

Der Schmetterling

Walter Benjamin als Übersetzer seiner selbst

Davide
Giuriato

Universität Basel

I. Übersetzen und Schreiben

*A*uf Sommer 1933 übersetzt Benjamin zusammen mit Jean Selz auf Ibiza, wo er ein Jahr zuvor den Kunstkritiker schon kennengelernt und wo er seine ersten Kindheitserinnerungen unter dem Titel *Berliner Chronik* verfaßt und abgebrochen hatte, einige kleine Stücke der *Berliner Kindheit* ins Französische. Es handelt sich um die Texte “Matinée d’hiver”, “Livres de garçons”, “Loggia”, “Deux fanfares” und “Chasse aux papillons” (Benjamin, GS IV/2, 979-986). Daß diese fünf Selbstübersetzungen bislang im Rahmen der Entstehung von Benjamins Kindheitserinnerungen gänzlich unbeachtet geblieben sind, hängt gewiß mit dem Status der Sekundarität zusammen, den man gemeinhin Übersetzungen beimißt und der bei Benjamin dazu geführt hat, seine Übertragungen ganz allgemein sowohl editorisch als auch literaturwissenschaftlich an den Rand seiner Produktion zu stellen.¹ Eine Wertung, die Benjamin am Anfang seiner Beschäftigung mit Proust Mitte der 1920er Jahre scheinbar hätte teilen können. Seine Übertragungen aus Prousts *À la Recherche du temps perdu*² scheinen jedenfalls in jede Richtung unter dem Zeichen einer Unproduktivität zu stehen, die Benjamin auch bezogen auf die ‘eigene’ Produktion über längere Zeit daran hinderte, jenen geplanten Essay “En traduisant Proust” zu schreiben.³ So hält Benjamin 1926 in einem Brief an Scholem für seine Übersetzungstätigkeit fest: “Die unproduktive Beschäftigung mit einem Autor, der Intentionen, die, ehemaligen zumindest, von mir selber, verwandt sind, so großartig verfolgt, führt bei mir von Zeit zu Zeit so etwas wie innere Vergiftungserscheinungen herauf”

(Benjamin, GB III, 195). Die Frage, ob Benjamins Selbstübersetzungen der *Berliner Kindheit* auch eine derartige "unproduktive Beschäftigung" mit den eigenen Kindheitserinnerungen darstellen und zu ähnlichen "Vergiftungserscheinungen" führen müssen, ist eine Frage, die sich gerade vor dem Hintergrund von Benjamins Beschäftigung mit Marcel Proust um so dringlicher als Frage nach der Qualität der eigenen Produktion stellt.⁴ Benjamins Übersetzungen der eigenen Kindheitserinnerungen werden nämlich zu einer Zeit unternommen, als diese selbst nicht abgeschlossen sind. Was ist das also für ein Schreiben, das sich in seiner prozessualen Dynamik mit dem Übersetzen überkreuzt?

Man kann versuchen, diese Frage präziser zu formulieren: Benjamins erste Beschäftigung mit Proust fand in Form der 'unproduktiven' Übersetzung statt (1925-1928) und führte erst 1929 mit dem Essay "Zum Bilde Prousts" zu einer poetologischen Bestimmung der Erinnerungstätigkeit als eines "Penelopewerk[s] des Vergessens" (Benjamin, GS II/1, 311), dem eine prinzipielle Unverfügbarkeit und eine daraus folgende strukturelle Unabschließbarkeit der Erinnerung zu Grunde lag.⁵ Wenn es nun zwar einerseits zutrifft, daß mit Benjamins eigenen Kindheitserinnerungen ab 1932 und deren mikrologischer Bezugnahme auf Prousts "Fächer der Erinnerung"⁶ in der *Berliner Chronik* ein Schreibverfahren in Gang gesetzt wird, das in den Umarbeitungen der *Berliner Kindheit* zu einer faktischen Unabgeschlossenheit der Erinnerungstätigkeit führen sollte und dessen Dynamik die poetologisch begründete Koinzidenz von Erinnerungs- und Schreibprozeß bestimmt, dann muß andererseits auch festgehalten werden, daß diese theoretische und scheinbar mimetische Bezugnahme auf Proust ebenso als eine Distanzierung hervortritt.⁷ Die gespaltene Erfahrung der Übersetzung, die Benjamin im Umgang mit Proust widerfuhr, läßt sich nämlich als Folie dieser ambivalenten Bezugnahme lesen. Benjamins Erinnerungstätigkeit, wie er sie sich in seinen heterogenen Auseinandersetzungen mit Proust erarbeitet und erschreibt, erscheint in jedem Sinne stets von einem Übersetzungsvorgang gespalten. So steht denn auch das eigene Erinnerungsprojekt von Anfang an im Zeichen dieser ambivalenten Bezugnahme in der Übersetzung, wie die *Berliner Chronik* festhält:

Kaum wäre es mir möglich, dem Hin und Wieder dieser Erinnerungen an mein frühestes Stadtleben mich zu überlassen, stünden nicht von Paris her streng

umschrieben die beiden einzigen Formen vor mir, in denen das auf legitime Art [...] geschehen kann. [...] Die erste Form ist geschaffen im Werke von Marcel Proust und der Verzicht auf jedes Spielen mit verwandten Möglichkeiten wird schwerlich eine bündigere Gestalt finden, als die der Übersetzung. (Benjamin, GS VI, 467)

Wenn sich also Benjamins ‚eigene‘ Erinnerungstätigkeit an die ‚eigene Stadt‘ (Berlin) von ‚Anfang‘ an als Übersetzung einer Umschrift (“umschrieben”) eines anderen (Proust) aus einer anderen Stadt (Paris) auffächert, über diese Umwege spaltet und heteronom inszeniert und damit als wesensgemäß unbeantwortbare Frage nach sich selbst artikuliert, die ein unabschließbares und umweghaftes Schreibverfahren aktiviert, dann richtet sich die Frage, die hier besprochen werden muß, nach dem spezifischen Stellenwert, den Benjamins Selbstübersetzungen im Rahmen des Schreibprozesses – als französische Umschriften von Umschriften aus dem Französischen – einnehmen. Die von Benjamin gemeinsam mit Selz verfaßten Übertragungen aus der *Berliner Kindheit* ermöglichen es auch aufgrund der überlieferten Dokumente zu ihrer Entstehung, die Selbstübersetzungen genau in diesem problematischen Feld eines zugleich unproduktiven und produktiven Schreibens zu verorten, in dem dieses ‚Selbst‘ immer schon und immer wieder umschrieben und umgeschrieben wird.

Möchte man Benjamins Selbstübersetzungen vor dem Hintergrund jener von ihm beklagten unproduktiven Tätigkeit lesen, dann wären die Texte der *Enfance berlinoise* als französische Reproduktionen zu verstehen, die in einem genau bestimmbaren Verhältnis zu den deutschen Texten stünden. Benjamins Kindheitserinnerungen wären demgemäß originär deutsch, also ihrem Wesen nach einsprachig und von einer einzigen Hand verfaßt. Die französischen Übertragungen hingegen wären nachträglich und ihrem Wesen nach fremdsprachig. Sie sind im vorliegenden Fall sogar von zwei verschiedensprachigen Händen, einer deutschen (Benjamin) und einer französischen (Selz), hergestellt. Die Zusammenarbeit dieser beiden Hände nun scheint ganz im Zeichen dieser Hierarchie zwischen Schreiben (Produktivität) und Übersetzen (Unproduktivität) stattzufinden. So jedenfalls läßt es sich einem Bericht von Jean Selz über die gemeinsame Arbeit entnehmen. Demnach gehen aus jedem deutschen “Text” (dies der Name für das Original) mehrere französische “Kopien” (dies der Name der Übersetzung) hervor:

Lorsque nous avons travaillé ensemble sur ces textes, nous avons convenu, Benjamin et moi, que chaque fois qu'une version serait terminée je lui en donnerais la copie manuscrite, copie qu'il copiait à son tour pour me la donner. (Benjamin, GS IV/2, 970)

Man hat es also bei der Entstehung der *Enfance berlinoise* nicht nur mit einem Schreibprozeß, sondern auch mit einem Übersetzungsprozeß zu tun. Genau genommen wirft diese Aussage – nicht nur bezüglich der auffälligen Wiederholung des Wortes “copie”, dessen semantische Spannweite hier von ‚Handexemplar‘, ‚Niederschrift‘, ‚korrigierende Umschrift‘ bis zu ‚Abschrift, Kopie‘ reicht – einige weitere Fragen zum Verhältnis von Schreiben und Übersetzen auf, die hier zunächst entstehungsgeschichtlich gestellt werden sollen: Welches sind die Texte, also die Originale, aus denen übertragen wird? Warum ist die erste, handschriftliche Kopie eine von einer zweiten Hand zu kopierende Kopie? Und ist diese kopierende Vervielfältigung überhaupt abschließbar? Wie ist in diesem Rahmen die Rede von der ‚Umschrift‘ genau zu bestimmen?

Es lohnt sich, der Dynamik dieses reproduzierenden Produktionsprozesses nachzugehen und dabei deren Auswirkungen zu berücksichtigen, die sie in der *Berliner Kindheit* nach sich ziehen. Tatsächlich lassen sich die französischen Übertragungen nämlich – so die erste These – als eine Einfaltung in den ‚originären‘ Schreibprozeß von Benjamins Kindheitserinnerungen lesen, durch die dieser eine neue Qualität gewinnt. Gerade durch die Selbstübersetzung in diejenige Sprache nämlich, die für Benjamin so eng mit Proust und mit der Entstehung der ‚eigenen‘ Erinnerungstätigkeit verbunden ist, aktivieren Benjamins Erinnerungen nun jene zwiespältige Erfahrung der Übersetzung, die Benjamins Bezugnahme auf Proust von Anfang gespalten hatte. Indem sich das Schreibverfahren in einer fortlaufenden Bewegung des Auf-sich-Zurückbeugens entfaltet, stellt sich in der Selbstübersetzung eine Erinnerung an jene zwiespältige sprachliche Erfahrung ein, aus der es hervorgegangen war und die es nun in ‚Kopien‘ und in ‚Umschriften von Umschriften‘ aufsplittert und partikularisiert. Aus der – vor diesem Hintergrund keineswegs zufällig – repetitiv kopierenden und unabschließbaren Dynamik des Übersetzungsprozesses läßt sich – so die zweite These – ein verkleinertes, sozusagen verschachteltes Modell des Schreibverfahrens gewinnen, von dem man weiß, daß es sich zwischen 1932 und 1938 wesentlich im Ab- und Umschreiben der

Kindheitserinnerungen weiterschreibt, ohne einen verbindlichen Abschluß zu finden. Somit sind die Selbstübersetzungen – so die dritte These – nicht als äußerlicher und sekundärer, sondern als integraler Bestandteil des Produktionsprozesses der *Berliner Kindheit* zu lesen. Sie werfen ein neues Licht auch auf die deutsche Bearbeitung der Kindheitserinnerungen. Die französischen Übertragungen können als umweghafter Versuch einer Selbstbegegnung beschrieben werden, die als eine sich selbst verfehlende Selbstdistanzierung suspendiert bleibt. Diese Selbstübersetzungen sind die methodische Konsequenz einer Poetologie des Erinnerns, die gerade aus der Selbstverfehlung ihr produktives Prinzip und ihre Unabschließbarkeit entfaltet hatte, wie sie Benjamin in seinen Proust-Übertragungen als eine zwiespältige Erfahrung des Übersetzens kennengelernt hatte. Mithin aber sind gerade die Selbstübersetzungen die anschauliche Distanzierung auch von der Proustschen Quelle, als deren Umschrift sich die Kindheitserinnerungen noch in der *Berliner Chronik* inszeniert hatten. Vor diesem verschachtelten Hintergrund können nun die Übertragungen genauer untersucht werden.

Die ersten Übersetzungen entstehen während Benjamins Aufenthalt auf Ibiza vom April bis September 1933. Dort hatte er bereits ein Jahr zuvor die *Berliner Chronik* verfaßt. Nach mehreren handschriftlichen Umarbeitungen im Felizitas- und im Stefan-Exemplar der *Berliner Kindheit* im Herbst 1932 wurde im Februar 1933 ein erstes Typoskript, das sogenannte Gießener Typoskript abgeschlossen. Nachdem zwischen Februar und Anfang März 1933 auch schon zwölf Stücke des Typoskripts in der *Frankfurter Zeitung* erschienen waren, trugen die veränderten politischen Umstände dazu bei, weitere Publikationen in Deutschland zu erschweren, wenn nicht gar zu verhindern. Auf der spanischen Insel nun nimmt der Produktionsprozeß, dem eine Buchpublikation vielleicht sogar einen Abschluß gegeben hätte, seinen durchaus von Benjamin selbst begrüßten Fortlauf. Es entstehen neue Stücke, alte Stücke werden überarbeitet, einige werden übersetzt, derweil regelmäßig weitere Stücke in Deutschland unter dem Pseudonym *Detlef Holz* und mit Textentstellungen publiziert werden, die Benjamin nicht autorisiert hat. Benjamin beschreibt diese Umarbeitungen der "eigentlich" schon abgeschlossenen *Berliner Kindheit* in einem Brief vom 14.5.1933 mit bemerkenswerten Worten:

Ich schreibe weiter an meinem neuen, eigentlich aber schon geendigten Buch *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Die Umstände, die ihm einen Verleger zu

versagen scheinen, bescheeren ihm eine, mir nicht unliebe, Nachreife. (Benjamin, GB IV, 204)

Die organische Metapher der “Nachreife”, mit der sich durchaus auch die Vorstellung von Verwesung oder gar postmortalem Fortleben verbindet, greift ein Bild auf, das Benjamin in “Die Aufgabe des Übersetzers” (1921) prominent verwendet hatte.⁸ Dort fügt sich die Metapher in jene Überlegungen zum Verhältnis von Original und Übersetzung ein, aus dem sich einige Gedanken zu demjenigen zwischen Schreiben und Um-Schreiben gewinnen lassen. Das intime Verhältnis zwischen Original und Übersetzung wird im Übersetzer-Aufsatz als ein wesensgemäß historischer Prozeß definiert. Zu den eigensten Merkmalen des Kunstwerks, so schreibt Benjamin, gehört nämlich etwas Fremdes, und dieses Fremde ist seine originäre Übersetzbarkeit,⁹ die seine ursprüngliche Unvollständigkeit anzeigt. Diese Übersetzbarkeit bestimmt auch die “prinzipielle Selbstentfremdung der Übersetzung” und des Originals (Primavesi 176). Die Übersetzung nun wird gegen jede mimetische Repräsentationslogik als das “Fortleben” des Originals bestimmt, aus dem dieses eine, wie es heißt, “Wandlung und Erneuerung” erfährt. Das Schlüsselwort im Verhältnis von Übersetzung und Original lautet deshalb zunächst: sprachhistorischer Wandel von Muttersprache und/durch Fremdsprache. Die Übersetzung ist, wie Benjamin weiter festhält, nicht die “taube Gleichung” zwischen zwei “erstorbenen Sprachen”, sondern es fällt ihr als Eigenstes zu, “auf jene Nachreife des fremden Wortes, auf die Wehen des eigenen zu merken.” Geburt und Tod stoßen hier in der Übersetzung aneinander: “Nachreife” ist eine Metapher, die eine Entwicklung *nach* einem eigentlich abgeschlossenen Reifeprozess anzeigt; die Wehen hingegen lassen eine Geburtsmetaphorik erkennen und bezeichnen also die schmerzhaften Geburtswehen des Originals, in Benjamins Wortlaut, “die Wehen des eigenen”.¹⁰ Die Übersetzung erlaubt also einen Blick zurück auf diese Geburtsschmerzen des Originals, und zwar nach dem eigentlichen Ende seiner Reife. Das ist dann also das “Fortleben” und die “Nachreife” des Originals, das sich in einer rastlosen und unstillbaren, ja gespensterhaften Dialektik von Tod und Wiedergeburt *ad infinitum* entfaltet.¹¹ Historisch betrachtet agiert die Übersetzung kurzum in sich verändernden Sprachen, und diese Voraussetzung behauptet Benjamin emphatisch vor jener, wie er sie nennt, “toten Theorie der Übersetzung”, die den “letzten Federstrich des Autors” zum “Gnadenstoß des Werkes” machen

möchte. Wenn die Nachreife also im Verhältnis von Original und Übersetzung über die Lebens- und Todesmetaphorik hinaus darauf aufmerksam macht, daß die Übersetzung erstens ein genuin produktives Verhältnis der Reproduktion darstellt, die im Original ursprünglich als Übersetzbarkeit angelegt ist, und daß es zweitens in diesem Verhältnis keinen letzten Federstrich gibt: Was bedeutet dann die Rede von der Nachreife gut dreizehn Jahre später bezogen auf das Schreibverfahren der *Berliner Kindheit*? Die Nachreife kommt hier in einer Phase zum Tragen, als ‚der letzte Federstrich‘ im Gießener Typoskript eigentlich schon getätigt war. Die Rede von der Nachreife zeigt daher zunächst an, daß die Dynamik des Weiterschreibens des eigentlich schon abgeschlossenen Buches im Original selbst begründet liegen muß und daß dieses tatsächlich einen Wandel und eine Erneuerung erfährt, ohne je eine definitive Gestalt zu erhalten. Man könnte vor diesem Hintergrund sagen, daß sich das Schreibverfahren im Um- und Abschreiben stets als eine Art Selbstübersetzung zum Problem macht und daß der Text und sein Autor – um Benjamins Metaphorik für einmal weiterzuführen – zum rastlosen und gespensterhaften Double ihrer selbst werden. Im Falle der *Berliner Kindheit* trifft dies noch im engeren Sinne von ‚Übersetzung‘ zu. Die Rede von der Nachreife bezieht sich nämlich auch auf den Umstand, daß einzelne Stücke in eine andere Sprache, ins Französische übertragen werden, und gibt damit zu bedenken, daß sie sich aus einer der *Berliner Kindheit* inhärenten Gesetzmäßigkeit entfalten. Mithin wäre die so bestimmte Übersetzbarkeit von Benjamins Kindheitserinnerungen als integraler Bestandteil seiner Poetologie des Schreibens zu betrachten, als ein Selbstbezug nämlich, der wesentlich und unüberbrückbar den Hiatt zu sich selbst ausstellt. Und genau diese Exposition leisten auch die Selbstübersetzungen der Kindheitserinnerungen. Man könnte somit zugespitzt formulieren, daß die „Nachreife des fremden Wortes“ tatsächlich auf die „Wehen des eigenen“ Wortes aufmerksam macht. Auf das Schreibverfahren übertragen bedeutet dies, daß über die französischen Übersetzungen auf die ‚Geburtswehen‘ des deutschen Textes, also auf seine Entstehung verwiesen wird. Deshalb scheint es unerläßlich, diese Übersetzungen in der textgenetischen Nachreife der *Berliner Kindheit* zu verorten und sie in diesem Kontext zu untersuchen. Die Übersetzungen bilden hier in keinem Fall den Endpunkt, sondern eher eine Durchgangsstation des Produktionsprozesses. Dieser führt vom Gießener

Typoskript 1933 über die französischen Übersetzungen 1933/34 zum Pariser Typoskript aus dem Jahre 1938, jener letzten und selbst unabgeschlossen gebliebenen Umarbeitung des Textes. Der deutsche Text, der stets weitergeschrieben wird und daher in seiner prinzipiellen Veränderbarkeit exponiert wird, reflektiert nun seine eigene Veränderbarkeit über den Umweg der Übersetzungen, die als integraler Bestandteil des Schreibverfahrens die unbeantwortbare Frage nach der eigentlichen Textgestalt radikal aufwirft und die zu verstehen gibt, daß es **die Berliner Kindheit** nicht gibt. Die Schwierigkeiten, denen die Lektüre eines stets sich verwandelnden Textes begegnen muß, liegen auf der Hand. Vor dieser Lektüre in den folgenden Teilen dieses Beitrags aber verdienen Benjamins Selbstübersetzungen bezüglich ihrer Methode noch weitere Aufmerksamkeit.

Die Vorgehensweise der Übersetzungen ist bemerkenswert. Benjamin, über dessen Französisch-Kenntnisse kaum Zweifel bestehen dürften,¹² gewinnt mit Jean Selz einen Übersetzer, der des Deutschen nicht mächtig ist und der deshalb auf der Grundlage von Benjamins Selbstübersetzungen und Paraphrasen agieren muß. So Benjamin in einem Brief an Scholem vom 31.7.1933:

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. (Benjamin, GB IV, 269)

Die Vorgehensweise hat Methode in jedem Wortsinn und zudem Auswirkungen auf verschiedenen Ebenen des Produktionsprozesses. (1) Benjamins Selbstübersetzungen entstehen zunächst als paraphrastische Umschreibungen des deutschen Textes und werden nicht eigenhändig niedergeschrieben, um allenfalls später zur Korrektur gegeben zu werden. Benjamin wählt vielmehr den Umweg über eine zweite Hand. Diese schreibt den französischen Text nieder und gibt ihn dann zur Korrektur an die deutsche Hand zurück, die den übersetzten Text noch einmal eigenhändig kopiert und umschreibt. So bewegen sich die Texte zwischen den beiden Händen hin und her, ohne je in abgeschlossener Form vorzuliegen und zu einem friedlichen Stillstand zu kommen.¹³ Die fremde Hand ist durch Unkenntnis der originalen Sprache gekennzeichnet und kann deshalb nicht im engeren Wortsinne ‚übersetzen‘, sondern schreibt zuallererst eine para-

phrasierende Selbstübersetzung um. Sie ist also technisch betrachtet die Umschrift einer Umschreibung. Man ist jetzt versucht zu sagen, daß die Selbstübersetzungen und ihre zweihändige Methode als eine Versuchsanordnung zu verstehen sind, die das Problem der Methode des Schreibens selbst auf die Probe stellt. Denn in der Zusammenarbeit zwischen Benjamin und Selz konzentriert sich das ganze Interesse auf die Technik des Übersetzens, wie Benjamin wenige Jahre später auch für die Übersetzungstätigkeit im allgemeinen festhalten wird: "Täuschen wir uns nichts vor: sie [i. e. die Übersetzung] ist vor allem einmal eine Technik. Und warum sollte sie als solche sich nicht mit anderen Techniken kombinieren lassen." (Benjamin, GS VI, 158) Mit "Technik" meint Benjamin hier die "dienende Funktion" des Übersetzens, die sich im spezifischen Fall aber erst durch Um-Schreibung von Paraphrasen einstellt und mithin selbst eine eigene Produktivität entfalten *muß*. Benjamins Selbstübersetzungen lösen sich damit auch übersetzungstechnisch dezidiert von einer instrumentell-funktionalen Bestimmung der Übersetzung. (2) Auf der Ebene von Benjamins Produktionsprozeß läßt sich in logischer Konsequenz dieser Produktivität beobachten, daß der deutsche Text, der gerade eine Nachreife erlebt und sich weiter ab- und um-schreibt, den Umweg der französischen Übersetzung nimmt, um von da aus weiter umgearbeitet zu werden. Im *Medium* der Übersetzung, so kann man also sagen, nimmt das Schreiben einen differentiellen Abstand zu sich selbst ein, in dem das Schreibverfahren als Frage nach der eigenen Textgestalt in seiner Identität – gelinde gesagt – auf dem Spiel steht. Die Übersetzung, aus der Benjamin eine zwiespältige Erfahrung gewonnen hatte, ist so betrachtet die unhintergehbare Zwiespältigkeit des Schreibens selbst, das sich nun um so radikaler fremd gegenübersteht. Benjamin hatte bereits 1929 in diesem Sinne und bezüglich seiner eigenen Sprache eine Beobachtung Alfred Polgars, dem Apologeten der "kleinen Form", gewürdigt:

Er brachte eine sehr richtige Beobachtung über das Fremdwort vor: daß es nämlich als solches immer aus seiner natürlichen Sprachbewegung herausgerissen und ein starres Gebilde sei. Ich dachte, nicht gerade genau, aber vage, an Polgars Wort, daß ich sogar die deutschen Worte so anwende als seien es Fremdwörter (eine erstaunliche Intuition, die vom Stil ausgehend in meine Tiefe dringt), [...] und entführte mir jenen Gedanken unter der völlig undurchsichtigen, ihn mir zu eigen machenden Verhüllung: Fremdwörter sind kleine linguistische Grabkammern. (Benjamin, GS VI, 418)

Wenn es zutrifft, daß das Schreiben im Fremdwort die problematisch gewordene ‚eigene‘ Sprache als Fremdsprache erfährt, dann wird es für Benjamins Kindheitserinnerungen nicht erstaunen, daß die übersetzten Texte der *Berliner Kindheit* bisweilen sogar zur Textgrundlage für eine weitere deutsche Umarbeitung werden konnten, die sich nun ihrerseits als deutsche Übersetzung einer sich selbst verfehlenden Selbstübersetzung ins Französische lesen läßt. Gerade durch die Zweisprachigkeit nimmt das Schreiben der Kindheitserinnerungen Zwiesprache mit seiner ursprünglichen Unverfügbarkeit auf und gerät in einen Zwiespalt, den Benjamin 1926 auf die Übersetzungstätigkeit bezogen hatte:

Wer übersetzt, arbeitet in zwei Sprachen. Sein Material – vielmehr; sein Organ – ist neben seiner Muttersprache nicht sowohl der fremde Text als vielmehr seine Sprache. Aus beiden Sprachen baut er etwas auf und kann gemeinhin schon von Glück sagen, wenn sein Gerüst ein wenig länger als ein Kartenhaus sich hält. (Benjamin, GS III, 40)

Im Falle der *Enfance berlinoise* und der *Berliner Kindheit* treffen diese Äußerungen auch auf den Vorgang des Schreibens zu. Die Selbstübersetzungen der eigenen Kindheitserinnerungen sind als integraler Bestandteil des Schreibverfahrens zu lesen, dessen Vorgehen nun präzisiert werden kann. Der Schreibvorgang agiert in zwei Sprachen oder genauer: im zwiespältigen und instabilen Verhältnis von zwei Sprachen. In diesem Vorgang wird die Muttersprache zum Problem sowohl des Originals als auch des übersetzten Textes. Was daraus entsteht, ist ein labiles Gebilde, das sich *ad infinitum* in Gang hält.

Die Texte der *Enfance berlinoise* gewinnen ihre spezifische Qualität in der Spannung von Abschrift und Umschrift, die sie im Schreibverfahren der *Berliner Kindheit* erzeugen. In der Regel bilden die Typoskripte aus dem Gießener Exemplar oder die Drucke der entsprechenden Stücke aus dem Jahre 1933 die Textgrundlage für die französischen Übersetzungen. Die Umarbeitungen, die daraus hervorgehen, sind dabei durchaus verschiedenartig: Die Stücke „Wintermorgen“,¹⁴ „Zwei Blechcapellen“¹⁵ und „Schmetterlingsjagd“¹⁶ werden ohne erhebliche Änderungen übernommen und übertragen, sie sind also tatsächlich eine Art ‚Abschriften‘. „Loggien“ und „Schmöker“ hingegen lassen in der Übersetzung Änderungen der Textgrundlagen erkennen, die später auch zu Änderungen im deutschen Text des Pariser Exemplars geführt haben, sie sind also

Umschriften. In beiden Fällen stellt die Übersetzung aber einen Umweg dar, über den der originale Schreibprozeß seine eigene textuelle Labilität exponiert. Das Schreiben der Kindheitserinnerungen entfaltet damit über die Selbstübersetzung ein denkbar komplexes Selbstverhältnis, das vor diesem Hintergrund nach drei Aspekten der Selbstverfehlung aufgefächert werden kann und im folgenden analysiert wird: Erstens gestaltet sich dieses instabile Selbstverhältnis in der schreibpraktischen Methode des Um-Schreibens, das gerade vom unmöglichen Gelingen der Selbstübersetzung bedingt und ermöglicht ist. Zweitens gewinnt die Selbstübersetzung im Rahmen von Benjamins Erinnerungstätigkeit den Status einer Erinnerung an sich selbst, die über den befremdenden Zwiespalt einer Übersetzung ihrer selbst die Unverfügbarkeit der eigenen Erinnerung um so radikaler als Umschrift einer Umschrift ausstellt. Und drittens trägt die Selbstübersetzung zu einer von Benjamin kalkuliert eingesetzten autobiographischen Maskierung, zu einem nunmehr *auto'graphen* Selbstportrait bei:¹⁷ Keine Selbstbeschreibung, sondern eine Selbstumschreibung.

II. Unübersetzbarkeit und Um-Schreiben

Der Übersetzungsprozeß gibt auf einer schreibpraktischen Ebene eine für die *Berliner Kindheit* insgesamt prägende Methode zu erkennen: Sie läßt sich im wesentlichen als ein unabschließbares und ‚mehrhändiges‘ Um-Schreiben fassen, das in der Spannung von unproduktiv/produktiv fortschreitet, das sich also in der Spannung von Abschrift und Umschrift auf sich selbst zurückbeugt und revidiert. Der Schreibprozeß ist so betrachtet als eine Art produktive Selbstlektüre zu lesen, die sich strukturell stets auf Umwegen bewegt und die zwischen Selbstentwurf und Selbstverwerfung suspendiert bleibt. Über die Fremdsprache nun gewinnt das Schreiben die Einsicht in die Unmöglichkeit einer adäquaten und abschließbaren Selbstübersetzung und bestimmt gerade in dieser Selbstunübersetzbarkeit das produktive Prinzip des Schreibens als Um-Schreiben.¹⁸ Besonders anschaulich ist diese Dynamik in der Entstehung von „Livres de garçons“.

Das Stück erzählt die frühen Erfahrungen des Kindes beim Lesen oder genauer: beim Lesenlernen in Kinderbüchern, die Benjamin in ähnlicher Form bereits 1928 unter dem Titel „Lesendes Kind“ im Rahmen der

Kindheitstexte “Vergrößerungen” in der *Einbahnstraße* veröffentlicht hatte. Die Entstehung des kleinen Textes ist nicht lückenlos dokumentiert: Belegt ist die Arbeit erst im Sommer der “Nachreife” 1933, also zeitgleich mit der französischen Übersetzung,¹⁹ in allen vorhergehenden Konvoluten der *Berliner Kindheit* ist es nicht vorhanden. Im Sommer 1933 nun muß Benjamin ein deutsches Typoskript geschrieben haben, das er der *Vossischen Zeitung* nach Deutschland geschickt hat, die es am 17.9.1933 unter dem Titel “Schmöker” abdruckte. In derselben Zeit muß auch der Entwurf dieses Stücks entstanden sein, das im Felizitas-Exemplar unter dem Titel “Die ersten Bücher”²⁰ zu stehen kommt. Im Sommer wird “Schmöker” dann noch vor der Publikation auf französisch übersetzt und enthält im Titel eine markante Änderung: Aus “Schmöker”, das eher die Vorstellung von zweitklassigen Büchern weckt, wird “Livres de garçons”. Die einzige semantisch markante Änderung übrigens. Und im Pariser Typoskript aus dem Jahr 1938 wird der Titel in der deutschen Umarbeitung nochmals geändert: Hier steht “Knabenbücher”, ein Titel, der nun als mehr oder weniger getreue Übersetzung der französischen Übersetzung erscheint. Was also hat es mit diesem Titel und seinen Änderungen auf sich? Der Text selbst gibt in der Endpassage über eine spezifisch kindliche Erfahrung mit Buchtiteln Bescheid. Dem lesenden Kind nämlich verwandelt sich der Text im Buch zu einem “Schneegestöber” von vereinzelt Lettern, die wie Schneeflocken in ein spielerisch-vertrauliches Verhältnis der Ähnlichkeit zueinander treten und die die Namen so ferner Städte wie “Babylon und Bagdad, Akko und Alaska, Tromsö und Transvaal” in der Klangverdoppelung zu einer paronomastisch beschreibbaren und echohaft anmutenden Verwandtschaft verbinden und die diese Namen ebenso sehr von den benannten, realen Städten trennt. Dem Kind existieren sie als Namen ohne Benanntes. Vom Buchtext in diesem wirren Schneegestöber nun heißt es, daß es dem lesenden Kind ein ständig sich änderndes Gebilde darstellt, wie es in “Schmöker” heißt:

Die Bücher standen nicht, sie lagen. [...] In ihnen ging es gewittrig zu. Eins aufzuschlagen, hätte mich mitten in den Schoß geführt, in dem ein wechselnder und trüber Text sich wölkte, der von Farben schwanger war [...]. Unnennbar und bedeutungsschwer [...] waren die Titel, deren jeder mir sonderbarer und vertrauter vorkam als der vorige. Doch ehe ich des ersten besten mich versichern konnte, war ich erwacht, ohne auch nur im Traum die alten Knabenbücher noch einmal berührt zu haben. (Benjamin, GS IV/1, 275)

Das Gesetz von der Äußerlichkeit des Buchstabens, das das kindliche Lesenlernen ebenso wie das kindliche Schreibenlernen bestimmt und das hier die Titel der Kinderbücher zu unnennbaren und zugleich bedeutungsschweren Titeln treibt, die im instabilen und labyrinthischen Textgestöber ständigen Änderungen ausgesetzt sind (vgl. Muthesius 168), prägt nun auch die Methode des Um-Schreibens. Wenn nämlich die Buchstabenreihe “Knabenbücher” am Ende des Stückes “Schmöker” zum ersten Mal erscheint und zur Vorlage für die Übersetzung zu “Livres de garçons” avanciert, dann bewegt sich die Umarbeitung genau nach diesem Gesetz einer flottierenden Buchstäblichkeit und führt zugleich vor, daß der Titel des Textes wie ein Name in seiner eigentlichen Unübersetzbarkeit ausgestellt wird.²¹ Daß nun im französischen Text diese Buchstäblichkeit zum privilegierten Maßstab der Übertragung wird, läßt im Produktionsprozeß der Kindheitserinnerungen selbst jene kindliche Spracherfahrung hervortreten, die das Schreiben dahingehend bestimmt, daß es seine Textur nach der Unverfügbarkeit des eigenen Namens, nach seiner eigenen Unnennbarkeit webt:

An seinen [des Buches] Blättern aber hingen, wie Altweibersommer am Geäst der Bäume, bisweilen schwache Fäden eines Netzes, in das ich einst beim Lesenlernen mich verstrickt hatte. (Benjamin, GS IV/1, 274f.)

Entre les feuilles flottaient quelquefois, comme des fils de la Vierge entre des branches d'arbre, les faibles fils d'un filet dans lequel autrefois en apprenant à lire je m'étais laissé prendre. (Benjamin, GS IV/2, 981)

Der französische Text stellt in der Übersetzung eine kaum überhörbare Alliterationenreihe her, die dem deutschen Wortlaut an dieser Stelle fremd ist. Die Selbstübersetzung wird in diesem Fall zu einer Form paronomastischen Um-Schreibens, das sich als produktive Selbstlektüre zu erkennen gibt. Die Selbstübersetzung, die von zwei Händen geschrieben wurde und die in ihrer zweifachen Bewegung die Frage nach dem auktorialen Verfasser auf die Frage nach der Faktur, nach der Methode verschiebt, problematisiert gerade auch durch die Technik der umschreibenden und entstellenden Alliteration ihren eigenen, originalen Wortlaut. Die Alliterationenreihe von *feuilles*, *fils*, *faible*, *fils*, *filet* verbindet kalkuliert das Problem der Textualität (die *textura* der Fäden und des Netzes) mit demjenigen der eigenen Filiation (der Herkunft des Textes, die im franzö-

sischen *fi*ls ‚Sohn, Fäden‘ anklingt). „Schmöker“, „Livres de garçons“ und „Knabenbücher“ – eine kleine, namenlose Schreibbewegung – konturieren diese Problemstellung überhaupt erst in der alliterierenden Selbst(un)übersetzung als jene zwiespältige Erfahrung des Übersetzens, die zugleich Bedingung und Möglichkeit des Um-Schreibens darstellt.

III. Erinnerungen an die Muttersprache

Wenn es zutrifft, daß Benjamin gerade in der Übersetzung von Prousts Erinnerungen die zwiespältige Erfahrung nicht nur der Übersetzungstätigkeit, sondern auch der Erinnerungsarbeit widerfuhr,²² dann müssen Benjamins Selbstübersetzungen auch in diesem erinnerungspoeologischen Rahmen betrachtet werden. In dieser Perspektive gewinnen sie gerade auch in ihrer Unübersetzbarkeit die Kontur einer „unendlichen Erinnerung der Erinnerung“, in der sich die Kindheitserinnerungen im differentiellen Abstand zu sich selbst fortspinnen und folgende Prämissen erkennen lassen: Erstens wird nun die Proustsche Formel in ihrem auto-differentiellen und befremdenden Zwiespalt der Verdoppelung lesbar, in dem sich die ‚eigene‘ Erinnerung im fremdsprachigen Um-Schreiben dissoziiert. Zweitens bestimmen die Selbstübersetzungen die auto-graphische Struktur der Kindheitserinnerungen und geben die Webevorschrift eines Erinnerungsschreibens, das sich als fortschreitende, aber nunmehr ursprungslose Reihe von Umschriften entfaltet, die ihre Muttersprache verloren zu haben scheinen. Dieses Problem kommt in einem Stück zum Ausdruck, das im Sommer 1933 neu entsteht, sogleich auf Französisch übersetzt und umgeschrieben wird, um 1938 im Pariser Typoskript als erstes Stück der *Berliner Kindheit* zu stehen. Es scheint nun von Bedeutung, daß dieses zentrale Stück der Kindheitserinnerungen überhaupt erst in der „Nachreife“ entstanden ist, als diese eigentlich schon abgeschlossen waren.

Es mag vor diesem Hintergrund vielleicht auch nicht überraschen, daß in diesem Stück mit dem Titel „Loggien“ ein privilegierter Ort von Benjamins *Berliner Kindheit* beschrieben wird, der zugleich „Wiege“²³ und „Grab“²⁴ der Kindheit darstellt, der als Schwelle und Ort des Übergangs ähnlich wie die Nachreife der Übersetzung Geburt und Tod metaphorisch ineinander vereinigt und der die Unverfügbarkeit der Kindheit –

für die es ebenso wie für den Schreiber der Kindheit keinen festen Wohnsitz gibt – genauer nicht zum Ausdruck bringen könnte: “Seitdem ich Kind war, haben sich die Loggien weniger verändert als die anderen Räume. Doch nicht nur darum sind sie mir noch nah. Es ist vielmehr des Trostes wegen, der in ihrer Unbewohnbarkeit für den liegt, der selber nicht mehr recht zum Wohnen kommt.” (Benjamin, GS IV/1, 296) Im Schreiben, Um-Schreiben und Sich-selbst-Übersetzen gewinnt diese Beschreibung der Loggia jene autodifferentielle Qualität, von der sie handelt und in der sich “Darstellung und Dargestelltes” (Stüssi 131) ineinander einfallen und entfalten. Dem Stück “Loggien” ist in der Forschungsliteratur immer wieder eine zentrale Bedeutung für Benjamins erinnerungspoetologische Selbstbezüglichkeit zugesprochen worden, die sich im verwickelten Eingangssatz als komplexe Figur zu erkennen gibt:

Wie eine Mutter, die das Neugeborene an ihre Brust legt, ohne es zu wecken, verfährt das Leben lange Zeit mit der noch zarten Erinnerung an die Kindheit. (Benjamin, GS IV/1, 294)

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. (Benjamin, GS IV/2, 982)

Wenn es tatsächlich zutrifft, daß sich hier Erinnerung und Erinnertes so ineinander verschränken, daß sie als wesensgemäß unverfügbare “Erinnerung der Erinnerung” beschrieben werden muß, dann muß der Zwiespalt hervorgehoben werden, der hier diesen Selbstbezug prägt.²⁵ Es ist zunächst ein rhetorischer Zwiespalt des Vergleichs, in dem die Erinnerung an das Kind selbst als Kind personifiziert wird, das an der Brust des Lebens liegt. An dieser Stelle berühren sich zwar Erinnerung an die Kindheit und erinnerte Kindheit ununterscheidbar, gewinnen aber über den Umweg des Vergleichs einen differentiellen Abstand zueinander, in dem sich Erinnerung doubliert und zur Erinnerung der Erinnerung wird. Was in der hergestellten Analogie Mutter/Leben – Kind/Erinnerung und in der syntaktischen Konstruktion dieser Analogie überschüssig bleibt, ist das letzte Wort des Satzes, die “Kindheit”, die durch diese asymmetrische Anordnung um so mehr in ihrer Unverfügbarkeit zur Darstellung kommt. Die so figurativ gespaltene Erinnerungstätigkeit, die durch einen Hiat vom Erinnerten getrennt ist, gewinnt nun im deutschen Wortlaut den gewichti-

gen Hinweis auf ihre Vorgehensweise: Das Leben nämlich "verfährt" mit der Erinnerung, die hier also in ihrer konstitutiven Heteronomie, in einer Art willkürlich vorgehenden Unwillkürlichkeit bestimmt wird, deren methodisches Moment auch "einen Irr- und Umweg benennt." (Muthesius 23) Wenn nun die Loggia zum privilegierten Raum einer unverfügbaren Kindheit wird, der in der Erinnerung schreibend durchschritten wird und in dessen Durchgang sich die Erinnerung von sich selbst dissoziiert, dann muß diese Bewegung als eine vornehmlich sprachliche Bewegung erkannt und auch auf die französische Selbstübersetzung bezogen werden, die das Problem des Ursprungs und der Quelle auf eigene Art, nämlich alliterativ aufzulösen scheint. In der Übersetzung verschwindet nämlich das methodische Moment und wird zu einer auffälligen Alliteration von "seins" („Brüsten“) und "soins" („Sorgen“). Damit wirft die Selbstübersetzung die Frage nach der Quelle, die thematisch im Zentrum auch des Stückes selbst steht, nicht auf eine begriffliche, sondern auf eine genuin *sprachliche* Art und Weise auf. Zwar hat die Forschungsliteratur das Problem des Ursprungs schon verschiedentlich festgehalten: Sei es, daß in geschichtsphilosophischer Perspektivierung die Loggia als "Matrix des Kindes wie der Erinnerung" erkannt worden ist, die thematisch als "„Ursprung“, nicht Anfang", als "leere Stelle, als ausgespartes Zentrum, um das sich das Leben" des Kindes in einer "stillgestellten Zeit" konzentriert und um das die Erinnerung wie um "ein Behältnis des Vergessenen", stets umwehft, kreist (vgl. Stüssi 131-139); sei es, daß die Loggia in psychanalytischer Perspektivierung als "verlorenes Paradies einer imaginierten Einheit" mit der "Leben spendenden Mutter" zur doppelten Matrix der gesamten *Berliner Kindheit* avanciert (vgl. Muthesius 21f.): Nie ist die Loggia buchstäblich zur Kenntnis genommen worden, nie ist beachtet worden, daß der Titel des Textes selbst schon ein Fremdwort darstellt, daß also der angeblich ursprüngliche Ort der Kindheit, das angeblich imaginierte Paradies, daß die angebliche Matrix der Kindheit nicht die Mutter-Sprache, sondern ein fremdsprachiges Wort ist. Als Titel und Name des Textes exponiert "Loggien" seine fremd gewordene Muttersprache in der Problematisierung seiner Übersetzbarkeit. Ein Problem, das die eigene Fremdsprachigkeit weiter akzentuiert und zum Problem des Übersetzens wird, das sich in einer kleinen, um nicht zu sagen, winzigen Änderung zu erkennen gibt. Im französischen Text nämlich wird der deutsche Titel "Loggien" scheinbar grundlos in den Singular "Loggia" gesetzt. Seine

sprachliche Zwiespältigkeit könnte radikaler nicht artikuliert werden: Der Titel ist sowohl als Fremdwort aus dem Italienischen (it. *loggia*) lesbar, das seinerseits eine französische Etymologie aufweist (fr. *loge*). Es ist aber auch als Fremdwort aus dem Deutschen lesbar, wie es ja Benjamins deutscher Text auch als Fremdwort aus dem Italienischen benutzt (dt. *Loggia*), also als eine Art doppeltes Fremdwort.²⁶ Mithin kann man in dieser Mehrsprachigkeit der *Loggia* die Unmöglichkeit der Selbstübersetzung erkennen, die wesengemäß *sprachliche* Unmöglichkeit auch, der eigenen Kindheit in der Erinnerung habhaft zu werden.

IV. Selbstentwurf und Selbstportrait

Auf der poetologischen Ebene der autobiographischen Selbstbeschreibung, die sich in Benjamins *Berliner Kindheit* eigentlich von Anfang an als eine Strategie der antibiographistischen Selbstverhüllung beschreiben läßt (vgl. Schneider 120), bilden die Selbstübersetzungen eine durchaus konsequente und augenfällige Form einer weiteren Selbstverwandlung. Wenn "Loggien" denjenigen Text darstellt, von dem Benjamin im Sommer 1933 festhalten wird, daß es "das genaueste Porträt" enthält, "das mir von mir selbst zu machen gegeben ist" (Benjamin, GB IV, 267), dann verlängert er nicht nur eine ganze Reihe von Stücken aus der *Berliner Kindheit*, denen Benjamin selbst diesen Stellenwert beimaß,²⁷ sondern macht in seiner Unübersetzbarkeit auch darauf aufmerksam, daß das Wort "Selbstportrait" für Benjamin stets ein Fremdwort bleiben muß (aus fr. *portrait* ‚Bildnis‘), etwas, das nur approximativ am Horizont des Schreibens erscheinen kann. Die Erinnerung eines Ichs an die eigene wesentlich unverfügbare Kindheit findet in der *Berliner Kindheit* als eine Tätigkeit statt, die das eigene Ich nur in seiner Umschreibung und Verhüllung thematisieren kann. In einem Brief an Gretel Karplus aus dem Sommer der "Nachreife" hält dies Benjamin selbst unmißverständlich als produktives Prinzip seines unabschließbaren Schreibverfahrens fest:

Nun aber ist es an dem, daß dies Geschick [also die Unmöglichkeit zur Publikation in Deutschland] mich lediglich in meiner Überzeugung von der notwendigen Verhüllung, in der allein Derartiges entwickelt werden kann, bestärkt und diese Überzeugung hilft mir wieder, vorläufig der Versuchung abzuschließen zu widerstehen. (Benjamin, GB IV, 276)

Was bedeutet nun die Selbstübersetzung im Rahmen dieser Strategie der Selbstverhüllung? Wenn die Erinnerungstätigkeit bei Benjamin ähnlich wie bei Proust nur noch vom befremdenden Hiat handeln kann, der das Schreiben der Erinnerung unüberbrückbar vom erinnerten Leben und vom eigenen Ich trennt, dann gewinnt diese Erinnerung in den Selbstübersetzungen eine Dimension, in der sie auf die eigene, problematisch gewordene Sprache verweist und sich als emphatische Frage nach der eigenen Muttersprache artikuliert. Daß die Selbstübersetzungen ins Französische nämlich eine Form der *sprachlichen* Selbstdistanzierung darstellen, die aber zugleich eine adäquate Annäherung an die eigene Fremdheit erlauben, läßt sich in einem Brief an Scholem aus dem Jahre 1930 nachlesen:

Cher Gerhard, tu vas me trouver fou sans doute; mais j'éprouve une difficulté tellement immense à abandonner mon silence et t'écrire sur mes projets que peut-être je n'y parviendrais jamais sans me trouver cette façon d'alibi qu'est pour moi le français. Je ne puis plus me cacher que toute cette question [...] menace de constituer un des graves échecs de ma vie. (Benjamin, GB III, 501)

Der Brief ist französisch verfaßt und gibt vornehmlich darüber Rechenschaft ab, warum er nicht auf deutsch geschrieben ist. Benjamin sagt, daß ihm das Französisch ein "Alibi" sei, buchstäblich also ein "Anderswo", an dem einzig es möglich sei, in eigener Sache zu schreiben. Damit aber ist auch der angebliche Bereich des ‚Eigenen‘ immer schon außerhalb seiner selbst (vgl. Hart Nibbrig 10f.). Benjamins Selbstübersetzungen machen vor diesem Hintergrund auf folgende Überlegung aufmerksam: Das sprachliche Alibi und das autobiographische Inkognito sind genau die Chiffren, unter denen die Selbstübersetzungen und mit ihnen das gesamte Projekt von Benjamins Kindheitserinnerungen als eine eigentümliche Form des Um-Schreibens zu lesen sind. Das Stück "Chasse aux papillons", das im Frühjahr 1934 als letztes ins Französische übersetzt wird, ehe die Zusammenarbeit zwischen Benjamin und Selz abbricht – "aus Umständen die höchst pittoresk aber brieflicher Darstellung nicht zugänglich sind" (Benjamin, GB IV, 498) –, gibt diesem Umstand nicht nur thematischen Ausdruck.

Der deutsche Text "Schmetterlingsjagd", zu dem sich von 1932 bis 1938 vier quasi textidentische Fassungen erhalten haben und die man also eher als eine Reihe von Abschriften betrachten muß, spielt selbst nicht zu

Hause, sondern *anderswo*, nämlich in Sommerwohnungen der Berliner Umgebung. Das Stück erzählt von den Sommerreisen des Kindes vor dem Schuleintritt und von den Anfängen einer Schmetterlingsammlung, die aus der kindlichen Schmetterlingsjagd hervorging.²⁸ Der nicht leichte Schmetterlingsfang kommt erst durch die Mortifikation des Falters im Kinderzimmer und dessen Einordnung in den Schmetterlingskasten zu einem Abschluß. Das Ganze ist eine märchenhafte und zugleich zerstörerische Szene der Menschwerdung des Kindes, die durchweg als eine Szene der sprachlichen Aneignung präsentiert wird. Das Verhältnis vom jagenden Kind nämlich, das bei der Jagd von den “gepflegten Gartenwegen fort in eine Wildnis gelockt wird”, und vom gejagten Schmetterling, der nur in dieser Wildnis gefunden werden kann, wird nun spezifisch als das Verhältnis zu einer fremden Sprache bestimmt:

[...] und endlich war es, als ob sein Fang der Preis sei, um den einzig ich meines Menschendaseins wieder habhaft werden könne. Doch wenn es dann vollbracht war, wurde es ein mühevoller Weg, bis ich vom Schauplatz meines Jagdglücks an das Lager vorgedrungen war, wo Äther, Watte, Nadeln mit bunten Köpfen und Pinzetten in der Botanisiertrommel zum Vorschein kamen. Und wie lag das Revier in meinem Rücken! Gräser waren geknickt, Blumen zertreten worden; [...] und über so viel Zerstörung, Plumpeheit und Gewalt hielt zitternd und dennoch voller Anmut sich in einer Falte des Netzes der erschrockene Schmetterling. Auf diesem mühevollen Weg ging der Geist des Todgeweihten in den Jäger ein. Die fremde Sprache, in welcher dieser Falter und die Blüten vor seinen Augen sich verständigt hatten – nun hatte er einige Gesetze ihr abgewonnen. (Benjamin, *Berliner Kindheit*, 27)²⁹

Das Kind übersetzt sich die Gesetze dieser unbeschriebenen und wohl unbeschreibbaren Sprache des Schmetterlings in die eigene. Als *in-fans*, also als Nicht-Sprechendes, hat das Kind aber noch keine eigene Sprache. Die Gesetze der fremden Sprache gehen allerdings als *über-setzte* Gesetze in seine werdende, sich setzende Sprache ein, und das Kind wird selber, wie es im Text weiter heißt, “falterhaft”, kurzum es verwandelt sich selbst in ein sprachliches Zwitterwesen zwischen Falter und Mensch. Wie ist diese zwiespältige Erfahrung zu verstehen? Vom Schmetterling weiß man, daß er zunächst eine Raupe war, um sich dann mit eigenen Fäden zu verpuppen. Aus dieser webenden Selbstverhüllung schließlich geht der Falter hervor, der die leblose Hülle hinter sich läßt. Man kann daraus, ohne Benjamins Bildlichkeit allzusehr strapazieren zu wollen,³⁰ einige Gesetze

für dessen Produktion und Reproduktion gewinnen. Auch Benjamins Schreiben verpuppt das beschriebene Ich im stetigen Um-Schreiben und reflektiert diesen Prozeß gerade auch in der französischen Selbstübersetzung. Wenn diese fortschreitende Selbstumschreibung als eine immer wieder einsetzende "Nachreife" bezeichnet wird, dann macht sie auch darauf aufmerksam, daß sie bei ihren textuellen Metamorphosen stets abgestorbene Text-Hüllen zurückläßt. Benjamins Selbstübersetzungen gehen aus solchen Text-Hüllen hervor, um sich in einer fremden Sprache weiter zu verhüllen. Wie mit zwei Flügeln schreiben sich die Kindheitserinnerungen in zwei Sprachen und mit zwei Händen weiter. Eine fremde Sprache, eine zweite Hand, bestimmt somit die eigene Sprache von Anfang an mit, sie ist also jenes Alibi, in dem es sich am ehesten noch über sich selbst und die eigenen Geburtswehen schreiben läßt. Der Zwiespalt dieses sich selbst übersetzenden Schreibens kommt nirgends so deutlich zum Ausdruck wie dort, wo sich das beschriebene Kind selbst zu beschreiben versucht. Die Stelle, an der das jagende Kind von seiner eigenen, falterhaften Verwandlung spricht, lautet im deutschen Text: "[...] je falterhafter ich im Innern wurde".³¹ Die Übersetzung gibt eine kleine, aber entscheidende Änderung oder Um-Schreibung zu erkennen: "[...] d'autant plus je devenais papillonnesque en moi-même". Aus dem Deutschen "[...] ich im Innern" wird das Französische "je", "moi" und "même". Das Innere des Ichs wird im Französischen zu einer wörtlichen, falterhaft anmutenden Verdoppelung des Ichs, das sich in der Übersetzung – wieder einmal – verwandelt, d. h. verpuppend umschrieben und umgeschrieben hat und das in bezug auf seine Innerlichkeit nur *ex-*ponieren kann, daß es sich stets anderswo befindet.



- 1 Benjamins Übersetzungen, mehrheitlich aus dem Französischen, sind im Rahmen der *Gesammelten Schriften* in den "Supplement-Bänden" herausgegeben worden, die Selbstübersetzungen aus der *Berliner Kindheit* hingegen finden sich im Apparat zum deutschen Text. – Wie sehr sich aus den Einschätzungen zu Benjamins Übersetzungen im Rahmen seines Werks deren unentschiedene Stellung ableiten lassen muß, läßt sich den Äußerungen Rolf Tiedemanns entnehmen, der wenigstens die Baudelaire- und Proust-Übersetzungen als "integrale Teile des Benjaminschen Œuvres" einstuft, während den sogenannten "kleineren Übersetzungen" eindeutig der "Charakter von Nebenwerken" zugesprochen wird (vgl. Benjamin, GS Suppl. 1, 431).
- 2 Benjamin übersetzte zusammen mit Franz Hessel den zweiten (*Im Schatten der jungen Mädchen*, erschienen 1927; GS Suppl. II) und den dritten (*Die Herzogin von Guermantes*, erschienen 1930; GS Suppl. III) Band von Prousts *Recherche*. Vgl. ausführlich die wegweisende Arbeit von: Kleiner. – Zu Benjamins Proust-Rezeption vgl. Szondi; Pethes 325-329; Schöttker 262-267; Finkelde.
- 3 Benjamin an Scholem, 23.2.1926: "Ich kann, mitten beim Übersetzen, keine eigentliche Klärung der tiefen und zwiespältigen Eindrücke erhoffen, mit denen Proust mich erfüllt. Aber längst hege ich den Wunsch, eine Reihe meiner Beobachtungen [...] unter dem Kennwort ‚En traduisant Proust‘ zusammenzufassen." (GB III, 122). – Erhellend sind diesbezüglich die Ausführungen von Roger W. Müller Farguell, dessen Grundthese hier geteilt wird: "Die zwiespältige Erfahrung des Übersetzens kehrt im Darstellungsproblem textualisierter Erinnerung wieder". (Müller Farguell 325).
- 4 Ein Vorhaben, das von Timothy Bahti schon genau formuliert worden ist: "Eine andere, längere wissenschaftliche Arbeit könnte sich zum Ziel setzen zu zeigen, inwiefern die Schriften Benjamins etwa nach 1925 durch und durch ein radikales Umschreiben – und zwar als Übersetzung von Prousts Werk – darstellen." (Bahti 361)
- 5 Benjamin spricht in seiner "Kleine[n] Rede über Proust" (1932) von einer "unendlichen Erinnerung der Erinnerung" (Benjamin, GS IV/1, 359). Auch seine Notizen zum Proust-Essay halten unmißverständlich fest: "Erinnerung aber ist prinzipiell unabschließbar. Ein erlebtes Ereignis ist endlich, begrenzt; ein erinnertes schrankenlos." (Benjamin, GS II/3, 1056)

- 6 “Was Proust so spielerisch begann, ist ein atemberaubender Ernst geworden. Wer einmal den Fächer der Erinnerung aufzuklappen begonnen hat, der findet immer neue Glieder, neue Stäbe, kein Bild genügt ihm, denn er hat erkannt: es ließe sich entfalten, in den Falten erst sitzt das Eigentliche: jenes Bild, jener Geschmack, jenes Tasten um dessentwillen wir dies alles aufgespalten, entfaltet haben; und nun geht die Erinnerung vom Kleinen ins Kleinste, vom Kleinsten ins Winzigste und immer gewaltiger wird, was ihr in diesen Mikrokosmen entgegentritt.” (Benjamin, GS VI, 467f.)
- 7 In *Über einige Motive bei Baudelaire* von 1938/39 wird als letzte Stufe der Benjaminschen Rezeption von Prousts Schriften eine kritische Beschreibung von Prousts Anstrengung zu finden sein, “die Figur des Erzählers zu restaurieren.” (Benjamin, GS I/2, 611).
- 8 Die Stelle steht in folgendem Kontext: “Um das echte Verhältnis zwischen Original und Übersetzung zu erfassen, ist eine Erwägung anzustellen, deren Absicht durchaus den Gedankengängen analog ist, in denen die Erkenntniskritik die Unmöglichkeit einer Abbildtheorie zu erweisen hat. [...] Denn in seinem Fortleben [i. e. des Originals], das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original. Es gibt eine Nachreife auch der festgelegten Worte. [...] Und wollte man auch des Autors letzten Federstrich zum Gnadenstoß des Werkes machen, es würde jene tote Theorie der Übersetzung doch nicht retten. Denn wie Ton und Bedeutung der großen Dichtungen mit den Jahrhunderten sich völlig wandeln, so wandelt sich auch die Muttersprache des Übersetzers. [...] So weit ist sie [i. e. die Übersetzung] entfernt, von zwei erstorbenen Sprachen die taube Gleichung zu sein, daß gerade unter allen Formen ihr als Eigenstes es zufällt, auf jene Nachreife des fremden Wortes, auf die Wehen des eigenen zu merken.” (Benjamin, GS IV/1, 12f.)
- 9 “Sie [die Übersetzung] als solche [als Form] zu erfassen, gilt es zurückzugehen auf das Original. Denn in ihm liegt deren Gesetz als in dessen Übersetzbarkeit beschlossen.” (Benjamin, GS IV/1, 9)
- 10 Vgl. die erhellenden Ausführungen von Paul de Man, der Benjamins Metaphorik detailliert analysiert: “Übersetzung impliziert [...] – indem sie das zutage fördert, was Benjamin ‚die Wehen des eigenen‘ nennt – das Erleiden dessen, was man für sein eigen nennt, das Erleiden der Sprache, die ursprünglich die eigene ist. Wir glauben, uns zwanglos in unserer eigenen Sprache zu bewegen, wir empfinden eine Behaglichkeit, eine Vertrautheit, eine Geborgenheit in der Sprache, die wir unsere eigene nennen, in der wir uns nicht fremd fühlen. Die Übersetzung enthüllt, daß diese Entfremdung in der Beziehung zu unserer ursprünglich eigenen Sprache am stärksten ist [...]. Die Übersetzung gehört nicht zum Leben des Originals, das Original ist bereits tot, sondern die Übersetzung gehört zum Fortleben des Originals, setzt also den Tod des Originals voraus und bekräftigt ihn. [...] Wenn man

- nun ‚Wehen‘ als ‚birth pangs‘ übersetzt, müßte man es ebensogut als ‚death pangs‘ wie als ‚birth pangs‘ übersetzen, und die Betonung liegt vielleicht stärker auf dem Tod als auf dem Leben.” (de Man 197f.)
- 11 So auch Primavesi 176: “[...] was die unabschließbare Arbeit der Übersetzung bestimmt, ein Fortleben der Werke im Prozeß ihrer wiederholten, die ursprüngliche Gestalt entstellenden Auslegung.”
 - 12 So wird Jean Selz Jahre später festhalten: “In diesem Frühling las mir Benjamin seine Kindheitserinnerungen vor. [...] Er übersetzte während des Lesens, und seine Französischkenntnisse waren so gut, daß ich den oft jähen Gedankensprüngen zu folgen vermochte. Dennoch blieben mir einzelne Stellen dunkel, weil er für gewisse Ausdrücke und Wörter die französische Entsprechung nicht finden konnte. Das brachte mich auf den Gedanken, die *Berliner Kindheit* ins Französische zu übertragen.” (Selz 45)
 - 13 Obwohl Benjamin bisweilen brieflich festhält, daß die Übersetzung des einen oder anderen Stücks “fertig” geworden sei (vgl. etwa den Brief an Gretel Karplus vom 19.9.1933: “Eine recht geglückte Übertragung der *Loggien* ist soeben fertig geworden.” [GB IV, 293]), sind die Typoskripte von “*Matinée d’hiver*”, “*Livres de garçons*” und “*Chasse aux papillons*”, die Benjamin als Abschriften anfertigen ließ, mit handschriftlichen Korrekturen versehen (vgl. Benjamin, GS IV/2, 970) und müssen daher als unabgeschlossen gelten.
 - 14 Dieser Text, zu dem aus dem Jahre 1932 ein früher Entwurf “*Der Bratapfel*” (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Benjamin-Archiv, Ms 869) und zwei Bearbeitungen im Stefan-Exemplar belegt sind, erfährt im Übergang vom Gießener Typoskript über den Druck in der *Frankfurter Zeitung* am 9.2.1933 und der Aufnahme ins Pariser Typoskript 1938 keine nennenswerten Veränderungen.
 - 15 Dieser Text kommt – mit neuem Titel – sowohl in das Felizitas- als auch in das Stefan-Exemplar als Umarbeitung des Textes “*Rousseau-Insel*” zu stehen. Auf der Grundlage des Gießener Typoskripts entsteht im Winter 1933/34 die französische Übersetzung und führt mit ganz geringen Veränderungen zum Druck in *Maß und Wert* 1938 und zur Aufnahme ins Pariser Typoskript.
 - 16 Dieser Text, zu dem der früh geänderte Titel aus “*Schmetterlingsfang*” belegt ist (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Benjamin-Archiv, Ms 884), kommt sowohl in das Felizitas- als auch in das Stefan-Exemplar zu stehen. Vom Gießener Typoskript über den Druck in der *Frankfurter Zeitung* am 2.2.1933 hin zum Pariser Typoskript bleibt der Text ohne nennenswerte Veränderungen.
 - 17 Ich lehne mich mit diesem Begriff terminologisch an einen Vorschlag von Roger Müller Farguella an, möchte aber in Abgrenzung zu ihm das negierte Leben – *bios* – apostrophisch – ‘ – überleben lassen: “Die reine Tätigkeit des

- Erinnerns erzeugt die Einheit des Textes autobiographisch (oder muß hier treffender von einem ‚autographischen Text‘ gesprochen werden?), das heißt, ohne Zugriff auf den Autor, in dessen Namen sie sich zentrieren würde. Erinnerung erzeugt endlos dezentrierende literarische Erfahrung, denn im Unterschied zur erlebten Handlung, die subjektiv endlich ist, bringt der erinnernde Aufschluß aller Vor- und Nachzeitigkeit einen endlosen Prozeß reflexiver Poiesis hervor.“ (Müller Farguell 342f.) – Vgl. ausführlicher zu Benjamins Auto’graphie: Giuriato (im Druck).
- 18 Timothy Bathi hat diese These in seinen übersetzungstheoretischen Überlegungen vorgeprägt: “Steht das Übersetzen unter dem Zeichen des Un-, so ist es die Aufgabe des Übersetzers, nicht zu übersetzen. Oder eher: falsch zu übersetzen: zu verstehen, zu übertragen, zu versetzen – versetzendes Übersetzen: umzuwandeln und umzuschreiben. Die Überfahrt, das trans- der Benjaminschen Theorie des Übersetzens, ist eine innerhalb seiner Praxis des Schreibens, eine Übersetzung in ebendiese. Die Unmöglichkeit des Übersetzens schafft die Möglichkeit des Schreibens.” (Bathi 353)
- 19 “Ein anderes dürfte Ihnen noch bevorstehen, das in der Tat ganz neu, in der Gestalt aber, in der Sie es erblicken werden, nicht neu genug ist. Ich meine die *Knabenbücher*, von denen ich Ihnen, falls sie erscheinen, ein verbessertes Exemplar zusenden werde. Denn ich habe das Stück, nachdem es abgesandt war, nochmals wesentlich überarbeitet.” (An Gretel Karplus, 25.6.1933; GB IV, 247f.)
- 20 Dieser Text ist leider, wie das gesamte Felizitas-Exemplar, noch unpubliziert.
- 21 Zur Unübersetzbarkeit des Namens in Anlehnung an Benjamins frühe Überlegungen zu einer Theorie des Namens in *Über Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen* (1916) vgl. Derrida 126: “Als solcher ist ein Name stets unübersetzbar; er verbleibt als das, was man nicht übersetzen kann; dieser Umstand mag uns auf den Gedanken bringen, daß ein Eigenname strenggenommen nicht zur Sprache oder zu deren System gehört, zumindest nicht so, wie andere Wörter der Sprache angehören.”
- 22 So die These bei Müller Farguell 345f.: “Benjamins Essay *En traduisant Proust – Zum Bilde Prousts* ist keine explizite Übersetzungstheorie, sondern eine Theorie des Eingedenkens. Umgekehrt kann aber auch gesagt werden, die so beschriebene Theorie des Eingedenkens sei in dem Maße eine implizite Übersetzungstheorie, als jede Übersetzung am Penelopewerk des Textes fortspinn und an diesem endlosen, interpersonellen Eingedenken gewidmeten Teppich knüpft. [...] Benjamins Übersetzungsarbeit läßt sich exakt auf der Schwelle von Erinnern und Vergessen situieren. Übersetzung bildet eine Fortsetzung der Penelopearbeit des Eingedenkens. [...] Die Produktion dieser Poiesis ist eine permanente Suspension definitiver Resultate.”

- 23 “Nichts kräftigte die meine [i. e. die Erinnerung] inniger als der Blick in die Höfe, von deren dunklen Loggien eine, die im Sommer von Markisen beschattet wurde, für mich die Wiege war, in die die Stadt den neuen Bürger legte.” (Benjamin, GS IV/1, 294)
- 24 “Das Kind jedoch [...] hält sich [...] auf seiner Loggia wie in einem längst ihm zgedachten Mausoleum.” (Benjamin, GS IV/1, 296)
- 25 “Dieser erste Abschnitt bringt den Leser in labyrinthische Verwirrung: Erinnerung und Erinnertes lassen sich kaum sondern.” (Stüssi 131)
- 26 Diesem Umstand trägt die Konjektur zu “Loggia[s]” nicht Rechnung (vgl. Benjamin, GS IV/2, 982).
- 27 Vgl. etwa zum Stück “Die Mummerehlen” (Brief an Gretel Karplus, 12.8.1933; GB IV, 275).
- 28 So hebt der Text an: “Gelegentlicher Sommerreisen unbeschadet, bezogen wir, ehe ich zur Schule ging, alljährlich Sommerwohnungen in der Umgebung. An sie erinnerte noch lange an der Wand meines Knabenzimmers der geräumige Kasten mit den Anfängen einer Schmetterlingsammlung” (Benjamin, GS IV/1, 244).
- 29 Vgl. auch die Lektüre von Hart Nibbrig, der sich bislang als einziger den Benjaminschen Selbstübersetzungen genähert hat, allerdings vornehmlich in ihrer, Benjamins Übersetzungstheorie paradigmatisch illustrierenden, mithin aber reduktiv gelesenen Funktion: “Für die Weise, wie Benjamin in seinem Versuch, die Aufgabe des Übersetzers theoretisch zu bestimmen, Naturmetaphern einsetzt, um sie in ihrer mythisierenden Kraft sogleich wieder zu dementieren und zurückzuweisen, ist schwerlich eine bessere Metapher denkbar als die von der schließlich aufgespießten, leblosen Hülle des Schmetterlings, Metapher auch für die Großmetapher der Übersetzung selbst.” (Hart Nibbrig 13)
- 30 Auf einem Notizblatt von 1932 hält Benjamin diese Metapher allerdings selbst ausdrücklich fest: “Das Vergessen ist der Kokon, in den die Erinnerung sich einspinnt.” (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Benjamin-Archiv, Ms. 906)
- 31 Um das “Entmenschte” am Kind in Erinnerung zu rufen, das Benjamin für seinen dezidiert antipsychologistischen Zugang zur Kindheit geltend macht (vgl. etwa Benjamin, GS IV/1, 515), sei hier jene Beschreibung des Tieres herangezogen, für die auch bei Gilles Deleuze paradigmatisch der Schmetterling steht: “Jedes Tier ist doppelt, allerdings heterogen, heteromorph, wie der sich im entfaltenden Kokon gefaltete Schmetterling.” (Deleuze 21)

Opere citate, Works Cited



Zitierte Literatur

- Bathi, Timothy. „Das Unvergeßliche geht auf ...“. Das Umschreiben des Übersetzens“. In Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hrsg.). *Übersetzen: Walter Benjamin*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001: 353-366.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974-1989 (=GS, Bandnummer).
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Briefe*. Herausgegeben von Christoph Gösde und Henri Lonitz, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995-2000 (=GB, Bandnummer).
- Benjamin, Walter. *Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Gießener Fassung*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000.
- Deleuze, Gilles. *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Aus dem Französischen von Ulrich Johannes Schneider. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000.
- de Man, Paul. „Schlußfolgerungen: Walter Benjamins ‚Die Aufgabe des Übersetzers‘“. In Hirsch, Alfred (Hrsg.). *Übersetzung und Dekonstruktion*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997: 182-228.
- Derrida, Jacques. „Babylonische Türme, Wege, Umwege, Abwege“. In Hirsch, Alfred (Hrsg.). *Übersetzung und Dekonstruktion*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997: 119-165.
- Finkelde, Dominik. *Benjamin liest Proust. Mimesislehre – Sprachtheorie – Poetologie*. München: Wilhelm Fink 2003.
- Giuriato, Davide. *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932-1939)*. Paderborn: Fink (im Druck).
- Hart Nibbrig, Christiaan L. „An der Stelle, statt eines Vorworts“. In Ders. (Hrsg.). *Übersetzen: Walter Benjamin*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001: 7-16.
- Kleiner, Barbara. *Sprache und Entfremdung. Die Proust-Übersetzungen Walter Benjamins innerhalb seiner Sprach- und Übersetzungstheorie*. Bonn: Bouvier 1980.
- Müller Farguell, Roger. „Penelopewerk des Übersetzers. Walter Benjamin *En traduisant Proust – Zum Bilde Prousts*“. In Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hrsg.). *Übersetzen: Walter Benjamin*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001: 325-352.

- Muthesius, Marianne. *Mythos Sprache Erinnerung. Untersuchungen zu Walter Benjamins ‚Berliner Kindheit um neunzehnhundert‘*. Basel, Frankfurt/Main: Stroemfeld/Nexus 1996.
- Pethes, Nicolas. *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*. Tübingen: Niemeyer 1999.
- Primavesi, Patrick. *Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*. Basel, Frankfurt/Main: Stroemfeld/Nexus 1998.
- Schneider, Manfred. *Die erkaltete Herzesschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*. München: Hanser 1986.
- Schöttker, Detlev. "Erinnern". In Opitz, Michael und Wizisla, Erdmut (Hrsg.). *Benjamins Begriffe*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, Bd. 1: 260-298.
- Selz, Jean. "Erinnerungen an W.B.". In Adorno, Theodor W. (Hrsg.). *Über Walter Benjamin*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1968: 37-54.
- Stüssi, Anna. *Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins ‚Berliner Kindheit um Neunzehnhundert‘*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1977.
- Szondi, Peter. "Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin". In Ders. *Satz und Gegensatz. Sechs Essays*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976: 79-97.