

Nirgends. Topologische Texturen in Walter Benjamins *Die Aufgabe des Übersetzers*

„Nirgends“¹ – eine emphatische Antwort beschwört zu Beginn von Walter Benjamins Vorwort zu seiner Übersetzung von Charles Baudelaires *Tableaux Parisiens* eine Frage, die von der Überschrift dieses Vorworts in unentscheidbarer Ambiguität gerade nur angedeutet wird: „Die Aufgabe des Übersetzers“ meint sowohl die Pflicht, die der Übersetzer am Text zu erfüllen hat, als auch den Verzicht darauf, dem Übersetzer einen konkreten Ort in diesem Text zuzuweisen, oder, genauer noch, seine Anweisung auf einen Un-Ort.² Dabei ist dieser Un-Ort oder Atopos als Teil einer bis auf Homer zurückgehenden diskursiven Kulturtopographie, deren literarische Tradition erst in jüngerer Zeit aufgearbeitet worden ist, Bestandteil eines sprachkritischen Spiels, das mit der Sprache stets auch sich selbst zum Gegenstand hat.³ Dieses Spiel löst die arbiträre Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem aus dem von der europäischen Aufklärung verfügbaren Regelwerk strikter Binarisierung heraus, indem es Begriffen wie ‚niemand‘ und ‚nirgends‘ das Potential einer Denkfigur des Dritten zuschreibt, die Fähigkeit nämlich, die Differenz zwischen Gegenstand und Name, Ding und Wort anhand einer paradoxen Identifikation von Anwesenheit und Abwesenheit im Diskursgeflecht sprachlicher Selbstverständigung zu lokalisieren.⁴

In Benjamins Vorwort ist diese Differenz eine Metapher für diejenige zwischen Original und Übersetzung. Im Text selbst unsichtbar, „nirgends“ also, wird diese Metapher in dem von Benjamin entwickelten Sprachspiel als dessen

¹ Walter Benjamin, Charles Baudelaire: „Tableaux Parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers [1923]“, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften. Unter Wirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholim*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. 4.1, hg. von Tillmann Rexrot. Frankfurt/M., 1991 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 934), 7-63. (Im folgenden im Text mit der Sigle T zitiert. Hier 9.

² Auf diese Doppelbedeutung hat zuerst Jacques Derrida hingewiesen, vgl. Jacques Derrida, „Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege“, in: Alfred Hirsch. (Hg.), *Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt/M., 1997, 119-165, hier 131.

³ Vgl. dazu Hannes Fricke, „Niemand wird lesen, was ich hier schreibe“. *Über den Niemand in der Literatur*, Göttingen, 1998, zu Benjamin vgl. besonders S. 51-54, sowie vorher. Michael Braun, *Untersuchungen zu ‚Niemand‘. Beitrag zur Geschichte einer paradoxen literarischen Figur und ihrer Darstellung im Bild*, Stuttgart, 1994.

⁴ Vgl. dazu Helmut Kaffenberger, „Denkbilder des dritten Raums? Walter Benjamins Theorie des Ähnlichen“, in: Claudia Breger/Tobias Döring (Hgg.), *Figuren des/der Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*, Amsterdam/Atlanta, 1998 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft; 30), 39-64; Kaffenberger bemerkt zwar, „daß man einen *Third Space* des Aushandelns bei Benjamin wohl vergebens sucht“, konzediert aber, daß Benjamin performativ andere dritte Räume herstellt (43).

Urbild kenntlich gemacht, indem sie als begrifflich ungefaßtes, atopisches Zentrum von Benjamins Text fungiert; „nirgends“ ist der Name des Ortes, an dem die Aufgabe des Übersetzers statthat, nach Maßgabe von Benjamins Theorie des Namens dann, wenn das zu benennende Ding selbst seine innere Relation zum Namen evident werden läßt, wenn er also das deskriptive Anliegen des Textes stützt, indem er sich seiner begrifflichen Instrumentalisierung konsequent performativ entzieht und solcherart als Ding an sich im Text tatsächlich nirgends ist.⁵ Benjamins Vorwort konkretisiert dieses „nirgends“ anhand topologischer Texturen, die die Aufgabe des Übersetzers systematisch ihrer Verbegriefflichung entziehen. „Nirgends“ ist Angelpunkt einer performativen Verweisstruktur, die Fragen nach dieser Aufgabe anlegt, nirgends aber explizit stellt, und Antworten impliziert, nirgends aber ausdrücklich gibt. Durch sie konstituiert das Vorwort eine Relation zwischen dem Textraum und seinem Titel, kraft derer *Die Aufgabe des Übersetzers* Name dieses Raums ist, Name also einer topologisch organisierten Textperformanz, die, indem sie nirgends abschließbare Bedeutungen erzeugt, der Aufgabe des Übersetzers durch den Atopos „nirgends“ semantische Substanz verleiht. Quellgrund dieser Substanz ist das Andere einer Textur, die Benjamins Text als heilige Schrift metaphorisch – im bewußt gehaltenen Wissen um ihre Nichtidentität mit dem für sie eingesetzten Schrift-Bild – mit der Heiligen Schrift der Bibel identifiziert. Entsprechend werden die Texturen, anhand derer Benjamin seine an der Bibel gewonnene Sprachkritik in die „untheologische Funktionalität“⁶ seiner Übersetzungstheorie transformiert, von jenem Topos des vierfachen Schriftsinns organisiert, der seit Augustinus die Rezeptionsgeschichte der Heiligen Schrift prägt: Die intertextuelle Beziehung von Benjamins Überlegungen zur Übersetzung zu Baudelaires *Tableaux Parisiens* problematisiert den wörtlichen Schriftsinn (I); die organologische Gleichnisrede, anhand derer Benjamin die Verbegrifflichung von Sprache vorantreibt, den allegorischen (II) und das Bildfeld kultureller Selbstverständigungsfiguren den moralischen Schriftsinn (III); die Abfolge der zwölf Topoi schließlich, anhand deren der Text Zeugnis für die „quasi-messianische Figur“⁷ des Übersetzers ablegt, entbirgt den anagogischen Schriftsinn der Übersetzung (IV).

I.

Die intertextuelle Beziehung zwischen Benjamins Überlegungen zur Übersetzung und Baudelaires Lyrik entsteht entlang der paradoxen Verschränkung von auf die Natur gerichteter Imagination und kulturell gestiftetem Imaginationsort, wie sie vom ersten Gedicht der *Tableaux* entworfen wird. Der Prozeß, der unter

⁵ Vgl. dazu Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt/M., 1980; zu Benjamins Theorie des Namens bes. 40f.

⁶ Menninghaus, Benjamin (Anm. 5), 34.

⁷ Kaffenberger, Denkbilder (Anm. 4), 40.

dem Titel „Landschaft“ Gegenstand dieses ersten Gedichtes ist, knüpft die Entstehung einer literarischen Vision von Natur in Wortwahl und Szenerie von Anfang an programmatisch an das Paradigma großstädtischer Architektur: „Ich will um meinen Strophenbau zu läutern / Dicht unterm Himmel ruhen gleich Sternedeutern / Dass meine Türme ans verträumte Ohr / Mit dem Winde mir senden den Glockenchor.“ (T 23) Im Begriff des „Strophenbaus“ schon in der ersten Zeile ausdrücklich an dieses Paradigma zurückgekoppelt, formiert sich die Rede darüber, „wie das Land im Mondlicht fahl entbrennt“ (T 23), unter den Bedingungen des Blicks „auf Turm und Schlot, die Masten von Paris“ (T 23) – Bedingungen allerdings, die, wiewohl sie zunächst im „Erglühn aus Nebelschwaden / Des Sterns im späten Blau, des Lichts in den Fassaden / Der Kohlenströme flößen übers Firmament“ (T 23) motivisch erhalten bleiben zu wollen scheinen, dann einer Bewegung des Ausschlusses verfallen: „Doch vor dem weißen winterlichen Reigen / Zieh ich den Vorhang zu und schließe den Verschlag / Und baue in der Nacht an meinem Feenhag. / [...] mag gegen's Fensterglas sich ein Orkan verschwenden / Ich werde nicht die Stürme von meinem Pulte wenden“ (T 23).

Das Gedicht mündet in einer narzißtischen Konfiguration – „Denn höchst gebannt in meine Leidenschaft / Ruf ich den Lenz herauf aus eigener Kraft / Und kann mein Herz zu Strahlen werden sehen / Und meines Denkens Glut zu lindem Wehen.“ (T 23) –, in der das schreibende Ich seine literarische Imagination als radikale Entsemantisierung der Sprache praktiziert, so dass am Ende selbst das Wort „ich“ von jeder Außenreferenz gelöst wird. Im Licht dieser Schlusswendung wird das gesamte Gedicht als performativer Akt lesbar, der Titel und Anfang des Vorworts durch den Anfang von Benjamins Übersetzung die Tiefenschärfe einer praktischen Annäherung an das „Nirgends“ verleiht, entbirgt das Gedicht doch aus der Spannung zwischen Kultur und Natur die Chiffre einer reinen Sprache, deren Entleerung im Sinne der Aufgabe als Verzicht die Aufgabe als Pflicht realisiert: Wie der „Strophenbau“ im Verlauf des Gedichts vom Index der irreduziblen kulturellen Verfaßtheit von Sprache zur Natur von Text umgeschrieben und damit dem Zugriff kulturhegemonialer Binarisierung entzogen wird, so konstituiert sich der Text selbst als „Landschaft“, als einen dritten Raum, in dem Gegensatzpaare wie „Turm und Schlote“ und „Nebelschwaden“, „Glockenchor“ und „Vogellied“ nicht von ihrer Differenz, sondern von ihrer intrinsischen Verwandtschaft organisiert werden – einen Raum, in dem Abstraktion der Sprache und Konkretion von Natur nicht kategorisch, sondern nur graduell verschieden und damit wesentlich identisch sind.

Baudelaires implizite Insistenz auf der besonderen Modernität eines Sprachverständnisses, das die Erfahrung der Großstadt zum Anlass nimmt, Natur nicht als Anderes von Kultur und umgekehrt Kultur nicht als entfremdende Zurichtung, sondern als *conditio sine qua non* visionärer Realisierung

von Natur zu definieren, ist der rote Faden, der die *Tableaux Parisiens* zusammenhält. Als solcher schärft sie das Profil der von Benjamin in seinem Vorwort entwickelten Kategorie einer von ihrem Leser unabhängigen Übersetzbarkeit schlechthin, indem sie sich immer wieder pointiert aus dem Anschluß an literarische Traditionsbildungen herausschreibt. Eingeführt durch den ironischen Vergleich des lyrischen Ichs mit „Sternedeutern“ (T 23), die des Blicks nach außen bedürfen, um ihn vom Prisma der „Himmel“ in ihr „Traumparadies“ hinein brechen zu lassen, wird die Abwehr auch noch so vermittelter Suche nach semantischen Referenzen außerhalb des Textes im Gedicht „Landschaft“ durch die kaum verdeckt abschätzige Einführung von Bildern wie dem „Feenhag“ vor den „blaue[n] Horizonte[n]“ verstärkt, der von den *Contes bleues* im 18. Jahrhundert begründeten magisch-märchenhaften Stilisierung von Natur und deren Austrag in der von „Boskett“, „Fontänen“ und „Küssen“ bestimmten Verkitschung zu schäferlichen „Idyllen“ (T 23).

Baudelaires Absage an die Traditionsbindung seiner Lyrik ist ein strategisches Mittel, das den Blick des Rezipienten, wie den des Astrologen von den Sternen in das imaginäre Paradies, in eine mythische Referenz hineinbricht, in die Geschichte des Turmbaus zu Babel nämlich, die im Eingangsteil des Gedichtes so diskret wie unmißverständlich durch die rekurrente Erwähnung von Türmen sowie durch die Plazierung des lyrischen Ichs „dicht unterm Himmel“ am „Sims meiner luftigen Kammer“ (T 23) eingespielt wird. Damit führt der Gegenstand von Benjamins Übersetzung einen Topos der Übersetzungstheorie ein, der im Zentrum von Benjamins Überlegungen zur Übersetzung steht.⁸ Chiffre für die Hybris, mit der der Mensch dem biblischen Narrativ zufolge die Grenze zwischen der Bedingtheit menschlicher Wahrnehmung und der Unbedingtheit göttlicher Allmacht zu überwinden suchte, indem er die aus seiner Bedingtheit erwachsene Kulturtechnik der Architektur zum Mittel dazu macht, mit Gewalt zum Himmel vorzudringen, ist die Geschichte des Turmbaus zu Babel als Geschichte eines zweiten Sündenfalls: Hatte der Erwerb verbotenen Wissens Adam und Eva dazu verurteilt, die Differenz zwischen ursprünglicher Nacktheit und diese Nacktheit schamhaft verbergendem Feigenblatt fortan als irreduzible Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem zu erfahren und weiterzugeben, so sprengt die Zerstörung des Turmes zu Babel dem bis dahin immerhin in sich homogenen Kosmos der Zeichen und des Zeichenaustauschs nunmehr die zusätzliche Differenz unterschiedlicher Codes ein. Paradigmatisch im Gedicht „Landschaft“ eingeführt – das damit innerhalb der *Tableaux Parisiens* seinerseits die Funktion eines Vorworts erfüllt –, ist Baudelaires Lyrik der Versuch, diesen zweiten Sündenfall durch die Befreiung der Sprache vom Ballast ihrer historischen Semantisierung – auch und gerade durch Mythologeme wie die genannten biblischen Narrative – zurückzuschreiben und die in der letzten Zeile des Eingangsgedichts beschworene Glut vorbegriff-

⁸ Vgl. dazu Menninghaus, Benjamin (Anm. 5) und bes. Derrida, Babylonische Türme (Anm. 2).

lichen Denkens als Garantin einer ursprünglichen Identität von Sprache mit sich zu reetablieren.

Während Baudelaires Gedichte die Großstadt Paris als von der visionären Kraft des schöpferischen Subjekts vollendete Wiederkehr des Turmbaus von Babel feiern, bilden Benjamins Vorwort und seine Übersetzung dieser Gedichte die Verschränkung von Imagination und Schreibort als Verschränkung eines Idealbilds der Übersetzung mit einem Prozeß der Textherstellung ab, der dieses Ideal in den Übersetzungen selbst nirgends realisiert. Der Absatz, dem Benjamin den Mythos vom Turmbau zu Babel gleich einer Folie unterlegt, steht im Zeichen eines Konzepts von „Wörtlichkeit“ (T 18), das, in der Sprache des Originals syntaktisch sinnfällig, in der Übersetzung diese Sinnfälligkeit aufzugeben hat, um stattdessen die dem Original eigentümliche „Art des Meinens“ (T 17) wiederzugeben. „Wörtlichkeit“ entsteht in der Übersetzung demnach nicht so sehr aus der treuen Wiedergabe des jeweiligen fremdsprachigen Wortes durch das entsprechende eigensprachliche als vielmehr in der genauen Reproduktion der originalen Syntax, in der kompromißlosen Abbildung des Musters also, das die „Art des Meinens“ aus von ihm gestifteten Beziehungen zwischen den einzelnen Worten entbirgt. Daß ein solches Verfahren den Sinn des Originals bestenfalls verzerrt, schlimmstenfalls aber gänzlich zum Schweigen bringt – „die Wörtlichkeit hinsichtlich der Syntax wirft jede Sinneswiedergabe vollends über den Haufen und droht geradenwegs ins Unverständliche zu führen“ (T 17) –, ist dabei der Preis, den die Treue zu erlegen hat. Nur dann nämlich, wenn die Übersetzung von vornherein nirgends auf Sinneswiedergabe zielt, kommt sie der Aufgabe nach, die Verstellung des originalen Sinns durch die Anverwandlung der Worte an die eigene Syntax zu vermeiden und so die originale Art des Meinens zu bewahren, notfalls in einer Form, die der „reinen Sprache“ (T 17) durch den nur mehr selbstreferentiell lesbaren Fremdheitseffekt sinnentleerter Unverständlichkeit entgegendrängt: „Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade.“ (T 18)⁹

Auf das mythische Narrativ vom Turmbau zu Babel „[d]urchscheinend“ wie die „wahre Übersetzung“ (T 18), beschwört die Rede von Mauer und Arkade die Erinnerung an dieses Narrativ ganz ähnlich wie Baudelaires Gedicht „Landschaft“ mit seinen Turmmotiven. Anders aber als Baudelaire geht es Benjamin nicht um die Wiederkehr und Vollendung des einst Zerstörten in der gegebenen Raumform der Großstadt, sondern um die Zerstörung als Möglichkeitsbedingung für die Tätigkeit des Übersetzers, ist doch gerade das, was zur architektonischen Stabilisierung des Turms realiter unabdingbar ist, die Mauer, in Benjamins Übersetzungstheorie die entscheidende Schwachstelle des Turmbau-

⁹ Vgl. hierzu auch die Überlegungen von Carrie L. Asman, „Der Satz ist die Mauer. Zur Figur des Übersetzers bei Benjamin und Goethe; Werther, Faust und Wilhelm Meister“, in: *GJb* 111 (1994), 61-79.

projekts: Wenn die Übersetzung die Zersplitterung der Sprachen zurückschreiben soll, darf sie dies gerade nicht als Aufbau von Mauern betreiben, die dem Original das Licht nehmen, sondern sie muß sich auf die Konstruktion von Arkaden verlegen, die, je lichtdurchlässiger sie sind, in ihrer dadurch begrenzten Tragfähigkeit umso weniger zum Bau eines an den Himmel reichenden Turmes taugen. Die Distanz, die Benjamin damit zwischen sich und Baudelaire einzieht, ist jedoch keine Absage an Baudelaires Vision, sondern Instrument zur Beschreibung der Distanz zwischen Dichter und Übersetzer einerseits und zwischen Sprachvision und Sprachpraxis in Benjamins Gesamtprojekt aus Vorwort und Übersetzung andererseits. Für den Übersetzer ist Baudelaires Anverwandlung des Turmbau-Mythos, was die Einheit der Sprachen für dessen biblischen Erzähler ist, das nur durch seine Zerstörung begrifflich faßbare Original; wörtlich übertragen ergibt der Sinnzusammenhang von Baudelaires Vollendungsvision in Benjamins Sprache eine Vision des jeder Übersetzung zugrunde liegenden Zerfalls.

Entsprechend enthält der letzte Satz des Vorworts ein doppeltes Bekenntnis des Übersetzers zum wörtlichen Schriftsinn: „Die Interlinearversion des heiligen Textes ist das Urbild oder Ideal aller Übersetzung.“ (T 21) Satzimmanent gelesen, formuliert Benjamin hier abschließend noch einmal jenes Programm der Wörtlichkeit, das den Übersetzer auf den Verzicht syntaktischer Sinnstiftung in der eigenen Sprache zugunsten der Wortstellung des Originals verpflichtet – ein Programm allerdings, das nicht nur in der Übersetzungspraxis uneingelöstes Postulat bleibt, sondern zudem auch im Vorwort selbst nirgends von Beispielen gestützt wird. Scheint dieser Satz demnach als letztes Bauelement des Vorworts die Mauer zu vervollständigen, die Benjamin darin zwischen seinem und dem „heiligen Text“ errichtet, so ist er gleichwohl in einem signifikanten Punkt Arkade der Wörtlichkeit, dort nämlich, wo er die Bewegung fixiert, mit der das Vorwort den – seinerseits in Benjamins rekurrenten Anspielungen auf die Bibel nur implizit, nirgends also, gegebenen – Begriff der Heiligen Schrift zum „heiligen“ Text schlechthin verwörtlicht. Von seiner historischen Bedeutung abgelöst und der „reinen Sprache“ angenähert, erklärt der Begriff des heiligen Textes hier jede Übersetzung zur Interlinearversion, meint er doch nicht das je übersetzte Original wie hier die Lyrik Baudelaires, sondern die dialektische Beziehung zwischen Sprachgrenze und diese Grenze überwindender Art des Meinens an sich.

In der Metapher solcher Wörtlichkeit gefaßt, zeigt sich diese Dialektik im Einzelfall stets in der Auslassung, der Tilgung sinnstiftender Anschlüsse, wie Benjamin sie sowohl in seinem Vorwort als auch in seinen Übersetzungen von Baudelaires Lyrik betreibt: Nirgends fällt in seinem Vorwort auch nur der Name Baudelaires, geschweige denn ein Hinweis auf sein Werk, so daß der Hiat zwischen Vorwort und Übersetzung mangels eines offenen Übergangs zwischen beiden diesen Mangel als verdeckten Übergang selbst in den Blick

rückt. Und tatsächlich ist es ein Mangel, eine Tilgung, die Benjamins Übersetzungen mit dem Vorwort verbindet: Scheint der deutsche Text der Gedichte zunächst konsequent den Mauerbau des Vorworts fortzusetzen, insofern Benjamin nirgends zögert, die Wortstellung des Originals der deutschen Syntax anzuverwandeln, so weicht er insofern konsequent sowohl vom Original als auch von den Gepflogenheiten der deutschen Sprache ab, als er die von Baudelaire geradezu obsessiv über seinen Text verstreuten Satzzeichen weitgehend ausspart. Auf der Mikroebene des Textes also, an seiner kleinsten Zeicheneinheit, übersetzt Benjamin sein theoretisches Interlinearitätspostulat in eine Linearisierungspraxis, die, teilweise weit über den Zeilenumbruch hinaus, syntaktische Einheit simuliert, wo das Original häufig selbst innerhalb einer einzelnen Zeile in mehrere kleinere Einheiten gegliedert ist, heilt also durch Wörtlichkeit – im Sinne der Wortanordnung ohne Satzzeichen – in der Übersetzung kraft der eigenen Sprache, was in der fragmentarisierten Syntax des Originals die Erinnerung an das Trauma der gewaltsamen Entfremdung der Sprachen voneinander wachhält.

II.

Schon die Ebene, auf der Benjamin sein Projekt auf die Implikationen des wörtlichen Schriftsinns hin reflektiert, wird, wie zu sehen war, in performativer Subversion der thetischen Aufgabenstellung, das Vorwort habe „in völlig unmetaphorischer Sachlichkeit [...] de[n] Gedanke vom Leben und Fortleben der Kunstwerke zu erfassen“ (T 11), von Metaphern durchzogen, von Metaphern gleichwohl, die, wie die der Wörtlichkeit für die Art des Meinens, weniger von Bild- als von Begriffssubstitutionen konstituiert werden. Demgegenüber bedient sich der Text des Vorworts auf der Ebene, auf der er den allegorischen Schriftsinn der Übersetzung verhandelt, eines Metaphernfeldes, das von organologischen Bildern ausgeht, um diese erst zur allegorisierenden Figur der Natur der Sprache zusammen- und dann in den Status einer bildfernen Begrifflichkeit zu überführen, anhand derer die Sprache am Ende als Allegorie ihrer selbst kompromißlos tautologisch referentialisiert wird.

Im Eingangssatz – „Nirgends erweist sich einem Kunstwerk oder einer Kunstform gegenüber die Rücksicht auf den Aufnehmenden für deren Erkenntnis fruchtbar“ (T 9) – mit dem Wort „fruchtbar“ aufgerufen, wird die Natur zunächst auf die damit konnotierte Dimension eines vor- oder außerbegrifflich gegebenen Anderen der Kultur festgelegt, indem Benjamin festhält, der Zusammenhang zwischen Übersetzung und Original dürfe „ein natürlicher genannt werden und zwar genauer ein Zusammenhang des Lebens“ (T 10). Die Bestimmung des Paradigmas Natur allerdings findet ex negativo statt, in der gegen eben dieses Andere der Kultur gerichteten Abwehrhaltung, mit der Benjamin erklärt, daß „man nicht der organischen Leiblichkeit allein Leben zusprechen dürfe“ und daß Leben schon gar nicht „aus den noch weniger maßgebli-

chen Momenten des Animalischen definiert werden könnte“: „Denn von der Geschichte, nicht von der Natur aus, [...] ist zuletzt der Umkreis des Lebens zu bestimmen.“ (T 11)

Dergestalt von der Geschichte geschieden, folgt die Wiederkehr der verdrängten Natur dem Scheidungsurteil allerdings auf dem Fuß: Während die Übersetzung in ihrer Beziehung zum Original zwar auf der Grundlage des von Benjamin angenommenen „innersten Verhältnisses der Sprachen zueinander“ durchaus „Schauplatz“ der Geschichte ist, kann sie „dieses verborgene Verhältnis selbst unmöglich offenbaren, unmöglich herstellen“; der implizite Autor von Benjamins Text aber kann ihr ein solches Offenbarungsvermögen seinerseits durch an der Natur gewonnene Metaphern zuschreiben, indem er der Übersetzung unterstellt, dass sie gedachtes Verhältnis „keimhaft [...] verwirklicht“ (T 12). Mit diesem Umschlag von der „in unmetaphorischer Sachlichkeit“ gegen die Natur argumentierenden in eine die Natur metaphorisch positivierende Darstellung setzt Benjamin eine Differenz zwischen seinem Gegenstand und dessen sprachlicher Präsentation, die, ohne den Vorgang der Setzung selbst sichtbar zu machen, das Wissen um die Metaphorizität jeder sprachlichen Darstellung als Wissen um die Natur der Sprache schlechthin in den Text einspeist.

Die Formel von der „Nachreife auch der festgelegten Worte“ charakterisiert so nicht nur die historischen Veränderungen, denen die „Wandlung und Erneuerung des Lebendigen“ (T 12) das Original in der Übersetzung unterwirft, sondern auch die Erneuerung, die das Konzept der Übersetzung in seinem Text durch die Vereigentlichung eines an seinem Ursprung uneigentlichen Sprachgebrauchs erfährt. Auf diese Weise gibt sich die metaphorische Rede als eine metaphorologische Reflexion zu erkennen, die es der Übersetzung „unter allen Formen [...] als Eigenstes“ zuspricht, „auf jene Nachreife des fremden Wortes, auf die Wehen des Eigenen zu merken“ (T 13). „Zu merken“ jedoch gilt es einmal mehr darauf, dass der Text die Verengung der bisher allgemein organologischen auf eine anthropologische Gleichnisrede über den wenige Sätze zuvor gefallenem Begriff der „Muttersprache“ a priori an die Natur der Sprache bindet: „Mutter“ konnotiert den menschlichen Körper der Entbindenden einzig wegen der daran zu gewinnenden allegorischen Figur der Matrix für den Sprachkörper, aus dem der Übersetzer die Form des Originals neu entbindet. Kaum erst angedeutet, verfällt die geschlechtsspezifische Grenze zwischen weiblich konnotiertem Nährboden der eigenen und männlich konnotierten Inseminationspotenzialen fremder Sprachen in der Rede vom „heilige[n] Wachstum der Sprachen [...] bis ans messianische Ende ihrer Geschichte“ (T 14) deshalb sofort neuerlich der Deprivilegierung animalischer Natur zugunsten der Natur der Sprache: Nicht eine wie auch immer geartete heterosexuelle Liebesbegegnung, sondern das „Wachstum der Religionen“ (T 14) inseminiert die Matrizen eigener durch fremde Sprachen und damit ein im Wort begründetes

Wachstum, erzeugt doch der Gott der alttestamentarischen Schöpfungsgeschichte die Welt, aus der der Messias entwachsen wird, nicht durch einen körperlichen, sondern durch einen sprachlichen Akt.

Benjamin speist diesen Akt „im Bereiche der Übersetzung“ in Gestalt einer doppelten Übersetzung in seinen Text ein, indem er nicht die Genesis, sondern den die Genesis des Alten in das Neue Testament übersetzenden Beginn des Johannesevangeliums zitiert und das Zitat gleichzeitig in griechischen Lettern zusammen mit deren Übersetzung gibt: „εν αρχη ην ο λογος, im Anfang war das Wort“ (T 18). Wichtigstes Merkmal dieser Gründungsgeschichte ist demnach nicht der Schöpfungsakt selbst, sondern die im Plural der „Religionen“ eingeholte Notwendigkeit der Übersetzung, die synchron zwischen den Religionen, vor allem aber diachron zwischen Gottes Wort und dessen schriftlicher Verfügbarkeit vermittelt. Als immer neuer, historisch stets auch aktuell – wie in Benjamins Übersetzung der *Tableaux* – sichtbarer Vollzug des Prozesses, in dem der „verhüllte Samen“ des göttlichen Schöpfungsworts von Text zu Text, von Sprache zu Sprache reift, erlaubt die Übersetzung die Konjektur eines Urtextes, der, lange vor der Vorlage geschrieben, aus der die Bibel entstand, virtuell Vorlage aller Religionen ist. Auf diese Weise vereinigt sie Entfremdung vom und Rückführung zum „wesenhafte[n] Kern“ (T 15) zur paradoxen Identifikation von Ursprung und Telos.

„Ja, diese Aufgabe: In der Übersetzung den Samen reiner Sprache zur Reife zu bringen, scheint niemals lösbar, in keiner Lösung bestimmbar“ (T 17), was sich aber begrifflich als „Lösung“ nicht fassen läßt, kann und muß performativ praktiziert werden: Semantisch schon jetzt so weit verflacht, daß sie die potentielle Bedeutungsoffenheit der Metapher nach außen, über den Text hinaus, längst an die disziplinierte Bedeutungsbildung von auf die Sprache zurückverweisender Allegorizität verloren haben, weichen die bisher als Bilder immerhin noch kenntlichen Motive von Kern, Frucht und Schale nunmehr den Bezeichnungen unfigürlicher Elemente. Wo jetzt noch Naturmotive erscheinen, erheben diese einen begrifflichen Absolutheitsanspruch, von dem aus gesehen ihre ursprüngliche Metaphorizität nurmehr Erinnerung an ein verlorenes Original ist, umso mehr, als diese Motive sämtlich eine lange Geschichte wiederholter Übersetzungen aufrufen: Da ist zunächst das von der europäischen Aufklärung längst schon mit Vernunft und von Benjamin im Anschluss daran mit der reinen Sprache kodierte Licht – „die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur umso voller aufs Original fallen“ (T 18) –, da ist anläßlich von Hölderlins Sophokles-Übersetzungen der Vergleich der Sprache mit dem Wind, der die Äolsharfe des Sinnes berührt, und da ist in der Schlußpassage des Vorworts die Hoffnung auf den heiligen Text ohne den Sinn als „Wasserscheide für die strömende Sprache und die strömende Offenbarung“ (T 21). Bar jeder auch noch so stilisierter gegenständ-

licher Konturen erstatten die die Worte Licht, Wind und Wasser der Sprache jene elementare, zugleich ephemere und alles durchdringende Qualität zurück, derer die Übersetzung bedarf, um durch den an der organologischen Gleichnisrede durchgeführten Verzicht auf außersprachliche Referenzierungen zum Pflichtbewußtsein allegorisch strukturierter Selbstreferentialität erlöst zu werden.

III.

Wie der allegorische, so wird auch der moralische Schriftsinn bereits im Eingangssatz des Vorworts aktiviert, diesmal allerdings nicht anhand eines Wortes, sondern durch die Bewegung, mit der Benjamin darin „die Rücksicht auf den Aufnehmenden“ (T 9) aus dem Kunstwerk schlechthin und damit auch aus seinem eigenen Text eskamotiert. Der Nachdruck nämlich, mit dem Benjamin anschließt, daß „sogar der Begriff eines ‚idealen‘ Aufnehmenden in allen kunsttheoretischen Erörterungen vom Übel“ (T 9) sei, führt eben einen solchen Begriff ein, indem er die in den Text eingeschriebene Adresse freilegt: Die Wendung „vom Übel“ richtet sich unmißverständlich an einen an der Bibel geschulten Leser, zitiert sie doch das Gebot an, mit dem Christus dem Evangelium des Matthäus zufolge in der Bergpredigt seine Zuhörer auf die radikale Binarisierung ihres Verhältnisses zu Gott einschwört: „Eure Rede aber sei: Ja, ja, nein, nein. Was darüber ist, das ist vom Übel.“¹⁰ Am Anfang der Bewegung, mit der das Vorwort am Ende den Begriff des heiligen Textes im Zeichen der Wörtlichkeit aus den Fesseln seiner historischen Inbesitznahme durch die Bibel befreien wird, wird somit die historische Heilige Schrift als Ursprung der Moralisierung abendländischer Kultur eingeführt, verpflichtet sie doch als Gründungstext dieser Kultur auf die klare Entscheidung zwischen Gefolgschaft oder Ablehnung des Messias, indem sie die Anweisung zum Denken in scharf polarisierten Leitdifferenzen als moralischen Imperativ ausspricht.

Wenn Benjamin die Folge kulturtheoretisch aufgeladener Bilder, anhand derer sein Vorwort die Übersetzung moralisiert, wenig später mit dem „schwachen Szepter der Seele“ eröffnet, das die „Herrschaft“ über das der Übersetzbarkeit des Originals entkeimende Leben so wenig geltend machen darf wie die „organische Leiblichkeit“ (T 11) dieses Keims selbst, bezeichnet die Schwachheit dieser Machtinsignie bereits den Verfall, der das biblische Wort erfaßt, wenn es zum Instrument menschlichen Herrschaftswillens wird. Zeichen eines „krudesten Psychologismus“, der „der Subjektivität der Nachgeborenen“ ein Erbrecht auf beliebige semantische Besetzungen sichert, statt die Logik von Bedeutungswandlungen „im eigensten Leben der Sprache und ihrer Werke zu suchen“ (T 13), weicht daher das Szepter einer ihrem Ursprung längst entfremdeten Wörtlichkeit – des Bibelzitats, mit dem das Christentum seine moralische

¹⁰ Matthäus 5,37.

Superiorität so breitenwirksam durchsetzt, daß schon das einzelne Wort vom Übel als Bestandteil der Heiligen Schrift lesbar wird – dem Schreibwerkzeug, das sich in der Hand des Übersetzers zur Waffe wandelt: „Und wollte man auch des Autors letzten Federstrich zum Gnadenstoß des Werkes machen, es würde jene tote Theorie der Übersetzung doch nicht retten“ (T 13), die im Original statt seiner lebendigen Übersetzbarkeit einen toten, auszubeutenden Werkkörper erblickt. Die Differenz zwischen generalisierender Machtinsignie und auktorial individualisierter Schreibwaffe korrespondiert der Differenz zwischen der Setzung der Metapher vom Szepter der Seele einerseits und der konjunktivisch verstärkten Offenlegung des Zuschreibungsaktes andererseits, mit dem der Text, angeblich im Namen der toten Übersetzungstheorie, die Feder zur tödlichen Waffe erklärt.

Indem der Text diesen Akt sichtbar macht, versetzt er besagter Übersetzungstheorie seinerseits umso wirkungsvoller den Gnadenstoß, als er sich damit dazu ermächtigt, im dritten Bild dieser Sequenz die Übersetzung als eine Investitur zu entwerfen, die der Übersetzbarkeit zu kultureller Machtausübung verhilft: Bilden Gehalt und Sprache im Original „eine gewisse Einheit wie Frucht und Schale“, „so umgibt die Sprache der Übersetzung ihren Gehalt wie ein Königsmantel in weiten Falten“. (T 15) Die Entfremdung der Sprache der Übersetzung vom Übersetzten entbirgt, was die „gewisse Einheit“ des Originals im Dunkeln lassen muß, die Nichtidentität von Zeichen und Bezeichnetem nämlich, die beider Identität im prekären Gleichgewicht einer arbiträren Bindung erst sichtbar macht. Wie die Bedeutung des „Königsmantels“ daraus entsteht, dass er unabhängig vom je historischen Körper seines Trägers zuallererst eine Instanz der Macht repräsentiert, so evoziert die betonte Theatralität des Faltenwurfs dahinter die Imago eines eigentlichen, wahren Körpers, so, wie das „Wachstum der Religionen“ die Existenz eines wahren Urtextes nahelegt, eine Imago von der Strahlkraft des Märchenkaisers, „der neue Kleider trägt: unter seinem Gewand, das *in weiten Falten* fällt, wird man ihn nackt wähen.“¹¹

Nach den drei Machtsymbolen Szepter, Waffe und Königsmantel wird dieser Bilderfolge nunmehr ein Motiv angegliedert, das auf der Bildebene selbst zunächst keine Affinität zu ihr besitzt: der Vergleich der Beziehung zwischen Original und Übersetzung mit derjenigen der „Scherben eines Gefäßes“, die dem Übersetzer zusammenzufügen obliegt, „um so beide“ – Original wie Übersetzung – „wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen.“ (T 18) Das Bildmotiv selbst verweist auf

das jüdisch-kabbalistische, aber auch in der Frühromantik verbreitete Motiv des Bruchs der Gefäße – als Zerfall der symbolischen Einheit der Schöpfung in disparate Fragmente und Einzelelemente – und auf die ihm korrespondierende In-

¹¹ Derrida, Babylonische Türme (Anm. 2), 151.

tention des *Tikkun*, der dem Subjekt aufgetragenen Restitution und Versöhnung des Ganzen in der rettenden Zusammenfügung des Zersprengten [...].¹²

Die Inszenierung des Bildes aber folgt einer Logik, die auch dieses Bild an den Text selbst zurückspiegelt, fordert sie doch zur Rekonstruktion des Zerbrochenen als zu einer Rekonstruktion durch Übersetzung auf, durch ein Verfahren also, das ursprünglich gefäßfremde Scherben erst in Bausteine zu seiner Wiederherstellung verwandeln muß. Der Übersetzer ist demnach so, wie das Konzept der Wörtlichkeit ihn im Einzugsbereich des Mythos vom Turmbau zu Babel zum Verzicht auf den stabilisierenden Mauerbau drängt, gehalten, der originalen Wortstellung folgend das Gefäß des in seiner eigenen Sprache konventionalisierten Satzbaus zu zerschlagen, um den so entstandenen Scherbenhaufen „als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen“ (T 18). Einmal mehr ist es hier der logische Bruch, an dem dieses Gefäß überhaupt erst denkbar wird, so, wie die Argumentationslogik des Vorworts insgesamt durch die Zusammensetzung von über den Text verteilten Metaphernscherben herzustellen ist, Scherben zudem, deren Beziehung zueinander sich ebenso wie diejenige zwischen Original und Übersetzung erst im diachronen Raum des Lektüreprozesses bestimmen läßt. Das Gefäß also, das hier in Rede steht, ist – in gegenläufiger Bewegung zur Entgrenzung der Naturmetaphorik angelegt – die bildhafte Vergegenwärtigung des eingangs so konturenlos-elementar wie Licht, Wind und Wasser eingeführten „nirgends“, des verlorenen Urtextes jeder heiligen Schrift, der unsichtbaren Nacktheit des Herrschers im Königsmantel, die Übersetzung als in ihrer Ganzheit nurmehr aus Bruchstücken konjizierbare Raumform.

Metaphorologisch an die Raumform des Turms von Babel gekoppelt, der in demselben Absatz wie die Scherben in den Bruchstücken von „Mauer“ und „Arkade“ einen strukturell gleichgearteten Verlust ursprünglicher Einheit bezeichnet, entspricht der Raumform des Gefäßes poetologisch die Raumform des Mythos, wie er in den fragmentarisierten Narrativen nicht nur vom babylonischen Turmbau, sondern auch von Echo und Narziß präsent ist. Das eine die christliche, das andere die heidnisch-antike Erzählung vom traumatischen Versagen der Sprache an menschlicher Selbstüberschätzung, werden beide Mythen in Benjamins Text nirgends durch eine als solche ausgewiesene Wiedergabe der entsprechenden Narrative, sondern ausschließlich durch die Bild-Wort-Scherben eingeführt, die Benjamin in entsprechenden Passagen des Vorworts konzentriert. Textchronologisch dem Mythos des Turmbaus von Babel vorgängig, betritt derjenige von Echo und Narziß die Bühne der Darstellung so zuerst in Form des durch Abnutzung längst seines mythischen Gehalts entleerten Namens der Nymphe Echo, aufgerufen als das von der Übersetzung zu erwe-

¹² Heinrich Kaulen, *Rettung und Destruktion. Untersuchungen zur Hermeneutik Walter Benjamins*, Tübingen, 1987 (Studien zur Deutschen Literatur, 94), 69f.

ckende „Echo des Originals“ (T 16). Erst die Unterscheidung zwischen dem Ort, von dem aus die originale Dichtung spricht, „gleichsam im innern Bergwald der Sprache selbst“, und dem der Übersetzung „außerhalb desselben“, dort, „wo jeweils das Echo in der eigenen, den Widerhall eines Werkes der Fremdensprache zu geben vermag“ (T 16), lenkt den Blick in diesen „innern Bergwald der Sprache“, auf die Frage nach dem Urheber dessen, was das Echo zurückwirft, und damit auf eine weitere strategische Auslassung: Wie die Rede vom Übel am Eingang der kulturtheoretischen Reflexion den Rückschluß auf den Messias des neuen Testaments nahelegt, so legt auch der entmythisierte Name der Nympe eine Remythisierung nahe, die als Urheber des Echos den an der Oberfläche des Textes verschwiegenen Narziß ausmacht.¹³

Nirgends beim Namen genannt, tritt die Figur des Narziß wie diejenige Christi aus der Auslassung umso gewichtiger hervor: Der Jüngling, mit dem die Nympe Echo nur kommunizieren kann, indem sie seine Worte wiederholt, spricht diese Worte im Anblick seiner eigenen Schönheit, deren Abbild im kleinen Teich dort im Bergwald ihn schließlich sein Leben kostet, als er, überwältigt von den eigenen Reizen, das Bild im Wasser zu küssen versucht. Von Sigmund Freud im unmittelbaren zeitlichen Umfeld von Benjamins Übersetzungsarbeit zum Paradigma menschlicher und damit auch sprachlicher Sozialisation erklärt, repräsentiert der aus der *Aufgabe des Übersetzers* gelöschte Narziß jene Fixierung der Moderne auf ihr eigenes Abbild im Fremden, die den Ursprung der Sprache vom Göttlichen stets auf das menschliche Wort zurückbricht und damit den Menschen selbst zum Bauplan jeder Dichtung, auch der übersetzten, definiert: Mag die Sprache „des Dichters [...] naive, erste, anschauliche, die des Übersetzers abgeleitete, letzte, ideenhafte Intention“ (T 16) sein, so entspringt doch das Wort, das den Widerhall auslöst, stets der Selbstbe Spiegelung des Menschen in seinem eigenen Bild, nicht einer wie auch immer gearteten „Rücksicht auf den Aufnehmenden“ wie die von Narziß ignorierte Nympe Echo.

Was hier mythologisch die Prämisse zu bestätigen scheint, unter der das Vorwort begonnen hat, erfährt allerdings im Mythos vom Turmbau von Babel eine entscheidende Transformation. Benjamins Zitat aus dem Anfang des Johannes-Evangeliums füllt die Leerstelle, die die Unterschlagung des Narziß am Ursprung der Echorede geöffnet hatte, mit der Präsenz der im Alten Testament entworfenen Gottesfigur in ihrer Übersetzung durch die Evangelisten – und ruft zugleich in metonymischem Verweis auf die Schöpfungsgeschichte der Genesis auf, in welcher Form diese Präsenz sich in der von ihm geschaffenen Welt manifestiert, im Menschen nämlich, den Gott nach seinem Bilde geschaffen hat. Wenn nun die Rede des Menschen direkt auf Gott zurückzuführen ist, wenn also die Liebe des Narziß zu seiner eigenen Form nichts anderes als eine

¹³ Vgl. dazu auch die Überlegungen von Carol Jacobs, „Die Monstrosität der Übersetzung“, in: *Übersetzung und Dekonstruktion* (Anm. 2), 166-181, bes. 173.

Rückkehr zu ihren Ursprüngen ist und damit die Pflicht erfüllt, die die göttliche Präsenz dem Menschen aufgegeben hat, die sprachliche Vervielfachung des göttlichen Urbildes nämlich, stellt sich umso drängender die Frage nach dem Grund für Gottes Zerstörung des babylonischen Turms. Benjamins Text legt dafür zwei mögliche Erklärungen an: Entweder hatte Gott seiner Kreatur mit der Sprache einen Kommunikationsauftrag erteilt, dem die hemmungslose Selbstbezüglichkeit des Menschen nicht gerecht wurde – deshalb die Tilgung des Narziß bei Benjamin –, oder aber der Mensch hatte diesen Kommunikationsauftrag seinerseits narzißtisch so hoch besetzt, daß er zu seiner Erfüllung durch den Turmbau von Babel das Sakrileg seiner Identifikation mit Gott anstrebte – deshalb die Tilgung der Figur Christi, in der Gott selbst diese Identifikation durch die Menschwerdung seines Sohnes vollzog.

Beide Erklärungen werden von Benjamin nirgends gegeneinander ausgespielt, da sie, wie die Ambivalenz der Aufgabe zwischen Pflicht und Verzicht, letztlich nur verschiedene Namen für denselben Sachverhalt bereitstellen. In beiden Fällen ist es die Differenz zwischen Mensch und Gott, die die Zerschlagung der einen reinen Sprache legitimiert, in beiden Fällen also zielt die Diversifikation der menschlichen Sprachen darauf ab, die Differenz zwischen Gott und Mensch weniger als Strafe denn vielmehr als Bedingung für den produktiven Umgang mit Sprache zu etablieren: Da das Schöpfungswort, für sich genommen, ein narzißtischer Sprechakt ist und seinen kommunikationsstiftenden Sinn erst entfaltet, indem es vom Menschen beantwortet und tradiert wird, mag dieses Wort zwar am Anfang aller Sprachgeschichte stehen, wird aber als Anfang erst durch diese Geschichte – wie etwa die von den Evangelisten geschriebene – und damit durch den Menschen, in menschlicher Übersetzung, das, was Benjamin „keimhaft sichtbar“ nennt.

In seiner kulturtheoretischen Auseinandersetzung mit der moralischen Dimension der Übersetzung betreibt Benjamin demnach nicht so sehr eine Moralisierung des Übersetzens als vielmehr die Übersetzung des – einmal mehr nirgends bei seinem Namen genannten – kulturellen Konzepts Moral. Einge- führt in der normativen Verfügung des Messias, daß Moral weniger Bedingung als Effekt des christlichen Glaubensbekenntnisses ist, wird die Oppositionsbildung von guter und schlechter Rede durch die Gegenüberstellung von christlichem und heidnisch-antiken Mythos im Menschen selbst lokalisiert: Während die Heilige Schrift des Christentums in Abwesenheit eines beglaubigten Urtexts immer schon dem Verdacht offensteht, daß das Szepter Gottes durch Generationen von Übersetzern gerade dadurch geschwächt worden ist, daß jede neue Übersetzung es im Zuge der Christianisierung des Abendlandes umgeformt und instrumentalisiert haben könnte – so, wie Benjamin kraft seines Verfügungsrechtes über die Schrift die Schreibfeder zur Waffe umzuschreiben vermag –, läßt sich umgekehrt der Mythos von Narziß und Echo in seiner bedingungslosen Fixierung der Sprache auf den Sprechenden selbst nicht minder als Resultat

von Übersetzungsprozessen denken, die die Privilegierung der menschlichen gegenüber der göttlichen Rede in das Instrument einer anthropozentrischen Sprachursprungslehre verwandelten.

Keines der semantischen Muster also, die die mythischen Narrative von der Beziehung des Menschen zur Sprache organisieren, kann eine Beziehung zwischen Moral und Sprache begrifflich dingfest machen, die nicht am Ende zur historischen Existenz des Menschen in der Sprache zurückführt, da keines dieser Muster einen zuverlässigen Anhaltspunkt dafür liefern kann, daß eine solche Beziehung vorsprachlich gegeben sein müßte. Moral also entsteht genau dort, wo Benjamin die Bezugnahme auf seinen Leser in einer Weise verweigert, die die Besetzung der solcherart in seinen Text eingeschriebenen Leerstellen an eben diesen Leser und damit an dessen historische Moralität delegiert. Gleichzeitig aber ist der Verzicht auf die moralische Lenkung des Lesers eine Strategie, die die Remythisierung der metasprachlichen Narrative als Remoralisierung der in Echo und Arkade verbegrifflichten Aufgaben des Übersetzers durchführt: Nur wer mit der Bibel vertraut genug ist, um ihre Dekonstruktion durch die Übersetzung erfassen zu können, nur wer die Mythologeme der klassischen Antike zuzuordnen vermag, ist überhaupt in der Lage, das Problem zu identifizieren, das sich der Literatur der Moderne mit der Frage nach dem Zusammenhang zwischen Sprache und Moral stellt. Die Moralität der Übersetzung also liegt in ihrer Anweisung des Übersetzers nicht auf die Heilige Schrift, sondern auf den heiligen Text im Sinne der schriftlichen Erscheinungsformen abendländischer Kultur schlechthin.

IV.

Die Aufgabe des Übersetzers läßt hier unter dem Mantel der Melancholie, mit der der Übersetzer Benjamin seiner Tätigkeit den Adel konstruktiver Trauerarbeit an sündhaft selbstverschuldetem Verlust verleiht, eine eschatologische Denkfigur ahnen, die den Übersetzer aus der Matrix der eigenen Sprache an der Differenz zur fremden als messianische Figur entbindet. So enthält denn auch nicht die architektonische Raumform des Turms von Babel den Schlüssel zur topologischen Textur von Benjamins Vorwort, sondern, in den nirgends beschriebenen Figuren Narziß' und Christi ebenso wirksam wie in dem unter dem Krönungsmantel verborgenen Körper des Königs, die Raumform des menschlichen Körpers. Benjamins Vorwort ist Körper-Bau, betrieben in der Überlagerung der architektonischen Gleichnisrede vom Satz- als Mauerbau durch die motivisch nirgends konkretisierte Geschichte vom Eintritt Christi in die Heilige Schrift: Wie der Messias des Neuen Testaments seine historische Bedeutung aus dem Zeugnis bezog, das seine zwölf Jünger für ihn als die in menschlicher Form verbegrifflichte Präsenz des alttestamentarischen Gottes ablegten, so ist das Zeugnis, das das Vorwort für die Figur des Übersetzers ablegt, in zwölf Textabschnitte gegliedert. Im Zentrum jedes dieser Abschnitte steht ein Begriff,

der, für sich genommen zunächst reines, also historisch-semantic entleertes Sprachzeichen, anhand einer je konstituierten Relation zwischen Text und Begriff als Name des betreffenden Abschnittes lesbar wird.

Nachdem der erste Absatz des Textes die Sequenz dieser zwölf Topoi mit dem Atopos „nirgends“ eröffnet hat, nimmt der zweite Absatz einen im ersten genannten Begriff – das „Wesen“ (T 9) – auf, um ihn in ein Gegensatzpaar zu zerfallen: Der Dichtung „Wesentliches“ sei „nicht Mitteilung, nicht Aussage. Dennoch könnte diejenige Übersetzung, welche vermitteln will, nichts vermitteln als die Mitteilung – also Unwesentliches.“ (T 9) Kernelement dieser Formulierung ist jedoch nicht das Gegensatzpaar selbst, sondern das Wort, das die Differenz von Wesentlichem und Unwesentlichem in einen offenen Widerspruch transformiert. Wenn das Wesentliche der Dichtung nicht die Mitteilung ist, versteht es sich, daß eine Übersetzung, die auf die Mitteilung zielt, nur Unwesentliches mitteilen kann. Benjamin aber bricht die Redundanz dieser Aussage, indem er zwischen Wesentliches und Unwesentliches ein „dennoch“ plaziert, anstelle des zu erwartenden „demnach“ oder „deswegen“. So scheint gerade dieses „dennoch“ selbst das Wesen von Benjamins zwischen Dichtung und Übersetzung schillerndem Text zu vertreten, ein Wesen im dritten Raum zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem, das sich realisiert, indem es durch unerwartete Wortwahl die Satzmauern durchbricht, um einen Übergang zu markieren, wo vorher strikt binarisierende Trennung statt hatte.

Ausdruck dieses Wesens ist die „Form“ (T 9), mit der der dritte Absatz die Differenz zwischen Original und Übersetzung als diejenige zwischen einem Text, der „seinem Wesen nach Übersetzung zulasse und demnach – der Bedeutung dieser Form gemäß – auch verlange“ (T 10), und der Übersetzung als einen Text bezeichnet, dem die vom Original geforderte Form wesentlich ist. Auch hier liegt der Differenzbildung zwischen Wesen und Form eine ähnliche Spiegelungsfigur zugrunde wie derjenigen zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem, und auch hier verhindert Benjamin jenes Ineinanderfallen des Gegensatzpaars, das einst den mythischen Jüngling Narziß das Leben gekostet hatte, indem er eine dritte Größe in die Gegenüberstellung einführt: „Ein Gedenken Gottes“. (T 10) Solcherart dem selbstbezüglichen Zugriff menschlicher Sprachreflexion entzogen, lässt sich die Paarbildung von Wesen und Form am Ende des Abschnittes in einem Satz festschreiben, der sich in seiner apodiktischen Vergleichzeitigung von Differenz und Identität der beiden Begriffe als Mauer zwischen „Gedenken Gottes“ und menschlicher Sprache hochzieht: „Wenn Übersetzung eine Form ist, so muss Übersetzbarkeit gewissen Werken wesentlich sein.“ (T 10)

Es ist das Konzept des Lebens, das dem folgenden vierten Abschnitt seinen Fokus gibt, indem es den Zusammenhang zwischen Wesen und Form in einen „Zusammenhang des Lebens“ (T 10) übersetzt: Während „die Übersetzung aus dem Original hervor[geht]“ (T 10), „erreicht das Leben des Originals“, so der

Schlußsatz des Abschnittes, in Übersetzungen „seine stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung“ (T 11); nur die Narrative der Geschichte, in immer neuen Übersetzungen tradiert, gewährleisten jenes autonome „Überleben“ des Originals, das seinerseits Bedingung für seine Entfaltung in der Übersetzung ist. Demzufolge stehen Original und Übersetzung zueinander in einer Beziehung der, so das Leitwort des fünften Abschnittes, „Zweckmäßigkeit“ (T 11). Diese Beziehung entspricht derjenigen von Wesen und Form: „Alle zweckmäßigen Lebenserscheinungen wie ihre Zweckmäßigkeit überhaupt sind letzten Endes zweckmäßig nicht für das Leben, sondern für den Ausdruck seines Wesens“ (T 11). Wesen, Form, Leben und Zweckmäßigkeit stecken, jedes dem anderen durch dasselbe Gleiten von Identität und Differenz verbunden, hier den Raum ab, in dem erstmals die Möglichkeitsbedingung der Übersetzung sichtbar wird, jenes „innerste Verhältnis der Sprachen“ (T 12) zueinander, das daraus resultiert, „dass die Sprachen einander nicht fremd, sondern a priori und von allen historischen Beziehungen abgesehen einander in dem verwandt sind, was sie sagen wollen“ (T 12).

So ist es denn auch die „Verwandtschaft der Sprachen“ (T 12), die im Mittelpunkt des sechsten Abschnittes steht, unterfüttert durch die oben bereits beschriebene metaphorische Rede von „Wehen“ und „Muttersprache“ (T 13). Nachdrücklich gegen die Arbitrarität einer bestenfalls „oberflächlichen und undefinierbaren Ähnlichkeit zweier Dichtungen“ (T 12) abgesetzt, die als „vage Ähnlichkeit von Nachbildung und Original“ (T 13) im ersten Satz des folgenden Abschnittes noch einmal abgewiesen wird, wird das genealogische Programm der „Verwandtschaft der Sprachen“ im siebten Textabschnitt durch den Begriff der „Abstammung“ (T 13) und damit um die prozessuale Komponente dieser Verwandtschaft ergänzt. Nicht die Identität des vom deutschen Wort „Brot“ und dem französischen „pain“ gleichermaßen Gemeinten und damit ein simpler Nominalismus stiftet die Verwandtschaftsbeziehung zwischen beiden, sondern die strukturaffene „Art des Meinens“ (T 14), zusammengehalten von einem Bindeglied, das, von Benjamin nicht ausbuchstabiert, gleichwohl das durch die Übersetzung immer neu erprobte „heilige Wachstum der Sprachen“ (T 14) ebenso sicher an ihre gemeinsame Abstammung zurückbindet, wie die Rede vom „messianische[n] Ende ihrer Geschichte“ (T 14) die darin beschworene Figur Christi über die Kreuzigungsfolter in ihrer Abkunft von Gott ausstellt: Das Wort „pain“ bedeutet zwar in der deutschen Sprache „Brot“ (T 14), in der englischen aber ‚Schmerz‘, so daß das von Benjamin hier gewählte Beispiel das „messianische Ende“ allen Sprachwachstums über den Schmerz des Einheitsverlustes nach der Zerstörung des Turms von Babel hinaus auch an die christliche Transsubstantiationslehre anschließt, an das Dogma von der Verwandlung von Brot und Wein in Fleisch und Blut Christi während des letzten Abendmahls von Gottes Sohn vor dem Ende seiner Geschichte am Kreuz.

Vor diesem Hintergrund kann der achte Abschnitt die „Fremdheit der Sprachen“ als Inzitant und Medium eines Wachstumsprozesses bestimmen, an dem die Übersetzung teil hat, indem sie „auf den vorbestimmten, versagten Versöhnungs- und Erfüllungsbereich der Sprachen“ (T 14f.) in aller Ambivalenz dieser einerseits von Gott präordinierten, andererseits aber von seinem sich in den verschiedenen Arten des Meinens niederschlagenden Urteil buchstäblich versagten Erfüllung hindeuten. Wenn die Sprache der Übersetzung „ihrem eigenen Gehalt gegenüber unangemessen, gewaltig und fremd“ (T 15) bleibt, so scheitert sie damit nicht etwa an ihrem Unternehmen, sondern erfüllt im Gegenteil das von Gott Vorbestimmte in „versagter“ Form, indem sie sich selbst an die Stelle der urteilenden Instanz plaziert, im „Königsmantel“ der fremden, ihrem Gehalt unangemessenen – nicht auf den Leib geschneiderten – Sprache säkulare Vertreterin göttlicher Gewalt auf Erden. In dieser Statthalterschaft lässt sich nun auch „die Aufgabe des Übersetzers als eine eigene fassen und genau von der des Dichters unterscheiden“ (T 16); fremd nämlich ist ihre Aufgabe der Dichtung dort, wo die Übersetzung, indem sie ostentativ auf die Simulation der dem Original eigenen Angemessenheit von Sprache und Gehalt verzichtet, die Pflicht erfüllt, den Verlust solcher Einheit in machtvoller Repräsentation Gottes bewußt zu halten. Die Fremdheit also, die die Übersetzung von der Dichtung trennt, ist die Voraussetzung dafür, daß, so der neunte Abschnitt, „Wahrheit“ gedacht werden kann, als „Sprache der Wahrheit“, die „intensiv in den Übersetzungen verborgen“ (T 16) liegt, „mitten zwischen Dichtung und der Lehre“ (T 17).

Wo die Wahrheit der Übersetzung in solchem atopischen Zwischenraum entsteht, scheint die „Aufgabe“, so das Schlüsselkonzept des zehnten Abschnitts, „niemals lösbar, in keiner Lösung bestimmbar“ (T 17). Zwischen den beiden Polen „Treue und Freiheit“ in den Zwang eingespannt, entweder durch kompromißlose Wörtlichkeit der Übersetzung „jede Sinneswiedergabe vollends über den Haufen“ zu werfen oder „die zuchtlose Freiheit schlechter Übersetzer“ (T 17f.) dazu zu nutzen, die sprachlichen Eigentümlichkeiten des Originals zu löschen, findet die „Aufgabe“ einen Ausweg nur in der Gleichnisrede von den zusammenzusetzenden „Scherben eines Gefäßes“ (T 18) – einer Gleichnisrede allerdings, mit der der Übersetzer neuerdings zur fragilen Balance auf dem Grat zwischen Pflicht und Verzicht verurteilt wird, schwingt doch im Bild der Scherben nicht nur die Option auf Rekonstruierbarkeit der ersehnten Raumform, sondern auch die Erinnerung an das antike Ritual des Scherbengerichts mit. Es ist diese Erinnerung, an die der folgende Abschnitt mit seinem Leitvokabular von Recht und Gesetz anschließt: Wenn eine Entscheidung zwischen Treue und Freiheit der Übersetzung bedeutet, jeweils „alles Recht der andern abzusprechen“ (T 19), wenn Freiheit beschränkt wird, indem ihr eigentliches Anliegen, die Sinneswiedergabe, „aufhören soll, gesetzgebend zu heißen“, dann können Treue und Freiheit nur miteinander versöhnt werden, wenn sie auf die

Sprache der Übersetzung selbst angewandt werden, so daß „die Freiheit der Übersetzung“ an der Sprache des Übersetzers „zu einem neuen und höhern Rechte“ (T 19) gelangt, mit dem die „Art des Meinens“ die Sprachgrenze a priori überwindet. Demnach ist es die in der eigenen Sprache stattfindende Auseinandersetzung mit dem Sinn des Originals, die der Übersetzung „das Gesetz vorschreibt“ (T 20), die Anweisung nämlich, „nach dem Gesetze der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen“ (T 20).

Schlüsselbegriff des zwölften und letzten Abschnittes schließlich ist das „Urbild“ (T 20). Im Konzept des „Urbildes“ verdichtet sich die semantische Sinnentleerung, die Benjamin an den vorausgegangenen Begriffen unternommen und zum Ausgangspunkt einer Neubesetzung gemacht hatte: Wesen und Form, Leben und Zweckmäßigkeit, Verwandtschaft und Abstammung, Fremdheit und Wahrheit und schließlich Aufgabe und Recht, alle diese Begriffe waren von Benjamin einem Verfahren unterzogen worden, das sie im Zeichen des vom ersten Abschnitt gesetzten Atopos mit einer im Text leeren, weil darin nirgends explizierten Sinndimension eingeführt und im Laufe der einzelnen Abschnitte dann performativ zu Urbildern seiner Argumentation gleichsam retopisiert hatte. Dabei legt die Paarbildungsregel, der die Konstellation der Begriffe folgt, nahe, daß die beiden Begriffe „Nirgends“ und „Urbild“ ihrerseits als Paar zu lesen sind, und tatsächlich entwirft der zwölfte Abschnitt des Textes die Topographie eines unmöglichen Ortes, gleichsam also das Urbild des Nirgends: Während existierende Übersetzungen wie Hölderlins Sophokles-Übertragungen einen Ort markieren, an dem „die Tore einer so“ – durch Hölderlins monströse Wörtlichkeit – „erweiterten und durchwaltenden Sprache zufallen und den Übersetzer ins Schweigen schließen“, an dem „der Sinn von Abgrund zu Abgrund“ stürzt, „bis er droht in bodenlose Sprachtiefen sich zu verlieren“, einen Ort also, der so sinnleer ist wie die in den zwölf Abschnitten zu Paaren getriebenen Begriffe vor ihrer Retopisierung, ist dieser Bild-Ort doch nur eine „virtuelle Übersetzung“ des darin anwesend abwesenden Urbilds von jenem heiligen Text, „in dem der Sinn aufgehört hat, die Wasserscheide für die strömende Sprache und die strömende Offenbarung zu sein“ – retopisiert durch den Befund, daß es in der Übersetzung nirgends oder doch nur in der letztlich ihrerseits nirgends zu einem Abschluß findenden Figur der *mise en abyme* zu finden ist, wie sie vom Bild des Sturzes „von Abgrund zu Abgrund“ eingespielt wird,¹⁴ repräsentiert das Urbild jene Sinnleere zwischen den Zeilen, in die die „Interlinearversion des heiligen Textes“ (T 21) von Benjamin nirgends eingeschrieben wird.

¹⁴ Vgl. dazu Paul de Man, „Conclusions. Walter Benjamin's *The Task of the Translator*." Messenger Lecture, Cornell University, March 4, 1983, in: *Yale French Studies* 69 (1985), 25-46, hier 38f.

Zusammengenommen legen die zwölf Abschnitte von Benjamins Vorwort demnach Zeugnis von einer messianischen Figur ab, die, von Benjamins Zitat der ersten Worte des Johannes-Evangeliums aus gelesen, deren Übersetzung beim Wort nimmt – „am Anfang war das Wort“, und dieses Wort lautet in Benjamins Vorwort „nirgends“, ein Anfangswort, das die im Text entworfene Figur vor jeder Semantisierung aus diesem Text herausschreibt. Dieses Wort leistet für Benjamins Entwurf der Figur des Übersetzers, was die Arkade im Gegensatz zum Mauerbau der verfehlten für die ideale Übersetzung leistet, eröffnet es doch die performative Bewegung der metonymischen Prozesse, durch die der Text den anagogischen Schriftsinn der Übersetzung zur Evidenz bringt: Wie der Gott des Alten Testaments in Benjamins Vorwort selbst nirgends präsent ist, aber in Gestalt des vom Verfasser der Genesis in die Sprache der Menschen übersetzten Schöpfungswortes und dieses Schöpfungswort seinerseits wiederum durch das Neue Testament vermittelt sichtbar wird; wie die Narrative vom Turmbau zu Babel und von Echo und Narziß nirgends ausbuchstabiert, aber aus Bildfragmenten rückübersetzbar sind; wie schließlich Christus, diese Übersetzung göttlichen Schöpfungswortes in menschliche Gestalt, nirgends genannt wird, aber in der Vermittlung seiner Geschichte durch die Evangelien aufscheint, so wird die Figur des Übersetzers in dieser Bündelung atopischer Verweisstrukturen nirgends begrifflich faßbar, dafür aber in zwölf Abschnitten beschworen, an deren Leitbegrifflichkeit ihr Autor Benjamin das von Jesaja im Alten Testament in einem Ausruf Gottes beurkundete Recht des Schöpfers ausübt: „Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst; ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein!“¹⁵

Wenn Benjamin das „Urbild oder Ideal aller Übersetzung“ nirgends beim Namen ruft und diesen Namen als Leerstelle von selbst mythischer Qualität stattdessen metonymisch aus derjenigen der Apostel erzeugt, dann deswegen, weil das Urbild aller Übersetzung in der Heiligen Schrift selbst die Logik vorgibt, mit der der Atopos „nirgends“ die anwesende Abwesenheit des Übersetzers in Benjamins Text formiert. Der Apostelgeschichte des Lukas zufolge nämlich findet die Urszene aller Übersetzung unter der Bedingung der Abwesenheit Christi statt. Nach der endgültigen Entrückung Christi in den Himmel wählen die Jünger anstelle des Verräters Judas einen neuen zwölften Apostel, und als dies geschehen ist, begehen sie „einmütig beieinander“ das Pfingstfest:

Und es geschah schnell ein Brausen vom Himmel wie eines gewaltigen Windes und erfüllte das ganze Haus, da sie saßen. Und es erschienen ihnen Zungen, zerteilt, wie von Feuer; und er setzte sich auf einen jeglichen unter ihnen; und sie wurden alle voll des Heiligen Geistes und fingen an, zu predigen mit anderen Zungen, nach dem der Geist ihnen gab auszusprechen. [...] Da nun diese Stimme

¹⁵ Jesaja 43,1.

geschah, kam die Menge zusammen und wurden bestürzt; denn es hörte ein jeglicher, daß sie mit seiner Sprache redeten.¹⁶

Nicht die Vollendung des Turmbaus zu Babel also und auch nicht die Revision des von Gott ausgesprochenen Urteils ist es, auf die die eschatologische Dimension von Benjamins Vorwort zielt, sondern vielmehr auf das Pfingstwunder einer Verabsolutierung der „Art des Meinens“ zu jener die Eigentümlichkeit „anderer Zungen“ überwindenden Affinität aller Sprachen miteinander, die jedem in jeder Sprache zu hören erlaubt, daß die Apostel „mit seiner Sprache redeten“, unabhängig davon, in welcher konkreten Sprache das Gemeinte formuliert wird. Von dieser Verabsolutierung sind in Benjamins Text zwei Figuren betroffen, einmal die Figur Christi, des Messias des Neuen Testaments, die, von den zwölf Aposteln bezeugt, gleichwohl in dem Moment, in dem der heilige Text zur Sprache kommt, nirgends anwesend ist, und zum anderen die Figur des Übersetzers, die, zwölfmal begrifflich eingekreist, in der idealen Übersetzung ihr Recht auf einen Ort im Text in dem Maß verliert, in dem die Privilegierung der „Art des Meinens“ den Vorgang der Übersetzung als Vorgang einer bewußt betriebenen Übertragung von einer Sprache in eine andere überflüssig macht. Beide Figuren sind miteinander identisch, insofern ihr Ausschluß aus dem Textraum – der Bibel wie des Vorworts – Bedingung idealer Übersetzbarkeit schlechthin ist, unterscheiden sich aber in einem signifikanten Element: Wo die Figur Christi in der Heiligen Schrift Effekt einer Übersetzung von Gottes Wort in die Sprache der Menschen ist, die sich als Geschichtsschreibung ausgibt und solcherart den Anspruch erhebt, eine vergangene historische Anwesenheit zu dokumentieren, ist diejenige von Benjamins Übersetzer Effekt der Übersetzung von Sprache in die Topik des Übersetzens und damit in eine Sprache, in der der ideale Übersetzer vom ersten Wort an immer schon nirgends gewesen sein muß.

¹⁶ Apostelgeschichte 2,1-6.