich der Praxis der Selbstübersetzung, die die französischen Texte als selbstverständlichen Teil seiner Erinnerungsarbeit einbezieht. Erst gemeinsam bilden die deutsch- und französischsprachigen Texte die Schreibszene *Berliner Kindheit*, die insofern ein eindrückliches Beispiel für Selbstübersetzung darstellt, als „Autofiktion und [...] Autobiographie [...] in besonderer Weise geeignet scheinen, das Problem des ‚Selbst‘ in der Selbstübersetzung hervorzuheben“<sup>8</sup>. Der Selbstübersetzung spricht Sigrid Weigel mit Blick auf Benjamin das besondere Potenzial zu, „auf dem Umweg über die andere Sprache die Augen für übersehene, verborgene Merkmale der einen Sprache zu öffnen bzw. die Ohren zu schärfen“<sup>9</sup>. Es gilt deshalb, mit größter Aufmerksamkeit die Schreibszene *Berliner Kindheit* einerseits als je neue Auseinandersetzung mit der grundlegenden Fremdheit von Sprache überhaupt zu verknüpfen und andererseits ihre historischen und biographischen Bedingungen so genau wie möglich positiv als „Ensemblebildung und Rahmung in ihrer begrenzten Geltung und mit ihren Rissen zu beschreiben“<sup>10</sup>.

### Verzetteltes Schreiben

*Berliner Kindheit um 1900* ist ein verzetteltes Textkonvolut, das ein internes Netzwerk aus verschiedenen Fassungen und Sprachen bildet<sup>11</sup>. Am Anfang steht ein Manuskript mit 30 kurzen Prosa-Stücken, das sogenannte Felizitas-Exemplar. Es wurde 1932 verfasst und stellt so etwas wie eine Rohfassung dar. Dann gibt es ein Typoskript von 1933, das eine erste verbindliche Form und Chronologie der Stücke festlegt und mit Veröffentlichungsabsicht hergestellt ist, das sogenannte Berliner Typoskript. Schließlich arbeitet Benjamin 1938 in Paris seine Erinnerungsstücke noch einmal radikal um. Daraus entsteht das sogenannte Pariser Typoskript, das erst 1981 – bezeichnenderweise in der *Bibliothèque nationale* – wiedergefunden wurde.

Der Weg, den ich durch dieses Zettel- und Textkonvolut bahne, folgt der Prämisse, dass das Hören – und daran gekoppelt der Erinnerungsort

8 Stefan Willer/Andreas Keller: „Vorbemerkung“. In: Dies. (Hgg.): *Selbstübersetzung als Wissenstransfer*, Berlin 2020, S. 10.

9 Weigel: „Selbstübersetzung“, S. 293.

10 Campe: „Die Schreibszene, Schreiben“, S. 271.

11 Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Werke und Nachlaß Bd. 11, 1 Text, 2 Kommentar*. Hg. von Burkhardt Lindner und Nadine Werner. Berlin 2019. Diese Ausgabe stellt erstmals alle Texte und Fassungen der *Berliner Kindheit* zusammen. Im Folgenden zitiert als (WuN 11,1) mit der entsprechenden Seitenzahl.

Paris – für Benjamins Denken grundsätzlicher ist als bisher angenommen<sup>12</sup>. Dass Benjamins Erinnerungsarbeit einen „medialen Rahmen“ hat, wird in der Forschung bisher nur ansatzweise verfolgt. Eric Downing verknüpft z.B. Sehen und Hören insofern, als er Benjamins Erinnerungen als „backwardlooking divination“ beschreibt, die einerseits auf „images“ und andererseits auf „sounds“ beruht<sup>13</sup>. Um dem Hören auf der Spur zu bleiben, balanciere ich deshalb zwischen den verschiedenen Fassungen immer wieder hin und her. Schließlich spielt das Hören nicht nur beim Erinnern, sondern auch beim Eintauchen in die französische Sprache eine zentrale Rolle. Die Überarbeitungen zwischen Berliner und Pariser Typoskript führe ich dementsprechend auch auf die Verflechtung der beiden Sprachen, Deutsch und Französisch, in Benjamins Arbeit an dem Erinnerungsprojekt *Berliner Kindheit* zwischen 1932 und 1938 zurück. Gerade bei Selbstübersetzungen, so argumentieren Stefan Willer und Andreas Keller, ist konsequent „nachzufragen, wie die Entstehungs- und Publikationsverhältnisse bei Selbstübersetzungen genau aussehen“<sup>14</sup>.

Im Sommer 1933 arbeitet Walter Benjamin auf Ibiza zusammen mit dem französischen Schriftsteller Jean Selz an der Übersetzung einiger Stücke der *Berliner Kindheit*. Einen Tag vor der Veröffentlichung des Stücks *Loggien*, das in der Fassung von 1938 als erstes Stück der *Berliner Kindheit um 1900* fungieren wird, berichtet er Gershom Scholem über die Fertigstellung des Textes. Im gleichen Atemzug schreibt er ihm bereits von der Übersetzung des Stücks:

Die französische Übersetzung der ‚Berliner Kindheit‘ dagegen macht Fortschritte. Wir arbeiten täglich daran. Der Übersetzer kann kein Wort Deutsch. Die Technik, mit der wir vorgehen, ist, wie Du Dir denken kannst, nicht von Pappe. Was so entsteht aber fast durchweg hervorragend. (GB IV, S. 269, Benjamin an Scholem)<sup>15</sup>

Dieser Bericht über eine glückliche Übersetzungsarbeit steht im Kontrast zur weitgehenden Vernachlässigung der französischen Texte Benjamins in der Forschung. Darüber hinaus weckt auch Benjamin selbst brieflichen

12 Werner Hamacher argumentierte bereits 1986 in dieselbe Richtung, allerdings auf einer anderen Quellenbasis. Vgl. Werner Hamacher: „The Word Wolke – if it is One“. In: *Studies in 20th Century Literature* 11-1 (1986), S. 133-162.

13 Eric Downing: *The Chain of Things. Divinatory Magic and the Practice of Reading in German Literature and Thought, 1850-1940*. Cornell University Press 2018, S. 226.

14 Stefan Willer/Andreas Keller: „Vorbemerkung“. In: Dies. (Hgg.): *Selbstübersetzung als Wissenstransfer*, Berlin 2020, S. 13.

15 Ich zitiere im Folgenden sowohl die *Gesammelten Briefe*. Hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Frankfurt am Main 1995–2000 (GB) als auch die *Gesammelten Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt am Main 1972–1999. (GS) Walter Benjamins unter der Angabe des jeweiligen Bandes in römischen Ziffern und der entsprechenden Seitenzahl direkt im Text.

Zweifel an der Validität seiner konkreten Übersetzungstätigkeit. Gegenüber Gershom Scholem macht er die „unproduktive Beschäftigung“ mit Marcel Proust für „innere Vergiftungserscheinungen“ im Kontext des Übersetzens verantwortlich (GB III, S. 195). Diese Selbstdiagnose, die Benjamin beim Übersetzen von Prousts Texten trifft, bezieht Davide Giuriato auf dessen Beschäftigung mit seinen eigenen Texten. „Was ist das also für ein Schreiben, das sich in seiner prozessualen Dynamik mit dem Übersetzen überkreuzt?“, fragt er<sup>16</sup>. Die Aktivierung und Deaktivierung unterschiedlicher sprachlicher Potenziale prägt Benjamins theoretische Schreibweise, die bereits Sigrid Weigel unter dem Vorzeichen der „entstellten Ähnlichkeit“, einen Ausdruck, den sie aus Benjamins Text *Die Mummerehlen* entnimmt und dadurch Benjamins Schreiben paradigmatisch benennt, untersucht hat<sup>17</sup>. Als latente Verdopplung durchzieht die entstellte Ähnlichkeit alle seine Erinnerungstexte, sodass das Ich als Aussageinstanz der Berliner Kindheit, immer „als gedoppeltes“ auftreten muss<sup>18</sup>. Durch das *erinnerte* Ich scheint immer das *erinnernde* Ich durch und markiert den stetigen Abstand zu sich selbst.

Im Vorwort von 1938, das die Umarbeitungsphase der Erinnerungsstücke in Paris abschließt, denkt Benjamin retrospektiv über den bereits früh feststehenden Abschied aus Deutschland nach. Parallel zu seinem Bewusstwerden, dass er „in Bälde einen längeren, vielleicht einen dauernden Abschied von der Stadt, in der ich geboren bin, würde nehmen müssen“ (WuN 11,1 S. 501) beginnt er, einige Stücke seines Textkonvoluts, das später den Namen *Berliner Kindheit* erhalten wird, ins Französische zu übersetzen.

Für das Erinnern wie auch fürs Selbstübersetzen – so meine ich – gilt hier statt der Vergiftungserscheinungen das Verfahren der „Impfung“ (WuN 11,1 S. 501). Vor dem Hintergrund des Exils als Ort einer doppelten Topik der Erinnerung<sup>19</sup> lese ich das Vorwort auch als eine Reflexion über die doppelte Sprachlichkeit der *langue croisée*. Ich werde mein Argument daher in drei Schritten entfalten: Erinnern bezieht sich erstens auf einen doppelten Ort, bezieht zweitens seinen Antrieb aus den sinnlichen Impulsen des Hörens und Sehens und bezieht sich drittens auf das doppelte Medium *langue croisée*, das die französische und die

16 Giuriato: *Mikrographien*, S. 163.

17 Sigrid Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt am Main 1997.

18 Burkhardt Lindner: „Vom ‚sentimentalischen‘ Kinderbild zur Topographie der Kindheit“. In: Ders.: *Studien zu Benjamin*. Hg. von Jessica Nitsche und Nadine Werner. Berlin 2016, S. 243-264, hier S. 255.

19 Vgl. Frauke Berndt: *Anamnensis. Studien zur Topik der Erinnerung in der erzählenden Literatur zwischen 1800 und 1900 (Moritz - Keller - Raabe)*. Tübingen 1999, S. 413-426.

deutsche Sprache in eine Konstellation bringt. Die Selbstübersetzungen sind daher „integraler Bestandteil des Produktionsprozesses“<sup>20</sup> der Berliner Kindheit.

### Die Erinnerungsorte Paris und Berlin

Seitdem Walter Benjamin 1933 vor den Nazis nach Frankreich geflohen ist, schlägt er in Paris seine Zelte auf. Heimisch wird er allerdings nur in der *Bibliothèque nationale* in der Rue de Richelieu, die in Paris zu seinem eigentlichen Wohnsitz wird. Seine Wohnungen hingegen wechselt er wie die Hemden. Zwei längere Aufenthalte in Ibiza (im Frühling und Sommer 1933) und Dänemark (im Sommer und Herbst 1934) sowie ein Aufenthalt in Südfrankreich und Italien, der direkt an seinen Dänemarkaufenthalt anschließt, mitgerechnet, zieht Benjamin zwischen 1933 und 1938 zwölf Mal um<sup>21</sup>.

Bis zu seiner Flucht aus Paris 1940, die ihn kurz hinter der französisch-spanischen Grenze in den Tod führt, arbeitet er in der *Bibliothèque nationale* an der *Berliner Kindheit* und der Archäologie des 19. Jahrhunderts zwischen deutschen und französischen Texten:

Il rédigea certains d'entre eux [ses textes DK] in extremis dans notre langue, une fois qu'il se sentit pratiquement immergé sous le murmure de cette grandiose conquête marine qu'était devenue pour lui la bibliothèque de la rue de Richelieu.<sup>22</sup>

Bei dieser Erinnerungsarbeit entsteht eine Art Muschelrauschen. So charakterisiert es zumindest Jean-Maurice Monnoyer, der Benjamins *Écrits français* herausgegeben hat. Und tatsächlich greift auch Benjamin selbst in der *Berliner Kindheit* auf diese Allegorie zurück: „Ich hauste wie ein Weichtier in der Muschel im neunzehnten Jahrhundert, das nun hohl wie eine leere Muschel vor mir liegt. Ich halte sie ans Ohr. Was höre ich?“ (WuN 11,1 S. 538.)

Die *Conque marine* bzw. die leere Muschel sind Allegorien für die Erinnerungsarbeit, die vom akustischen Medium abhängt. Benjamin lauscht an der Muschel der Vergangenheit und betreibt eine Archäologie des 19. Jahrhunderts. Sie fungiert gewissermaßen als Verstärker, der nötig ist, um in Paris die Erinnerungen an die verlorene Zeit und den verlorenen Ort Berlin herbeizurufen.

Es sind einerseits Erinnerungen an die Kindheit und andererseits Erinnerungen an das 19. Jahrhundert, „in dem er eigentlich zu Hause war“, wie es Hannah Arendt mit Blick auf Benjamins „unvollendet geliebene[s]

20 Davide Giuriato: „Der Schmetterling. Walter Benjamin als Übersetzer seiner selbst“. In: *Prospero. Rivista di culture anglo-germaniche* 2006, S. 95-121, hier S. 99.

21 Vgl. Benjamin: *Curriculum Vitae*, GS VI, S. 222-225, hier S. 223.

22 Jean-Maurice Monnoyer: „Introduction“. In: *Walter Benjamin: Écrits français*. Hg. von Jean-Maurice Monnoyer. Paris 1991, S. 9-53, hier S. 18.



Hauptwerk“ schreibt<sup>23</sup>. Gemeint ist damit die Arbeit über die Pariser Passagen – das berühmte Passagen-Werk. Die *Berliner Kindheit um 1900* stellt im Grunde den autobiographischen Teil des Paris-Berliner Erinnerungsprojekts der Passagen dar<sup>24</sup>. Paris und Berlin sind daher nicht zwei voneinander getrennte Orte, sondern komplementär aufeinander bezogen: kein Berlin ohne Paris, kein Paris ohne Berlin.

Wenn Walter Benjamin in Paris Abschied von Berlin nimmt, bzw. sich erinnert wie er beginnt, sich „im Ausland“ darüber klar zu werden, dass er „einen dauernden Abschied von der Stadt, in der ich geboren bin, würde nehmen müssen“ (WuN 11,1 S. 501), artikuliert er damit auch die Frage, wie man sich unter den Bedingungen des Exils, also ohne einen eigenen Ort, erinnert. Damit wird die Allegorie der Erinnerungsarbeit noch komplexer. Die Muschel verstärkt die Töne der Vergangenheit nicht nur medientechnisch, vielmehr wird das Erinnern – so führt Benjamin die Allegorie fort – zu einem Verfahren der Impfung, welches das akustische mit dem visuellen Medium verbindet:

Ich hatte das Verfahren der Impfung mehrmals in meinem inneren Leben als heilsam erfahren; ich hielt mich auch in dieser Lage daran und rief die *Bilder*, die im Exil das Heimweh am stärksten zu wecken pflegen – die der Kindheit – mit Absicht in mir hervor. (WuN 11,1 S. 501. Hervorh. DK)

In kleinen Dosen gegen das Heimweh verabreicht, rufen die Töne fürs Ohr die Bilder fürs Auge hervor. Die Muschel-Impfungs-Allegorie führt mich zu folgender These: Benjamin richtet sich in Paris an einem Ort ein, der Berliner Töne so verstärkt, dass Paris-Berliner Bilder entstehen können. Erst dadurch kann er seinen deutsch-französischen Blick zurück ins 19. Jahrhundert und auf die eigene Biographie richten. Paris fungiert dabei metonymisch verschoben als Muschel – als medientechnische Verstärkung – der Erinnerung an Berlin, die mit der akustischen Evidenz die visuelle Evidenz der Erinnerungen erzeugt.

### **Akustische Evidenz der Erinnerungsarbeit: Die Mummerehlen**

Im Pariser Typoskript beginnt Benjamin das Stück *Die Mummerehlen* mit der Beschreibung eines Hörprozesses, genauer gesagt: mit der Beschreibung eines Verhörens. „In einem alten Kinderverse kommt die Muhme Rehlen vor. Weil mir nun ‚Muhme‘ nichts sagte, wurde dieses Geschöpf für mich zu einem Geist: der Mummerehlen“ (WuN 11,1 S. 538).

23 Hannah Arendt: *Menschen in finsternen Zeiten*. München 1989. Darin: Walter Benjamin. S. 185-242, hier S. 199.

24 Vgl. dazu Burkhardt Lindner: „Das Passagen-Werk, die Berliner Kindheit und die Archäologie des ‚Jüngstvergangenen‘“. In: Ders.: *Studien zu Benjamin*. Hg. von Jessica Nitsche und Nadine Werner. Berlin 2016, S. 217-242. Dieser Aufsatz ist die aktualisierte Fassung eines Aufsatzes, den Lindner in seiner ursprünglichen Fassung *Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts* titulierte hatte.

Dieser Anfang steht im Felizitas-Exemplar, dem frühen Manuskript, das eine erste Zusammenstellung der Erinnerungsstücke bildet, die die *Berliner Kindheit* bilden sollen, gerade nicht am Anfang. Der Kindervers von der Muhme Rehlen steht dort am Ende einer langen Antwort auf die eigene Frage, was der Erinnernde denn höre, wenn er an einer Muschel lauscht:

Ich halte mein Ohr dagegen. Und was höre ich? [...] Noch andere Geräusche *sinds* [wie] das Scheppern des Schlüsselkorbs, die beiden Klingeln an der Vorder- und der Hintertreppe; endlich ist auch ein kleiner Kindervers dabei. „Ich will dir was erzählen / Von der Mummerehlen.“ Das Verschen ist entstellt. Doch hat die ganze entstellte Welt der Kindheit darin Platz. (WuN 11,1 S. 118.)

Das Verhören rückt also auf dem Weg vom frühen Manuskript zum späten Typoskript an den Anfang des Muscheltrichters, mit dem Benjamin ins 19. Jahrhundert und in die eigene Biographie zurück lauscht. Dabei führt er das Verhören als ein produktives Verfahren vor, das akustische Evidenz erzeugt, obwohl die Muschel das Gehörte nicht wirklichkeitsgetreu aufzeichnet, sondern es im Verhören entstellt. Im Verhören bearbeitet der Erinnernde die Vergangenheit, indem er sich ihr akustisch aussetzt.

Es ist sicherlich mehr als ein glücklicher Zufall, dass in dem Wort Mummerehlen klanglich das Vermummen steckt. Weil Benjamin lernt, sich in Wörter zu vermummen, erinnert er in dem Stück mehr als bloß eine lustige Anekdote. Das Verhören widersetzt sich der eigentlichen Bedeutung von Wörtern und eröffnet einen Raum für die Phantasie. Die Spielregeln dieser Phantasie erläutert Werner Hamacher im Hinblick auf Benjamins Verhören folgendermaßen: „In order to correspond to the imperative of correspondence, I myself must turn into a lapsus, a promise“<sup>25</sup>.

Der Lapsus stellt ein Leitmotiv der *Berliner Kindheit* dar. Am bekanntesten ist sicher das fast schon sprichwörtliche bucklichte Männlein, das den Abschluss der Stücke bildet und im Grunde der personifizierte Lapsus ist. Dieses bucklichte Männlein ist einfach ungeschickt und seine Ungeschicktheit bezieht es aus der mütterlichen Sprache<sup>26</sup>. Zwar beginnt Benjamin sein Stück mit der Inszenierung von Blicken und etabliert daher ein visuelles Paradigma. Während das erlebende Ich in der Erinnerung tagsüber selbst durch die Fenster blickt, wird es nachts vom „Lumpengesindel“ zurück angeblickt. Aber erst die auditive Bezeichnung durch die Mutter macht daraus eine Konfiguration, die dadurch zum Lapsus wird, dass sie etwas anderes mit ihrer Aussage intendiert als das, was das Kind für sich konstruiert.

25 Hamacher: „The Word Wolke – if it is One“, S. 148.

26 Vgl. Zur Muttersprache in Bezug auf die Selbstübersetzung auch Weigel: „Selbstübersetzung“, S. 295.

„Ungeschickt lässt grüßen“, sagte sie, wenn ich etwas zerbrochen hatte oder gefallen war. Und nun verstehe ich, wovon sie sprach. Sie sprach vom bucklichten Männlein, welches mich angesehen hatte. (WuN 11,1 S. 553f.)

Diese Figur steht derart paradigmatisch für Benjamins Schreiben, dass es Jean-Michel Palmier zur titelgebenden Figur seiner großen Benjamin-Studie gemacht hat<sup>27</sup>. Wie sehr sich Visuelles und Auditives verschränken macht der resümierende Satz deutlich: „Wo es [das bucklichte Männlein] erschien, da hatte ich das Nachsehn.“ (WuN 11,1 S. 554) Der gereimte Liedtext ist auditiv derart bezeichnend, dass das Ich im Wortsinn das ‚Nachsehn‘ hat: (Ver-)Hören zwingt zum Sehen.

Diesen Lapsus auf die sinnlich-affektive Seite des Hörens zu beziehen, ist eine Grundfigur vieler Stücke des Erinnerungsprojekts *Berliner Kindheit*. So verleiht ein initiales Verhören vielen der Stücke ihre Suggestionskraft, wie beispielsweise in *Markthalle*, das im Ohr des Erinnernden zur „Mark-Thalle“ wird, in der „alle Bilder verschliffen“ werden (WuN 11,1, S. 520). Oder in *Blumeshof 12*, der nicht eigentlich „Blumes-Hof, sondern Blume-zof“ (WuN 11,1, S. 531) heißt. In genau diesem Sinne des Verhörens „hat die ganze entstellte Welt der Kindheit“ (WuN, 11,1, S. 539) ihren klingenden Platz im Ohr. Die Einstellung ‚Nach dem Gehör‘ wird damit zum Produktionsort einer Schreibweise der Erinnerung, die sich auf deren affektive Grundierung einlässt.

In *Die Mummerehlen* beschreibt Benjamin nun ein Verhören, das zwar als Modell für das Entstellen fungiert, aber dieses Verhören kann nur in der Schrift, im konkreten textlichen Zeugnis dargestellt werden. Damit stößt Benjamin auf das Problem, dem Ton eine Spur zu geben. Und diese Spur ist keine Tonspur, sondern es ist die graphische Spur der Schrift. Die Verschriftlichung des ursprünglichen Verhörens stellt damit einen ersten Grad der (Selbst) Übersetzung dar.

Benjamins Erinnerungsarbeit basiert auf dem Verfahren des Hörens, das akustische Evidenz dadurch erzeugt, dass Gehörtes zu Verhörtem entstellt wird. Das Verhören, das Benjamin zwischen Paris und Berlin in Szene setzt, ist produktiv, aber dieses Verfahren ist problematisch. Im akustischen Medium haben die Töne zwar bezwingende Beschwörungskraft, aber nichtsdestoweniger ephemeren Charakter, gegen den Benjamin in Paris noch einmal schriftlich angeht, auch in der Hoffnung, die Erinnerungsstücke der *Berliner Kindheit* in ihrer Gesamtheit doch noch veröffentlichen zu können<sup>28</sup>. Auf Dauerhaftigkeit bedacht, setzt er in seinem Vorwort deshalb nicht nur auf das akustische,

27 Jean-Michel Palmier: *Le chiffonnier, l'Ange et Le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*. Paris 2006.

28 Zur Umarbeitung seines Stücks vgl. WuN 11,1; Fassung des Berliner Typoskripts, S. 429-432, Fassung des Pariser Typoskripts, S. 538-539.

sondern vor allem auf das visuelle Medium. Schließlich ruft er dort „Bilder“ hervor, die der „Impfung“ (WuN 11,1 501) dienen sollen.

### Visuelle Evidenz der Erinnerungsarbeit: *Loggien*

Im Pariser Typoskript nimmt das Stück *Loggien* den ersten Platz ein, der im Berliner Typoskript noch dem Stück *Die Mummerehlen* vorbehalten war. Die Berliner Innenhöfe mit ihren Karyatiden tauchen damit als die ersten „Bilder“ (WuN 11,1 501) auf, die Benjamin im Vorwort beschwört. Benjamin schreibt *Loggien* zwischen Mai und Juli 1933 – nach der ersten Zusammenstellung im Felizitas-Exemplar und im Berliner Typoskript – auf Ibiza und veröffentlicht es bereits am 1. August 1933 in der *Vossischen Zeitung*.

In einem Manuskriptblatt, das zum Pariser Typoskript gehört, listet er unter der Überschrift „Redaktion vom Mai 1938“ die „Folge von 32 Stücken“ auf. Unter diese Auflistung schreibt er die Frage: „1 und 23 vertauschen?“ (WuN, 11,2, S. 557f.) – das sind die Stücke *Loggien* und *Die Mummerehlen*. Benjamin scheint sich also bis zuletzt nicht sicher gewesen zu sein, welches der beiden Stücke *Berliner Kindheit* eröffnen soll. Außer dieser textkompositorischen Verwandtschaft, die der Blick auf die paratextuellen Aufzeichnungen ermöglicht und der Vergleich der Fassungen stiftet, gibt es allerdings noch eine weitere Verwandtschaft zwischen diesen beiden Stücken, die in Benjamins Veröffentlichungspraxis liegt.

Einen Tag bevor *Loggien* im Druck erscheint, schreibt Benjamin am 31. Juli 1933 einen bereits erwähnten Brief an Gershom Scholem. Er berichtet von der intensiven Wiederaufnahme der Arbeit an der *Berliner Kindheit*.

Ein neues Stück, das ich den früheren hinzufügte, hat mich für eine Weile von jeder andern Arbeit abgeschnitten. Entstanden sind unter dem Titel ‚Loggien‘ einige Seiten, von denen ich nichts als sehr Gutes ankündigen kann und dazu, daß sie das genaueste Porträt enthalten, das mir von mir selbst zu machen gegeben ist. Ich hoffe, Du wirst in einiger Zeit dieses Stück gedruckt sehen. (GB IV, S. 267)

Entscheidend für die hier behandelte Problematik ist erstens, dass Benjamin behauptet, mit *Loggien* ein genaues Selbstporträt angefertigt zu haben und zweitens, dass er über die erste typographische Zusammenstellung hinaus sein Erinnerungsprojekt weitertreibt. Während das Selbstporträt in der Sprache kein Problem darstellt, so ist es mit dem Medium der Photographie, zumindest in Bezug auf ein Selbstporträt, ganz anders bestellt. In der Fassung des Stücks *Die Mummerehlen* im Berliner Typoskript erzählt Benjamin von einem photographischen Versuch, visuelle Evidenz herzustellen. Genau zwischen dem Bekenntnis zu den Tönen der entstellten Vergangenheit und der Muschel-Allegorie erzählt er von einem Besuch beim Photographen:

Und darum wurde ich so ratlos, wenn man Aehnlichkeit mit mir selbst von mir verlangte. Das war beim Photographen. Wohin ich blickte, sah

ich mich umstellt von Leinwandschirmen, Polstern, Sockeln, die nach meinem Bilde gierten wie die Schatten des Hades nach dem Blut des Opfertiers. [...] Ich aber bin entstellt von Aehnlichkeit mit allem, was hier um mich ist. Ich hauste so wie ein Weichtier in der Muschel haust im neunzehnten Jahrhundert, das nun hohl wie eine leere Muschel vor mir liegt. (WuN 11,1 S. 429f.)

Die Muschel-Allegorie, deren medientechnische Implikationen für die akustische Erinnerungsarbeit ich bisher verfolgt habe, geht im Berliner Typoskript direkt aus dieser Photographen-Episode hervor. Wie anders klingt die Muschel-Allegorie dagegen im späteren Pariser Typoskript. Denn dort streicht Benjamin die Passage mit dem Photographen wieder:

Bezeiten lernte ich es, in die Worte, die eigentlich Wolken waren, mich zu mummen. Die Gabe, Ähnlichkeiten zu erkennen, ist ja nichts als ein schwaches Überbleibsel des alten Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten. Den übten Worte auf mich aus. Nicht solche, die mich musterhaften Kindern sondern Wohnungen, Möbeln, Kleidern ähnlich machten. Ich war entstellt von Ähnlichkeit mit allem, was um mich war. Ich hauste wie ein Weichtier in der Muschel im neunzehnten Jahrhundert, das nun hohl wie eine leere Muschel vor mir liegt. (WuN 11,1 S. 538)

Benjamin geht hier unvermittelt vom philosophischen Problem der Ähnlichkeit zwischen Wörtern und Gegenständen, akustischen Erinnerungen und Vergangenheit, zum Muschelvergleich über. Den intermedialen Bezug zwischen akustischem Medium der Töne und visuellem Medium der Bilder im Berliner Typoskript hat er also im Pariser Typoskript gelöscht.

Tatsächlich gelöscht hat er den Bezug aber nicht, sondern beim Umarbeiten eben durch das annoncierte Selbstporträt in den *Loggien* ersetzt. Allerdings beschreibt er in *Loggien* zunächst lediglich einen „Blick in Höfe“ zu einer Loggia, die für ihn die „Wiege war, in die die Stadt den neuen Bürger legte“ (WuN 11,1 S. 502). Der Berliner Innenhof mit seinen Karyatiden wird dem Neugeborenen, qua rhetorischem Vergleich, zur Ersatzmutter.

Die Bilder, die Benjamin in *Loggien* heraufbeschwört, sind grundlegend. Sie sind es vor allem dadurch, dass der Vergleich, der zwischen dem Brustgeben der Mutter und dem Blick in den Innenhof die „noch zarte[] Erinnerung an die Kindheit“ (WuN 11,1 S. 502) dazwischenschaltet. Von vornherein zieht Benjamin dadurch eine reflexive Distanz ein. Was er in seinem Vorwort, das im Zuge seiner Umarbeitung in Paris fünf Jahre später entsteht, schreibt, nämlich „wie sehr der, von dem hier die Rede ist, später der Geborgenheit entriet, die seiner Kindheit beschieden gewesen war“ (WuN 11,1 S. 502), nimmt er in den Eingangssätzen von *Loggien* vorweg. Die Geborgenheit einerseits und das Vermissen derselben andererseits dekliniert er beides an den „Höfe[n] des Berliner Westens“ (WuN 11,1 S. 502) durch.

Damit spricht Benjamin das grundsätzliche Dilemma an, das die Impfungs-Allegorie überbrücken sollte. Erinnernte Bilder sind schön und gut, aber sie trennen das erinnerte vom erinnernden Ich. Ein Porträt kann vor dieser Voraussetzung nur das eines Entstellten sein. Im akustischen Medium entsteht es durch Verhören, im visuellen Medium durch eine bestimmte Form der Ähnlichkeit, die jedoch nicht auf der Ähnlichkeit von Dingen und Bedeutung beruht. Wie muss man also diese Ähnlichkeit verstehen?

Die Benjamin-Forschung hat sich intensiv mit Benjamins spezifischen Verfahren der Anders-Rede, so buchstabiert Heinz Drügh die Allegorie aus, auseinandergesetzt<sup>29</sup>. An die Stelle des Selbstporträts setzt Benjamin in *Loggien* konsequenterweise „die Bilder und Allegorien [...], die über meinem Denken herrschen“ (WuN 11,1 S. 502). Im Berliner Innenhof sind das die mythologischen Karyatiden<sup>30</sup> – tragende, als Frauen-Figuren stilisierte Säulen der antiken Architektur, die eine Brücke vom erinnerten Berlin zum Erinnerungsort Paris schlagen.

Die visuelle Evidenz in *Loggien* basiert also zum einen darauf, dass die Dinge nicht das bedeuten, was sie normalerweise bedeuten: Die Karyatiden entstellen die *Berliner Kindheit*, die von so vielen anderen weiblichen Figuren handelt, die auf frühkindliche Erfahrungen referieren – die Muhme Rehlen, die Marktfrauen und natürlich die Mutter etc.<sup>31</sup> Zum andern verbinden sie – qua Ähnlichkeit – die Pariser Karyatiden, an denen Benjamin tagtäglich auf dem Weg zur *Bibliothèque nationale* in der Rue de Richelieu vorbeigeht, mit Berlin, dessen Erinnerung die Ähnlichkeit mit Paris notwendigerweise voraussetzt.

Im Brief an Gershom Scholem, in dem er die Fertigstellung von *Loggien* verkündet, macht Benjamin aber noch auf einen weiteren entscheidenden Aspekt der Erinnerungsarbeit aufmerksam:

29 Drügh: *Anders-Rede*. Allgemein zur Allegorie bei Benjamin vgl. Burkhardt Lindner: „Allegorie als literarische Form und Denkbildfigur“. In: Ders.: *Studien zu Benjamin*. Hg. von Jessica Nitsche und Nadine Werner. Berlin 2016, S. 133-173. Dort dokumentiert Lindner auch die Allegorie-Diskussion in Bezug auf Benjamins Schreiben allgemein, S. 135.

30 Eine Anschauung von Karyatiden-Architektur, wie sie Benjamin aus Berlin gekannt haben dürfte, findet sich bei Magdalena Bushart/Sylvaine Hänsel/Michael Scholz: „Karyatiden an Berliner Bauten des 19. Jahrhunderts. Bedeutungswandel eines antiken Motives in Abhängigkeit von Auftraggebern, Bauaufgaben und Herstellungsweise“. In: Willmuth Arenhövel (Hg.): *Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute; Berlin, Schloss Charlottenburg, Große Orangerie, 22. April bis 22. Juli 1979; die Ausstellung wird veranstaltet aus Anlaß des 150jährigen Bestehens des Deutschen Archäologischen Instituts*. Bd. 2, Berlin 1979, S. 531-555, hier S. 553.

31 Vgl. zu den mythischen Mutterfiguren in der Berliner Kindheit Berndt: *Anamnesis*, S. 419f.

Mit diesem [dem Stück *Loggien*, DK] wird dann freilich das Detlefsche Holz, das ich in meine Lebensflamme geworfen habe, zum – mehr oder minder – letzten Mal aufflackern, denn schon zeichnen die neuen Preßgesetze [sic] sich ab, nach deren Inkrafttreten mein Erscheinen in der deutschen Presse noch um vieles undurchdringlicher werden wird als bisher. (GB IV, S. 267)

Es ist der Aspekt der Veröffentlichung, den Benjamin mit dem Problem der visuellen Evidenz verbindet. *Die Mummerehlen* und *Loggien* erscheinen 1933 zunächst als Einzelstücke in der *Vossischen Zeitung* und zwar unter Pseudonym. Der Name, unter dem beide Texte dort erscheinen, lautet Detlef Holz. Für die Evidenz der Sichtbarkeit in der gedruckten Zeitung entstellt sich Walter Benjamin also und spiegelt in der Veröffentlichung das Selbstporträt durch den gedruckten Namen ‚Detlef Holz‘.

Am 29. Januar 1933 sendet Walter Benjamin einen Rundfunkbeitrag über die *Berliner Kindheit*. Es wird das letzte Mal sein, dass das deutschsprachige Radiopublikum Walter Benjamins Stimme hört. In der *Frankfurter Zeitung* erscheinen zwar noch einige Stücke aus *Berliner Kindheit*, die hauptsächlich auf dem Berliner Typoskript beruhen, unter seinem Namen. Aber danach ist der Name ‚Walter Benjamin‘ in Deutschland unsichtbar und unhörbar gemacht. Im Jahr 1933 stellt sich die Situation also folgendermaßen dar: entweder wird *Berliner Kindheit* im Radio gesendet und bleibt damit auf das Hören zurückgeworfen oder die Stücke erscheinen vereinzelt und entstellt, weil ohne den gewünschten Veröffentlichungskontext, im Druck.

### Selbstübersetzung: *langue croisée*

Benjamins Erinnerungsarbeit erzeugt visuelle Evidenz dadurch, dass Gesehenes durch Ähnlichkeit entstellt, vor allem aber unter einem Namen veröffentlicht wird, der das Bild ersetzt. Nicht zuletzt deshalb rückt das Benjamin'sche Ich in den *Loggien* – das Stück entsteht nach der Zusammenstellung des Berliner Typoskripts und bildet den Abschluss der Veröffentlichung in deutschen Zeitungen – erst dann in den Nominativ Präsens und damit in den Subjektstatus, wenn es nicht mehr über die Berliner Innenhöfe, sondern über eine Auslandserfahrung spricht. „Ich glaube, dass ein Beisatz dieser Luft noch um die Weinberge von Capri war, in denen ich die Geliebte umschlungen hielt“ (WuN 11,1 502).

Von der Auslandserfahrung, die dem Ich erlaubt, Ich zu sagen, führt ein direkter Weg zum Titel des Stücks: *Loggien* ist ein Fremdwort bzw. eine Glosse, die als „Titel und Name des Textes [...] seine fremd gewordene Muttersprache in der Problematisierung seiner Übersetzbarkeit“<sup>32</sup> exponiert. Die Übersetzung

32 Giuriato: „Der Schmetterling“, S. 110.

*Loggia*, die vom deutschen Plural in den französischen Singular wechselt, wird zum „doppelte[n] Fremdwort“<sup>33</sup>. So führt der Titel, doppelt glossierend, direkt zu demjenigen Aspekt der Entstellung, der die Frage der (Selbst)Übersetzung der *Berliner Kindheit* auf die Überlegungen zur Erinnerungsarbeit bezieht. Denn das Stück entsteht quasi gleichzeitig auf Deutsch und auf Französisch und damit doppelt. So schreibt Benjamin am 19.09.1933 an Gretel Karplus, der späteren Gretel Adorno in einem Brief:

Liebe Felizitas,  
 An Paris denke bitte mit recht handgreiflichen Perspektiven. [...] Außerdem wird [...] die französische Übersetzung der ‚Berliner Kindheit‘ gefördert. Eine recht geglückte Übertragung der ‚Loggien‘ ist soeben fertig geworden.  
 Dein Detlef<sup>6</sup> (GB IV, S. 293)

Benjamin unterzeichnet alle seine Briefe an Gretel Karplus mit „Dein Detlef“ und beginnt alle Briefe an sie mit „Liebe Felizitas“, der eine Manuskriptfassung der *Berliner Kindheit*, das Felizitas-Exemplar, ein Denkmal setzt. Den Erinnerungsort Paris erweitert er mit dieser Selbstübersetzung um das Erinnerungsdepot der französischen Sprache – in der Hoffnung, der *Berliner Kindheit* so besser habhaft zu werden: ihren Tönen und ihren Bildern. Dieses Depot eröffnet Benjamin mit der Übertragung der *Loggien* ins Französische.

Loggia  
 Comme une mère donne le sein au nouveau né sans le réveiller, la vie apporte longtemps ses soins au souvenir encore ténu de l'enfance. Rien ne nourrissait autant le mien que le regard dans des cours dont une des obscures loggia, ombragées l'été par des stores, était pour moi le berceau dans lequel la villa déposait le nouveau citoyen. Les cariatides qui supportaient la loggia de l'étage supérieur ont dû quitter leur place un instant pour moduler près du berceau un chant qui à vrai dire ne contenait presque rien de ce qui m'attendait plus tard mais par contre la formule grâce à laquelle l'air des cours m'est resté enivrant pour toujours. Je crois qu'un rien de cet air était encore autour des vignes de Capri dans lesquelles je tenais dans mes bras la bien-aimée; et c'est dans ce même air que se trouvent les images et les allégories qui règnent au-dessus de ma pensée comme les cariatides sur les cours du «vieil ouest». (WuN 11,1 630)

Die Töne der Muttersprache finden von vornherein ihren Weg ans Ohr auf eine verstellte Weise. Die *Loggia* als Ort im Text und gleichzeitig als Auftakttext zur *Berliner Kindheit* fungiert als Wiege, die das Neugeborene aufnimmt. Die französische Übersetzung, die Benjamin selbst so sehr lobt, rückt das Stück, das ich in der deutschen Fassung als Paradigma der Bilder analysiert habe, wieder

33 Ebd., S. 111.



viel näher in den Hoheitsbereich des Hörens. Der Augenblick, in dem das Ich zum ersten Mal in der Subjektposition fassbar wird, ist nämlich nicht nur einer, in dem sich das Ich bereits im Ausland imaginiert. Der Augenblick, in dem das Ich zum ersten Mal Ich sagt, folgt auf die Atmosphäre im Hinterhof, die es mit einem Initialzauber belegt. Während in der deutschen Fassung hier die „Luft“, die von dem „Spruch“ (WuN 11,1 502) erfüllt ist, das entscheidende Element darstellt, um dem Ich in die Subjektposition zu verhelfen, ist es in der französischen Fassung „l'air“. Die Atmosphäre im Französischen als „air“ zu beschreiben, bedeutet auch die eminent klangliche Konnotation mit zu importieren, auch wenn ‚air‘ eine absolut gängige Übersetzung für das deutsche Wort ‚Luft‘ darstellt. Als musikalisches Genre bedeutet ‚Air‘ „ein unterhaltendes oder ernstes Vokalstück für eine oder mehrere Vokalstimmen“<sup>34</sup>. Historisch gesehen umfasst *Air* jedoch auch die Instrumentalmusik. Die *Encyclopédie française* definiert *Air* als „morceau de musique, soit vocale, soit instrumentale“<sup>35</sup>.

Die Tonspur durchzieht die französische Version der *Loggien* in größerem Maße als die deutsche Fassung, die die Luft als Übertragungsmedium beschreibt. Diese Auftaktsequenz der *Loggien* inszeniert den klingenden Mikrokosmos des Berliner Hinterhofs im Verhältnis zu den Weinbergen von Capri. Der *Luftklang* verbindet die beiden Orte miteinander und weist über diese räumliche Zuschreibung aufs Übertragen hin. Die Verbindung zwischen dem Klang und dem Übersetzen spielt in Benjamins theoretischen Überlegungen zur *Aufgabe des Übersetzers* eine entscheidende Rolle, wenn er das Verhältnis des „Gemeinte[n] [zur] Art des Meinens“ als „Gefühlston“ beschreibt (GS IV, S. 17). Das Zusammenspiel von Luft und ‚Air‘ als *langue croisée* der *Loggien* erschafft eine Berührungsfigur, die als „Äolsharfe vom Winde der Sprache berührt wird“ (GS IV, S. 21), indem sie Fremdheit ostentativ ausstellt. Das Verhältnis der Selbstübersetzung Benjamins zum deutschen Text ist eines, das glossierend die klangliche Berührung in der Luftbewegung stattfinden lässt.

Die verlebendigten Karyatiden verlassen in der französischen Fassung von Benjamin und Selz ihren Platz „pour moduler près du berceau un chant“ (WuN 11,1 630). Die philologischen Übersetzungen von *Loggien* ins Französische begradigen die umständliche Formulierung, die Benjamin und Selz wählen. Jean Lacoste übersetzt „pour chanter près de ce berceau une ballade“<sup>36</sup> und Pierre Rusch wählt die schlichte Formulierung „pour chanter auprès de ce

34 Herbert Schneider: „Art. Air. Zum Terminus“. In: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1994, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47455>> [2.1.2022]

35 Zitiert nach Ebd.

36 Walter Benjamin: *Sens unique précédé de Une enfance berlinoise*. Paris 1988 (Aus dem Deutschen von Jean Lacoste), S. 92.

berceau une chanson“<sup>37</sup>. Aber gerade das Verb *moduler* transportiert die Vielfältigkeit und die Varianz des stimmlichen Ausdrucks, der eben nicht auf einen bestimmten Modus festgelegt ist. Weil es moduliert wird, und das heißt musiktheoretisch, von einer Grundtonart in die andere übergeht, kann das Wiegenlied der Karyatiden das Ich ‚imprägnieren‘. Es hat nämlich keinen Originalinhalt, sondern gibt nur die Art des Übermittels selbst weiter, weshalb Benjamin und Selz „Lied“ mit „chant“ übersetzen, wohingegen es Lacoste und Rusch als „ballade“ bzw. „chanson“ wiedergeben und damit in einem „sachlich-objektiven Verhältnis zu Sprache und Sinn [...] verharren“<sup>38</sup>. Insofern stellt die Modulation des Tons im ‚chant‘, bezieht man sie aufs Übersetzen zurück, eine „Interlinearversion“<sup>39</sup> zur Verfügung, die sich dadurch auszeichnet, dass sie in der Modulation eine virtuelle Verdopplung mit materieller Spur erzeugt. Diese sprachliche Verdopplung führt am Ende des Stücks zum Selbstverhältnis des Ich zurück, das sich hier artikuliert. „Das Kind jedoch [...] hält sich [...] auf seiner Loggia wie in einem längst ihm zgedachten Mausoleum auf“ (WuN 11,1 504). Von der Wiege zum Mausoleum spannt sich der Bogen, der die Loggia – oder die *Loggien* – doppelt besetzt. „Hier am Schluß verschwindet das Ich, das in dem Stück berichtet, wie es diesem ‚Abstellort‘ seine frühesten bleibenden Eindrücke verdankt, als träte es zurück in die Namenlosigkeit“<sup>40</sup>, formuliert Lindner die topische Kreisstruktur des Textes. Aber nicht nur die Erinnerung, auch die Sprache bildet ein Depot, das poetisch produktiv wird.

### **Mummerehlen in Paris**

Sein französisches Depot erweitert Benjamin in der Folgezeit immer weiter und er benutzt seine Erinnerungen für französische Texte. Kann man die Erinnerungsarbeit der Berliner Kindheit zwischen 1933 und 1938 – also vom Berliner zum Pariser Typoskript – als eine Arbeit der Verkleinerung und der Verkapselung bezeichnen, so finden einige Themen und Motive, die bei dieser Arbeit gestrichen werden, in veränderter Form Eingang und Unterschlupf in französischen Texten. Ich möchte dies am Beispiel der *Mummerehlen* demonstrieren.

37 Walter Benjamin: *Enfance berlinoise vers 1900*. Paris 2014 (Aus dem Deutschen von Pierre Rusch), S. 21.

38 Judith Kasper: „Äolsharfe (Walter Benjamin)“. In: Hanna Sohns/Johannes Ungelenk (Hgg.): *Berühren lesen*. Berlin 2021, S. 20-27, hier S. 26.

39 Benjamin: „Die Aufgabe des Übersetzers“, S. 21. Vgl. dazu Caroline Sauter: *Die virtuelle Interlinearversion. Walter Benjamins Übersetzungstheorie und -praxis*. Heidelberg 2014.

40 Lindner: „Vom ‚sentimentalischen‘ Kinderbild zur Topographie der Kindheit“, S. 257.

Im deutschen Sprachraum sind *Die Mummerehlen* in der Fassung des Berliner Typoskripts am 5. Mai 1933 in der *Vossischen Zeitung* gedruckt erschienen (vgl. WuN 11,1 586-589). Verantwortlich für diese Fassung zeichnet wiederum „DETLEF HOLZ“ (WuN 11,1 586), der als Sprachrohr ab 1933 in deutscher Sprache weitgehend verstummt und nur 1936 noch von der Schweiz aus das Buch *Deutsche Menschen* veröffentlicht.<sup>41</sup>

So wie im Wechsel vom Deutschen ins Französische das Hören in den *Loggien* wieder an Bedeutung gewinnt, so geben *Die Mummerehlen* bei ihrer Überarbeitung in Paris ihre Reflexion auf die Bildlichkeit und Umarbeitung des Stücks *Die Mummerehlen* die Photographie ab. Benjamin streicht die Evokation eines Kupferstichs, der zum „Kopf-ver-stich“ (WuN 11,1 429) entsteht wird, die Photographieszene, in der das Ich seine Unähnlichkeit mit sich selbst und den titelgebenden Vers über die Mummerehlen entdeckt und schließlich die Beschreibung einer Malszene, in der das Ich mit den Malfarben schwimmt, die wiederum „auf der Palette ineinanderschwammen“ (WuN 11,1 431). Dafür legt er die Reflexion über die Ähnlichkeit mit und durch die Szenen des Verhörens, des Fotografierens und des Malens, die er in der Fassung des Berliner Typoskripts, in diesem Dreischritt durchgespielt hatte, im Depot der französischen Sprache ab.

Das materiale Residuum dieser Deponierung bei der Umarbeitung der *Mummerehlen* in Paris ist ein französischer Text Benjamins: *Peintures chinoises à la Bibliothèque nationale*. In diesem Text bespricht er eine Ausstellung „chinesischer Malerei aus der Sammlung von Jean-Pierre Dubosc“ (WuN 14,2 177) in der *Bibliothèque nationale*. Er erscheint am 15. Januar 1938 in der 181. Nummer der Zeitschrift *Europe* und Benjamin nimmt ihn in die Liste seiner französischen Publikationen auf, die er 1938 für sein *Curriculum Vitae* anfertigt (GS VI, 224).

In *Die Mummerehlen* der Fassung des Berliner Typoskripts erwähnt das Ich unmittelbar im Anschluss an das „zerfließende Gewölk“ auf der Palette das „Chinaporzellan“ (WuN 11,1 431) als Darstellungsgegenstand. Über das eigene Tun (Malen) und die Evokation der Fremde (China) stellt das Ich eine Ähnlichkeit her.

---

41 Auf diesem Buch baut Benjamins letzter auf Französisch veröffentlichter Beitrag, *Allemands de Quatre-Vingt-Neuf* auf, der am 15.07.1939 in einer Sondernummer der Zeitschrift *Europe* erscheint, die der 150-Jahrfeier der Französischen Revolution gewidmet ist. Zur Frage der Übersetzung äußert sich Benjamin selbst in einem Brief an Ernst Schön und benutzt auch hier einen musikalischen Terminus: „Da ich seit kurzem einen fähigen jungen Übersetzer habe, so sind die zum Teil großartigen Prosastücke wohl ohne allzu große Beschädigung ins Französische *transponiert* worden“ (GB VI, S. 325) [Hervorh. DK].

Ein bunter Schorf bedeckte jene Vasen, Gefäße, Teller, Dosen, die gewiß nur billigstes Exportzeugnis waren. Mich fesselten sie dennoch so als hätte ich damals die Geschichte schon gekannt, die mich nach soviel Jahren noch einmal zum Werk der Mummerehlen hingeleitet. Sie stammt aus China und erzählt von einem alten Maler, der den Freunden sein neuestes Bild zu sehen gab. Ein Park war darauf dargestellt, ein schmaler Weg am Wasser und durch einen Baumschlag hin, der lief vor einer kleinen Türe aus, die hinten in ein Häuschen Einlass bot. Wie sich die Freunde aber nach dem Maler umsahen, war der fort und in dem Bild. Da wandelte er auf dem schmalen Weg zur Tür, stand vor ihr still, kehrte sich um, lächelte und verschwand in ihrem Spalt. So war auch ich bei meinen Näpfen und den Pinseln auf einmal ins Bild entstellt. Ich ähnelte dem Porzellan, in das ich mit einer Farbenwolke Einzug hielt. (WuN 11,1 431f)

Diese „Geschichte“ – es handelt sich im Grunde um den gesamten Schlussabsatz der *Mummerehlen* in der Berliner Typoskriptfassung – streicht Benjamin im Pariser Typoskript. Deren Überarbeitung besteht „hauptsächlich in der Kürzung und Verdichtung der Stücke“ (11,2 46f.), wie Burkhardt Lindner und Nadine Werner in ihrem Kommentar zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte der *Berliner Kindheit* schreiben. Sie datieren den Zeitraum, in dem Benjamin seine Stücke umschreibt, auf Ende 1937 bis Juni 1938. Am 19. Dezember 1937 schreibt Benjamin einen Brief an die englischsprachige Schriftstellerin Bryher, in dem er Formulierungen verwendet, die Eingang in sein Vorwort zum Pariser Typoskript finden, wie vor allem die Vorahnung des Exils und die Metapher der Impfung (vgl. WuN 11,2 45).

An dieser Stelle kommt der Erinnerungsort Paris wieder ins Spiel. Denn Benjamin berichtet Bryher in diesem Brief von seiner Lektüre ihres Textes *Paris 1900*, in dem sie eigene Kindheitserinnerungen als englisches Mädchen im französischen Ausland schildert. Bryhers Text spielt mit einer Maßstabsverzerrung, die durch Entstellung Ähnlichkeiten stiftet. Das Portal der Weltausstellung wird ihr zu „un peigne à deux branches“<sup>42</sup>, was Benjamin kommentiert: „Für das Portal der Weltausstellung, dessen Bild mich oft beunruhigt hat, haben Sie das erlösende Wort gefunden: Sie haben den Kamm darin erkannt, der das Lockenwerk von Paris krönt!“ (GB V, 628). Ausgehend von dieser Lektüre erzählt er ihr von seinem eigenen Erinnerungsprojekt, das die gleiche Jahreszahl trägt. Das Vorwort zum Pariser Typoskript entsteht aus Benjamins Lektüre der ins Französische übersetzten englischsprachigen Erinnerungen Bryhers an Paris um 1900 (vgl. GB V, 629).

Die Ausstellung chinesischer Malerei wiederum „fand vom 15.10. bis 7.11.1937“ (WuN 14,2 177) statt, also in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu seiner

42 Bryher: „Paris 1900“. In: *Nouvelle Revue Française* 291 (1937) Aus dem Deutschen von Sylvia Beach und Adrienne Monnier, S. 915-930, hier S. 920.

Lektüre von *Paris 1900. Peintures chinoises* und Pariser Typoskript entstehen dementsprechend ebenfalls in zeitlicher Nähe zueinander.

Das überlieferte Material deutet nicht darauf hin, daß Benjamin 1938 neue Manuskripte ausarbeitet. Wahrscheinlich nimmt er die Veränderungen und Kürzungen beim Diktat in die Schreibmaschine vor. (WuN 11,2 47)

Nimmt man Benjamins Überarbeitungsweise in ihrer Mündlichkeit ernst, dann lässt er die visuellen Elemente der *Mummerehlen* stumm bleiben und transferiert sie in den französischen Text.

### Die wandernde Legende

Über das Stichwort der ‚Legende‘ fließen in *Peintures chinoises à la Bibliothèque nationale* Schreiben und Malen zusammen. In der Kalligraphie, ebenso wie in Benjamins Text, stellt die Ähnlichkeit, die nicht mehr zwischen Wörtern und Dingen, sondern zwischen Produzent und Produkt besteht, das Leitmotiv dar.

Un grand nombre de ces peintures portent des légendes importantes. Sans parler de celles qui ont été ajoutées plus tard par des collectionneurs, les plus intéressantes sont celles qui proviennent de la main des artistes eux-mêmes. Multiples sont les sujets de ces calligraphies qui font, en quelque sorte, partie du tableau. (WuN 14,2 123)<sup>43</sup>

Diese Ähnlichkeit lotet Benjamin in seiner Beschreibung der chinesischen Kalligraphie produktiv aus, so dass ihm die Bildbeschreibung dadurch, dass sie textlich-graphische Elemente darstellt, lesbar und im Wortsinn zur Legende gerät.

La calligraphie chinoise [...] se présente donc comme une chose éminemment mouvante. Bien que les signes aient un lien et une forme fixés sur le papier, la multitude des ‘ressemblances’ qu’ils renferment leur donne le branle. Ces ressemblances virtuelles qui se trouvent exprimées sous chaque coup de pinceau forment un miroir où se réfléchit la pensée dans cette atmosphère de ressemblance ou de résonance. (WuN 14,2 124)

Der entscheidende Punkt, der die Kalligraphie zur Lesbarkeit im Sinne der Legende bestimmt, besteht darin, dass sie unfest ist. Die beiden zentralen Kategorien, *ressemblance*, die auf das Sehen, und *résonance*, die auf das Hören verweist, verbinden sich zu einer *atmosphère*, die dem Unfesten seinen Rahmen gibt. Diesen bezeichnet Benjamin als „un lien et une forme fixés sur le papier“. Die bewegliche und damit vielbezügliche Ähnlichkeit entsteht

43 Walter Benjamin: *Peintures chinoises à la Bibliothèque nationale*. In: Ders.: *Werke und Nachlaß*, Bd. 14. *Texte über Städte, Berichte, Feuilletons*. Hg. von Bernhard Veitenheimer, in Zusammenarbeit mit Klaus Reichert. Berlin 2021, S. 122-125. Im Folgenden zitiert (WuN 11,1) mit der entsprechenden Seitenzahl.

aus der materiellen Fixierung von Zeichen, insofern ihr konventioneller, referenzieller Aspekt übergangen wird. Analog zu diesem Modell lagert er die in der Berliner Typoskriptfassung als eigene Erinnerung bezeichnete Erfahrung mit der malerischen Wiedergabe des „Chinaporzellan[s]“ (WuN 11,1 431) in seinen französischen Text auf die chinesischen Kalligraphen in der *Bibliothèque nationale* aus.

Comme [...] la ressemblance ne nous apparaît que comme dans un éclair, comme rien n'est plus fuyant que l'aspect d'une ressemblance, le caractère fuyant et empreint de changement de ces peintures se confond avec leur pénétration du réel. Ce qu'elles fixent n'a jamais que la fixité des nuages. Et c'est là leur véritable et énigmatique substance, faite de changement, comme la vie. Pourquoi les peintres de paysages atteignent-ils une si grande vieillesse ? se demande un peintre philosophe. « C'est que la brume et les nuages leur offrent une nourriture. » (WuN 14,2 125)

Die Wolken dienen den chinesischen Landschaftsmalern als Speise, so wie das Ich der *Berliner Kindheit* die Mummerehlen beim Essen sucht. „Die Mummerehlen aber war noch schwerer aufzuspüren. Gelegentlich vermutete ich sie im Affen, welcher auf dem Tellergrund im Dunst von Graupen oder Sago schwamm. Ich aß die Suppe um ihr Bild zu klären“ (WuN 11,1 588). Die Überarbeitung im Pariser Typoskript übernimmt zwar noch die Essensszene, streicht dann aber die Verweise auf das Malen, das Porzellan und besonders auf die „Geschichte [...], die mich nach soviel Jahren noch einmal zum Werk der Mummerehlen hingeleitet“ (WuN 11,1 431). Während Benjamin das Werk der Mummerehlen 1933 noch in eine „Geschichte“ fasst, schnurrt es 1938 – metonymisch verschoben auf die „Schneeflocken“ – zusammen.

Die Mummerehlen aber war noch schwerer aufzutreiben. Lange stand mir das Rautenmuster für sie ein, das auf dem Teller in einem Dunst von Graupen oder von Sago schwamm. Ich löffelte mich langsam darauf zu. [...] Ihr Blick fiel aus den unentschlossenen Flocken des ersten Schnees. (WuN 11,1 539)

Der Übergang vom Essen zu den Wolken und zum Bild des ersten Schnees wird unter Benjamins französischer Feder zu einer Erfahrung, die er als Selbstgespräch einem chinesischen Malerphilosophen in den Mund legt. Nebel und Wolken als Speise korrespondieren mit dem Ich, das im „Dunst“ auf die – unsichtbaren – Mummerehlen zulöffelt. Werner Hamacher, der bereits 1986 beide Texte miteinander in Verbindung gebracht hat, spricht von der „prelude“<sup>44</sup> der Wolken in den *Mummerehlen* zu den *nuages* in *Peintures chinoises à la Bibliothèque nationale*. Dass die intime Erinnerung aus den *Mummerehlen* so unmerklich in die *Peintures chinoises* übergehen kann, liegt an der „figure of

44 Hamacher: „The Word Wolke – if it is One“, S. 150.

defiguration“<sup>45</sup>, die dieser Text ausstellt. „[C]omme rien n’est plus fuyant que l’aspect d’une ressemblance, le caractère fuyant et empreint de changement de ces peintures se confond avec leur pénétration du réel“ (WuN 14,1 125). Diese sprachlichen Bilder bilden Realität nicht ab, sie erzeugen sie, weil sie die Realität in eine Ähnlichkeitskonstellation mit dem flüchtigen Charakter des sprachlichen Darstellungsmodus selbst bringen, der die Erinnerungsarbeit vom Zwangscharakter der eindeutigen Referenzialität befreit. Das Erinnernte wird nur habhaft durch die Brechung, die Ähnlichkeit erst herstellt.

Sei sie als *ressemblance* visuell oder als *résonance* auditiv konnotiert: Die Ähnlichkeit fungiert als Kontaktstelle zwischen den beiden Sprachen, über die Benjamin sein verzetteltes Netz aus Erinnerungsstücken aufspannt und so die Schreibszene seiner *langue croisée* bildet.

## Fazit

Benjamins Erinnerungsprojekt ist gedoppelt. Im erinnerten Ich, in seinen Tönen und Bildern, wohnt das erinnernde Ich, das diesen Tönen und Bildern eine Spur gibt. Die Produktion dieser Spur gehorcht dem Prinzip der entstellten Ähnlichkeit; im Erinnern ist kein fester epistemologischer Standpunkt zu artikulieren.

Die Synthese zwischen Hören und Sehen als verschriftlichte Töne und Bilder, und zwischen den zwei Orten, Paris und Berlin, resultiert in der Synthese zweier Sprachen, Deutsch und Französisch, die sich im Erinnern verflechten. Das verzettelte Erinnerungsprojekt der *Berliner Kindheit* beschwört die Selbstübersetzung in Doppelautorschaft – wie es mit *Loggien* passiert – und es beschwört ebenso eine Verkleinerung, die erst in der anderen oder durch die andere Sprache eine symbolische Ganzheit herstellt. Die Schrumpfung des Portals der Weltausstellung zum „Kamm“, der dadurch Paris zur Frau mit „Lockenwerk“ verwandelt (GB V, 628), macht die Erinnerung habhaft. Wenn Benjamin diese Verwandlung des Portals zu Weltausstellung, die er in Bryhers Erinnerungen erkennt, als „erlösende[s] Wort“ (GB V, 628) ausmacht, dann kann auch nur eine *langue croisée*, die entsprechend der Entfremdung des Ich mit sich selbst im Akt des Erinnerns auch auf die Eigentlichkeit eines sprachlichen Originals verzichtet, dieser anspruchsvollen Erinnerungsarbeit gerecht werden. Dergestalt glossiert, avanciert die verdoppelte und verflochtene Sprache zu einer epistemologisch-poetologischen Figuration, die der Beweglichkeit einer solchen Erinnerungsarbeit gerecht werden kann. Epistemologisch ist sie, weil in „der Analyse von Selbstübersetzungen [...] das ‚Selbst‘, [...] die Identitäten von Autor und Werk, auf eine spezifische und vielleicht neuartige Weise

---

45 Ebd., S. 149.

operativ werden“<sup>46</sup> können. Poetologisch ist sie, weil sich die Schreibszenen der *Berliner Kindheit um 1900* aus einer doppelten Sprachlichkeit konstituiert und im autobiographischen Schreiben als *langue croisée* konkret wird, das ohne die Illusion eines festen archimedischen Originals auskommt.

---

46 Willer/Keller: „Vorbemerkung“, S. 13.