

**Arbejdsrapport nr. 22
Instituttet for Litteraturhistorie
Aarhus Universitet**

Forord

Nærværende arbejdsrapport af Lars Brückner er et manuskript fra seminaret "Walter Benjamin - æstetisk kritik og historie", som blev afholdt på Institut for Litteraturhistorie, Aarhus Universitet d. 17/11-98. Seminarets andet og tredje bidrag "Benjamins Variations of Imagelessness" og "Benjamin Between Literature and Literary Criticism", af hhv. Winfried Menninghaus og Svend Erik Larsen, er optrykt i *Arbejdsrapporter fra Inst. for Litteraturhistorie* og i *New Literary History*, vol 29, 1998.

Arbejdsrapporten tager sit udgangspunkt i Walter Benjamins tidlige forfatterskab, særligt omkring essayet "Die Aufgabe des Übersetzers" fra 1916.

Morten Peick

Som fod i hose

- ekko aura og folder i Walter Benjamins essay "oversætterens opgave".

Lars Brückner.

"Beim Bau der Chinesischen Mauer"ⁱ, sådan hedder den af Franz Kafkas fortællinger, som beskriver bygningen af den kinesiske mur. Et monstrøst bygningsværk, sådan beretter Kafkas fortæller, hvis ambition ikke ligger langt fra bygningen af Babelstårnet. Grunden til, at Babelstårnet dengang aldrig blev færdigbygget, var, ifølge Kafkas fortæller, som taler på baggrund af den nyeste forskning på området, den porøse undergrund. Med den kinesiske mur som fundament, vil det nu være muligt at fuldføre det mislykkede projekt at genrejse Babel. Men Kafkas mur er altid blot "*Beim Bau*", og den forbliver, trods byboernes flittige arbejde, fuld af sprækker og revner. Slutteligt retter fortælleren en række fortvivlede spørgsmål til de højere magter, som foranstaltede byggeriet. Metoden er en divinatorisk hermeneutik, en "Nachbuchstavierien" af de profane bogstaver:

Men hvorfor overhovedet denne mur, der dog var så virkelig. Møje og besvær for hundrede tusinder? Og af hvilken grund blev alle disse planer, der dog var tågefylde planer, af tårnet tegnet, og minutiøse forslag, som tog højde for selv den mindste detalje, lavet [...] Det er dog muligt, at ledelsen har haft modstridende overvejelser ved bygningen af muren. Vi - jeg taler her på vegne af mange - har egentlig først gennem efter-bogstavring ("im Nachbuchstabieren") af den øverste ledelses anordninger, lært os selv at kende og fundet os selv. (DE, 294-96).

Når fortælleren til slut spørger sig, mod hvem den kinesiske mur egentlig skal beskytte byen, er hans svar "imod nordfolket". I Kafkas fortællinger er denne altid hæren af nomaderⁱⁱ. De bringer ikke kun sprogforvirring med sig, men ødelægger også sprogets prædikater. På den måde er den kinesiske mur altså ikke kun tænkt som en fæstning omkring byen, men også som et sprogligt værn overfor nomadernes babylonske sprogforvirring. Men ud over tårnbygning og sprogforvirring, er der flere lighedspunkter mellem Kafkas fortælling om bygningen af den kinesiske mur og Walter Benjamins essay "Oversætterens

opgave”ⁱⁱⁱ. Både hos Benjamin, men også hos Kafka, er der tale om en bygning, som aldrig bygges færdig, og som derfor snarere er i en fase af *Abbau*.

I: Ekko og aura i oversættelsen.

I Kafkas novelle er bygningen af den kinesiske mur et paranoidt forsøg på at immunisere byen overfor omverdenen. I essayet “Oversætterens opgave” har Benjamins oversættelse egentlig den modsatte funktion af Kafkas murbyggeri. Oversættelsen skal modvirke immanens og det skønne. Immanent bliver digtningen, når den er en opgave. I sit essay om Goethes *Wahlverwandtschaften* giver Walter Benjamin ordet “Aufgabe” en tung og mytisk betydning. For som opgave er digtning udtryk for en gudelig intention, og imod Goethe skriver Benjamin, at gud aldrig giver opgaver, men kun fordringer. Digteren er ikke skaber (“Schöpfer”) og hans værk ikke en undfangelse (“Schöpfung”), kunstneren er derimod “Bildner” eller oversætter. For: ”Digtning i egentlig forstand, opstår først når ordet har frigjort sig både fortryllelsen og den store opgave^{iv}. For at give plads for en egentlig digtning må digteren altså opgive. Han må frasige sig det skønne, og her ligger oplysningstanken i Benjamins essay.

Selv om oversættelse i Benjamins essay “Oversætterens opgave” også formuleres som en forpligtelse, er spørgsmålet, om rationaliteten i essayet om Goethe umiddelbart kan overføres til oversættelsens område, mere åbent.

I oversættelsen er imperativet nemlig ikke bare rettet mod digningen, men også mod originalens kommunikative meningssammenhænge. Hverken oversætter eller læser må betræde den tryllekreds, som Benjamin nu med en anspilning på Baudelaire’s digt “Korrespondance”, kalder “sprogets dybe skov”.

Oversættelsen skal højest vække et ekko i denne symbolernes skov.

Oversættelse er således ikke først og fremmest rettet mod de værker, som lukker sig omkring sin læser og på den måde miskrediterer deres indre krav på oversættelighed. For de værker, som har og til tider også kalkulerer med et moment af fortryllelse og sprogmagi, er nemlig uinteressante for oversættelse. Det er de, fordi deres sprogmagi gør det umuligt at adskille deres form (‘Art des Meinens’) og indhold (‘Das Gemeinte’).

Men opgaven er også rettet til læseren. Benjamin ser ligheden mellem læsning og oversættelsen deri, at de begge allegorisk er rettet mod at nedbryde originalens sprogmagi. Læsning er nemlig altid oversættelse, og oversættelse altid en *bogstaverende* eller en dissikerende ord-for-ord oversættelse^v. Når

Benjamin i essayet "Oversætterens opgave" beskriver sin læser, er hans ord dog ikke det mere almindelige tyske ord "Leser", men derimod *den Aufnehmenden* [9]. Et ord som, hos Benjamin, er beslægtet med kirurgiske indgreb (*Eingriff*) og derfor også med allegoriens dissikering af filosofiens begreber. Andre steder igen er *den Aufnehmenden* et teknologisk overdetermineret ord, som Benjamin bruger om reproduktionsmedier - om kameraet (*Aufnahmeapparat*) og om filmoptageren (*Tonfilmaufnahme*)^{vi}. Oversættelse er dog aldrig reproduktion. For mens en reproducerende oversættelse kun har det begrænsede mål at rekonstruere originalens meningsstrukturer, fremhæver Benjamin derimod, at forudsætningen for "enhver rekonstruktion er destruktion" (GS. V, 587). For at nå det, som er dens virkelige opgave, må oversættelsen altså destruere originalens (kommunikative) meningssammenhænge. For Benjamin kommunikerer værket nemlig ikke andet end sprogets egen meddelelighed (*Mitteilbarkeit*). Problemet for oversætteren er blot det, at mening ifølge essayet "Oversætterens opgave" er lovgivende ("Gesetzgebend") i sproget. Af denne grund kan Benjamins oversættelsesteori ses som et forsøg på at placere sig udenfor værket og på den anden side af sprogets prædikative og dømmende instans. For Benjamin kan der derfor næsten synes at ligge en emfase på præpositionen 'Über' i det tyske ord for oversættelse, 'Über-setzen'. For 'Setzen' er jo netop en afledning af 'Gesetz'.

Som en modalitet af sprogets rene medialitet, bliver det udtryksløse et prioriteret ord for Benjamin. Det udtryksløse bærer jo ikke på mening, men viser blot tilbage på sprogets egen bevægelse, dets *Mitteilbarkeit*. Dette "ensomme og udtryksløse" opnås i sproget gennem hhv. bogstavelighed, isolering og montage. Benjamins eksempel er den bogstaverende ord-for-ord-oversættelse, hvor hvert ord oversættes for sig. Det "ensomme" afbryder således ikke blot sætningens automatik, men også sprogets hierakiske og syntetiserende strukturer.

Det er mellem disse poler, *Sinn* og *Mitteilbarkeit*, at Benjamin bevæger sig i essayet "Oversætterens opgave". For oversættelse kan enten være fri ("Frei") eller trofast ("Treu"), hvilket peger tilbage på hhv. den dårlige og den gode oversættelse. Mens den trofaste oversætter rekonstruerer værkets mening, har den frie, men ikke vilkårlige, oversættelse en: "frihed overfor den meningsfulde gengivelse". I forhold til disse to oversættelser, kan mening enten være "Schwer" eller "Flüchtig". Den dårlige oversættelse er den melankolske, som trofast genskaber originalens *tyngende* ("Schwere") og gravitative mening. En sådan oversættelse, hvor mening er "horizontal" og plat, er altså en reproducerende plattityde. *Letheden* derimod, er kendetegnende for den gode

oversættelse. Benjamin skriver, at oversættelsen blot skal tangere originalens mening. Derefter skal den sætte af i en bevægelse mod det uendelige. Sin model for lethed kan Benjamin have fundet i Baudelaires digt "Til en forbigående kvinde". For essayet "Oversætterens opgave" er ingen selvstændig publikation, men indgår som forord til en række oversættelser af Baudelaire's digte. Det ord, som Benjamin bruger, både når han beskriver Baudelaires kvinde i digtet^{vii} og oversættelsen i essayet "Oversætterens opgave", er begge steder ordet flygtighed (*Flüchtigkeit*)^{viii}. Men at det er lethed og ikke tyngden, som er model for oversættelse, betyder dog ikke, at oversættelsen eliminerer originalens mening. Meningen er altid et sted mellem polerne "Schwer" og "Flüchtig" eller mellem nær og fjern. For et andet ord for dialektikken mellem originalens fjernhed og oversættelsens nærhed er aura^{ix}. I essayet "Oversætterens opgave" er der da også tydeligt ekko fra auradefinitionerne i Benjamins essays "Kleine Geschichte der Photographie" og "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder"^x. Benjamin skriver om originalens auratiske billeder, at:

Hvis kun meningen ved en sprogdannelse blev sat identisk med med meningen af dens meddelelse, forblev der for denne sprogdannelse, ganske nært og dog uendeligt fjernt for den, skjult under den eller mere tydeligt, afbrudt af den, hen over al meddelelse noget sidste, afgørende tilbage. Foruden det meddelbare forbliver der i alle sprog og deres dannelser noget ikke-meddelbart^{xi}

Årsagen til originalens auratiske fjernhed ("Fremd") er ikke kun den, at sproget i originalen er sammensat efter et ukendt princip^{xii}, men også, at sproget i det hele taget (det Benjamin også kalder for rent sprog) ligger i originalens sprog som dette sprogs fjernhed. I denne befrielsesakt, som en oversættelse er for Benjamin, må det fjerne dog aldrig gøres nært. Og i stedet for at oversætte originalen til oversætterens eget sprog, skal den bevare originalens fremmedartede sprog. Det betyder ikke kun, at der er et gensidigt afhængighedsforhold mellem original og oversættelse, men også, at oversættelse altid er indirekte. For at vække et ekko i originalen, låner oversættelsen nemlig originalen sin stemme. Det giver anledning til en cirkulær logik, i hvilken oversættelsen, i en anticipatorisk akt, samtidig gør sig til klangrum for originalen: Benjamin skriver, at oversættelsen:

Med henblik på det sprog, som der bliver oversat til, består oversætterens opgave i at finde den intention, ud fra hvilken

originalens ekko bliver vækket i det. Heri ligger et træk ved oversættelsen der er helt forskellig fra digtværket, fordi dettes intention aldrig går på sproget som sådan, på dets totalitet, men umiddelbart kun på bestemte indholdssammenhænge. Men oversættelsen ser ikke sig selv i sprogets dybe skov, sådan som digtningen gør, men snarere uden for og over originalen, og uden at betræde den, råber oversættelsen originalen derind, ind til det eneste sted, hvorfra altid ekkoet i det egne sprog formår at give genlyd af et fremmed sprogs værk^{xiii}

For den indirekte oversættelse er udgangspunktet altså ikke oversætterens eget, men derimod den andens eller originalens sprog. Oversættelsen "ruft das Original hinein", d.v.s. ind i oversættelsens klangrum; et klangrum hvori oversættelsen altså først får sin stemme. Oversættelsens sprog destrueres altså gennem ekkoer fra det fremmedartede og heterogene sprog, og først gennem denne destruktion konstrueres oversættelsen. Det lægger i første omgang et stort pres på Benjamins egne metaforer i essayet "Oversætterens opgave". For oversættelsen skal jo netop aldrig træde ind i symbolernes skov, men blot "råde originalen derind", altså skabe basis for indirekte møder i skoven. Et sådan indirekte møde er f.eks. definitionen af aura, som Benjamin overtager fra Proust, men også Baudelaires digt "A une Passante". I essayet "Oversætterens opgave" beskriver en strofe fra Baudelaires digt de flygtige ekkoer i sproget: "i sine essenser, flygtige substanser, ja aromaer".

II: Bogstavelighed.

Oversættelse er altså ikke klangrum for originalens kommunikative mening, men derimod for sproget selv. Oversættelsen skal befri det fjerne og fremmede sprog for at supplere en mangel i oversættelsens eget sprog. Men foran dette (rene) sprog står sætningen. Benjamin sammenligner den med en mur. Men muren er dog, på samme måde som Kafkas kinesiske mur, sprækket og hullet:

Den sande oversættelse er gennemsigtig, den skjuler ikke originalen, spærrer ikke lyset for den, men lader derimod det rene sprog desto mere opfyldt falde på originalen, ligesom forstærket gennem sit eget medium. Fremfor alt er det ordrethed i overføring af syntaks, der formår dette, og den fremviser netop ordet, ikke sætningen som

oversætterens urelement. For sætningen er muren foran sproget, ordretheden arkaden^{xiv}

Sætningen lader altså et visionært lys, Benjamin taler om både "lys" og "medium", trænge gennem sine sætninger. Og ved at flytte accenten fra god til sand oversættelse, definerer Benjamin nu den sande oversættelse som "gennemsigtig" (*durchscheinend*). Dermed er oversættelse også det sandes tilsynekomst, "die Sprache der Wahrheit" [16]. For findes der, skriver Benjamin, et sådant sprog:"hvori de sidste hemmeligheder er udtrykt", skal dette sprog søges i oversættelsen. Når dette rene sprog netop er bundet til oversættelsens sprog, skyldes det, at en forudsætning for Benjamins essay er, at intet sprog er hverken primært eller sekundært. Således finder oversættelse sted netop dér, hvor alle sprog henviser til eller betinger sig af sprog som deres centrum. Spørgsmålet om, i hvilken grad værket giver plads til oversættelse, er for oversættelsen et spørgsmål om, hvordan dens sprog realiserer sandhedens sprog.

Når Benjamin i oversættelsesessayet beskriver sandhedens sprog, er det altså i stor udstrækning det samme, som han i Goetheessayet, kalder værkets sandhedsindhold (*Wahrheitsgehalt*). Sandhedsindholden står i modsætning til det strukturerende og meningsgivende i originalen. Disse er derimod en del af værkets sagindhold (*Sachgehalt*). Når der i essayet "Oversætterens opgave" alligevel ligger en emfase på 'Sache', essayets mest fremherskende ord er således *Sachlichkeit*, *Wörtlichkeit* og *Buchstäblichkeit*, skyldes det, at vejen til værkets sandhedsindhold ikke bare går over, men specielt igennem, værkets sagindhold. Da det rene sprog ikke bare er uendeligt, men også uopnåeligt, læser Benjamin altså værkets sagindhold som et mere-end *Sache*. *Sache* peger altså i retning af værkets sandhedsindhold. På den måde ligner Benjamins læsestrategi borgernes, i Kafkas "Beim Bau". For her går vejen til intentionen med den kinesiske mur også gennem en filologisk "Nachbuchstavieren" af bøgerne. Gennem denne får borgerne ikke bare adgang til de højere magter, men også til dem selv.

I essayet "Oversætterens opgave" kan oversættelsens rene sprog, eller værkets sandhedsindhold, heller ikke abstraheres fra ordene eller fra *Sache*. "Die Sprache der Wahrheit" kommer derimod til syne som en sekundær eller uformidlet kvalitet af *Sache*. Komme til syne er dog en overdrivelse. Det rene sprog kommer nemlig ikke til syne som noget perceptivt. For Benjamin er rent sprog hverken *ankueliggørende* eller en *metafor*. I den netop citerede passage, er det rene sprogs "egne medium" også lyset. Altså et medium som selv er usynligt. Rent sprog kan altså ikke overføres til et andet medium, og ikke siges på anden

måde. Rent sprog er kun dér, hvor det er - intensivt, "Gebrochen" eller som fragmenter. Bogstaveligheden (i overføring af syntaksen) er det sted, hvor det enkelte sprog kommer tættest på at være rent sprog. For idet Benjamins kirurgiske eller allegoriske læser, *den Aufnehmenden* [9], dissikerer original og oversættelse, er sproget jo netop brudfyldt ("gebrochen" [19]). På den måde er original og oversættelse nu dele af et større sprog eller en fragmentarisk helhed^{xv}. "Die Sprache der Wahrheit" henlægger Benjamin altså til et ingenmandsland imellem de enkelte sprog. For det rene sprog er alle sprogs mål, og det kan sproget kun være, fordi rent sprog ikke er et rigtigt sprog samtidig med, at det er forudsætningen for, at sproget findes.

En egentlig farbar vej fra værkets Sag- til dets sanhedsindhold findes der ikke for Benjamin. Mellem de to niveauer findes der kun fremstilling (*Darstellung*)^{xvi}. Oversættelsens "Sprache der Wahrheit" ligner dermed sandhedens sprog i den "Erkendelseskritiske fortale" fra Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. For her er sandheden et aftryk, som er præget (med "prägende Gewalt" (GS I., 208)) ind i de empiriske fænomener. I oversættelsesessayet er den samme struktur igen på tale. For i oversættelsen kommer "die Sprache der Wahrheit" intensivt og uformidlet til udtryk. Ligeledes kan samme fremstillingspraksis også her genfindes, for det rene sprog søger i oversættelsen: "sich darzustellen, ja herzustellen" [19]. Altså viser både oversættelse og den erkendelseskritiske fortale tilbage på Benjamins fremstillingspraksis. Det samme gør Benjamins begreb om "oversættelsens form". "Oversættelse [skriver Benjamin] er en form" [9].

III: Oversættelsens form.

Til forskel fra oversættelser, som fordrer lighed og meningsgengivelse, fokuserer Benjamin på meningens ikke-kommunikerbarhed. I originalen findes der et *Nicht-Mitteilbares*, som Benjamin i begyndelsen af sit essay kalder originalens lov. Når han senere i essayet vender tilbage til denne uoversættelige kerne i originalen, kalder han den nu for "Oversættelsens form". En egentlig definition af denne "Oversættelsens form" giver Benjamin ikke på noget sted i essayet "Oversætterens opgave". Men i slutningen af essayet, giver han i stedet et billede på denne form^{xvii}. Benjamin kontrasterer dette til et organisk billede af frugten i sin skal:

Danner nemlig dette forhold, i første tilfælde, en vis enhed ligesom frugt og skal, så indhyller oversættelsens sprog originalens indhold i vide folder, som i en kongekåbe^{xviii}.

Til forskel fra det organiske billede er folden et tekstilt overfladebilled. Dermed har "Kongekåben" ikke som det organiske billede et indre, men er i stedet beslægtet med ornamentet og arabesken. Men når Benjamin modstiller billedet på oversættelse med forestillingen om form og indhold som en frugt i sin skal, er det ikke kun et opgør med en traderet formopfattelse. Det er også en indirekte kunstkritik, nemlig kritik i billedets form. Et forlæg for en sådan kunstkritik finder man i Benjamins erindringsbog *Berliner Kindheit*. Her lader Benjamin, i prosastykket "Der Strumpf" (hhv. "Schränke")^{xix}, barnet tale på vegne af den senere kritiker. Prosastykket beskriver barnets leg med vaskekurvens sammenrullede strømpe. I et forsøg på at trænge ind i dens indre, viser "det medbragte" ('Das Gemeinte') sig ikke at kunne adskilles fra sin form ('Art des Meinens'). For når barnet krænger indholdet af strømpen ud, viser dette indhold sig blot at være formens vrangside. I Benjamins parabel, Prousts strømpe, er form og indhold på en irriterende og mytisk måde en enhed, og derved ligner strømpen det skønne. Passagen om barnets leg, i Benjamins prosastykke "Der Strumpf", findes også i hans essay om Proust. I forhold til prosastykket "Der Strumpf", har afslutningen i essayet om Proust en interessant ny drejning. For i et nu, skriver Benjamin om Proust, forvandler barnet nemlig form og indhold eller "tasken" og "det medbragte" "mit einem Griff"^{xx}, eller med et *Ein-griff*, til et tredje ("ein Drittes"). Det tredje er strømpen, men også billedet^{xxi}. Håndens greb er i *Berliner Kindheit* overhovedet karakteristisk for barnets materielle omgang med bogstaverne - bogstaver som bliver til ord, men også stil. I essayet om Proust er håndens greb nu kendetegnende for barnets indtrængen i den stoflige kunst, og for den senere kritikers omgang med værkets sandhedsindhold^{xxii} eller kirurgiske indgreb i det skønnes immanens. I prosastykket forvandler barnet dog ikke kun form og indhold til en strømpe, men også til et billede. Altså er der her tale om kunstkritik i billedets form. Men også om en kritik eller en kritisk kerne i billedet selv. For billedet har, som resultat af barnets indgreb, også selv en iboende kritisk brod. Men en sådan selvrefleksivitet er der dog ikke kun billedet i prosastykket "Der Strumpf". Benjamins "Kongekåbe", i essayet "Oversætterens opgave", er nemlig heller ikke kun et billede på oversættelse. Gennem billedets iscenesættelse, er der i oversættelsens "Kongekåbe" også en kommentar til billedets status i det hele taget. Til at begynde med ligner Benjamins billede på oversættelse strømpen i essayet om Proust. For

oversættelse, i essayet "Oversætterens opgave", præsenteres også i et stofligt billede, nemlig som fold i en kåbe. Men bag dette billede gemmer sig Benjamins mere abstrakte fordring om, at oversættelsen gennem tiden udfolder værkets liv^{xxiii}. Altså må Benjamins billede, oversættelsens "Kongekåbe", formodes at skulle foldes ud, og en sådan beskriver Benjamin i sit essay om Kafka, "Franz Kafka - til tiårsdagen for hans død". Til forskel fra Benjamins strømpeparabel, er oversættelsens "Kongekåbe" derimod mere som Kafkas parabel. Det skyldes, at form og indhold i strømpeparablen er mytisk sammenvævede. Kan form og indhold ikke adskilles, ophæves parablen i stedet til symbol. Benjamin skriver da også, at Prousts strømpe er "Wahrzeichen" (GS. II, 214), altså et sandt tegn *wahr(es) Zeichen*. Til forskel fra Prousts strømpe, skal Kafkas parabel altså foldes ud. Men udfoldning er dog ikke entydig og i essayet om Kafka fremhæver Benjamin, at udfoldning har to forskellige former, en organisk og en uorganisk. Men, at Kafkas parabler i det hele taget kan foldes ud på mere end en måde, er, som Benjamin skriver, årsagen til den terminologiske forvirring:

Ordet "udfoldelse" er dog dobbelttydigt. Knoppen folder sig ud som blomst, men papirbåden, som vi lærer børn at lave den, foldes ud som et glat stykke papir. Og denne anden form for "udfoldelse" er den, der egentlig passer på parablen, på læserens fornøjelse ved at glatte den ud så dens betydning ligger i den flade hånd. Kafkas parabler folder sig imidlertid ud i den første betydning; nemlig som knoppen, der bliver til blomst. Derved ligner produktet digtningen^{xxiv}

Det, der adskiller Kafkas aporetiske parabel fra traditionelle parabler, er, at de ikke udfolder sig som papiret på den flade hånd, men derimod som den organiske knop til rose. Benjamin siger her flere forskellige ting. For det første, at Kafkas parabler kan foldes ud i uendelighed, og at deres produkt dermed er "digtningen lig". Dette "digtningen lig" gør nemlig parablens indre skyet og dunkelt. Dermed forskyder Benjamin altså spørgsmålet om parablens udfoldning til et generelt spørgsmål om parabelgenren, og som genre står parablen i tæt forbindelse med oplysningstraditionen. Eksemplet er for Benjamin naturligvis Kafkas parabel "Foran loven". Parablen om manden fra landet, som venter forgæves på at få tiltræde for retten. Manden står dermed altid kun "foran loven" og altså foran de lovmæssigheder, som det netop er parablens oplysende funktion at afdække. Parablen "Foran loven" skiller sig på den måde ud fra, men står også blokerende i forhold til hele genren. En genre, som både er parablens, men også oplysningens. Det gør parablen for det første,

fordi den organiske og dunkle udfoldelse er flyttet ind i en genre, hvis mål egentlig er, at ligge på den flade hånd. For det andet fordi præpositionen “foran” blokerer i forhold til det, som er bagved parablen^{xxv}.

Den “uendelige opgave”, som Benjamin kalder oversættelse i et andet essay om kritik, gælder også for hans eget billede på oversættelse^{xxvi}. Heller ikke oversættelsen ligger altså som papiret på den flade hånd. Når parablen udfoldes på denne dunkle måde, kommer selve bevægelsen eller foldningen selv til syne. Det var tilfældet for barnets leg med strømpen, men det gælder også for Benjamins “Kongekåbe”. Benjamins kåbe er en form, men den har ikke noget indhold. “Kongekåben” gemmer på endnu en form, nemlig på “oversættelsens form”. Denne form må igen siges at være et medium, nemlig det medium, hvori originalen oversættes fra et sprog til et andet. Indholdet af denne “Oversættelsens form” kommer kun til syne gennem sprogets bevægelser. Indhold er i oversættelsen således altid noget sekundært og uformidlet.

Af Kafkas to foldninger ligner Benjamins “Kongekåbe” mest parablens organiske udfoldelse. Denne form for udfoldelse, hvis dunkle indhold altid er skjult, kan, som Rainer Nägele skriver det, føres tilbage til en romantisk symbolæstetik. Men som symbol har parablen også en tidslig udstrækning. Kan parablen udfoldes uendeligt, er evigheden dog allerede indskrevet i parablen selv. En evighed er der også i Benjamins billede på oversættelse. Dette indikeres i første omgang af billedets stofflighed, af kåben. I et citat fra *Das Passagen-Werk* med titlen “Abkehr vom Begriffe der “zeitlosen Wahrheit””, skriver Benjamin, at det ikke er ideen, som er evig. Evigheden er derimod stofflig. Benjamin beskriver dette som en spaltning mellem ide og materie:

Sandheden er ikke, sådan som marxismen hævder, blot en tidslig funktion af erkendelsen. Den er derimod bundet til en tidskerne [Zeitkern], og i denne er både det erkendte og den erkendende samtidig. Det er så sandt som, at det evige, snarere er en vind i stoffet, end en ide^{xxvii}.

Når stoffet og ikke ideen er evig, må Benjamins “Kongekåbe” altså umiddelbart være symbolsk. Men der er dog, både i Benjamins essay om Kafka og i essayet om oversættelse, træk, som peger i den modsatte retning. Således skriver Benjamin om Kafkas parabler, at deres produkt er: “digtningen lig”. Parablerne er ikke digtning, men blot lig digtning. Benjamin markerer en distance i forhold til en symbolsk tolkning af parablerne, en tanke som Benjamin fortsætter, idet han skriver, at: “parablerne snarere er lignelser, men at de ikke skal opfattes

som enkeltstående” (GS. II, 420). Kafkas parabler er altså ikke rigtige parabler, men lignelser. At de ikke skal forstås som enkeltstående, må vel betyde, at de ikke vil være symbolske. I Benjamins kåbe, som et billede på oversættelse, er der også en distance til symbolet. For kåben står jo allerede indledningsvist i opposition til det organiske billede af frugten. Billedet på oversættelse tager, som Kafkas parabel, også udgangspunkt i sammenlignende konjunktion, for oversættelse er “wie ein Königsmantel”.

Ligesom i sin læsning af Kafkas parabel lægger Benjamin også distance til en symbolsk tolkning af sit billede. Afstanden kan også ses i det allerede nævnte citat fra *Das Passagen-Werk*. Benjamin fordrer jo en afstandtagen fra tidsløse sandhedsbegreber. Benjamin peger altså på billedets flygtige tidslighed. Stoffet er ikke tidsløst, men et forgængeligt materiale, og evigheden er, som Benjamin skriver, da også blot et vindpust i stoffet. I essayet “Oversætterens opgave” distancerer Benjamin sig altså fra det organiske billedes fordring på evig- og tidsløshed. Og tidløse er oversættelsens billeder aldrig. Om oversættelsens billeder står der i essayet “Oversætterens opgave”, at de: “[..] auf Dauer ihrer Gebilde nicht Anspruch erheben kann” [14]. Den tidslighed, som Benjamin beskriver, er ikke som symbolet udstrukket i tid, men er derimod punktuelt og eksplosiv. I citatet fra *Das Passagen-Werk* skriver Benjamin, at billedet er bundet til en *Zeitkern*. En sådan tidslighed er der f.eks. i billedet, men specielt i det dialektiske billede. Det dialektiske billede er jo en uendelig abbriveret form, som sammenfatter en lang historisk proces i et enkelt nu, et *Jetzt*^{xxviii}. En intensivitet som er åbenbarings, men også det rene sprogs tid.

Pointeringen af billedets *Zeitkern* er ikke et forsøg på at afvikle værkets naturlige eller organiske metaforer. Benjamins retorik omkring oversættelsen er da også stadig liv og død og skal mere ses som et opgør med både oversættelse og med billedets krav på tidsløshed. For på trods af, at Benjamin i sit oversættelsesessay iscenesætter sine metaforer, eller som Carol Jacobs^{xxix} skriver, lader ethvert organisk billede slå om i sin modsætning, således at frugten bliver overmoden og rådden (“Nachreife” [13]), afvikler Benjamin aldrig helt den organiske metafor. I oversættelsesessayet er Benjamins brug af ordet “Leben” illustrativ. Benjamin, der gentager ordet “Leben” 18 gange på en enkelt side, nærmer blot det organiske til det aorganiske. Værkets “Leben”, som udfoldes gennem historien, går nemlig gennem forfaldprocesser og “absterben”. “Leben” er værkets posthume liv, dets “Fort-” eller “Nachleben”. Når Benjamin altså skriver liv, er det egentlig en beskrivelse af døden. Billedet indskrives sig derfor i en cyklus af fødsel og død og er kun midlertidig. Det er

kun en del af en proces, hvis mål aldrig er tilendebragt. Billedet peger blot i retning af den "højere og rene sprogatmosfære" [14].

På samme måde er der ikke blot forfald, men også et vist moment af brudfyldthed i Benjamins "Kongekåbe". For hvorfor netop "Königsmantel" og ikke blot "Mantel"? Måske fordi billedet er langt mere barokt, end det er romantisk. Da ingen billeder, og specielt ikke oversættelsens billeder, kan være evige, er Benjamins "Kongekåbe" også allerede skrøbelig. Til at begynde med må det bemærkes, at billedet henter sit materiale, formens "Kongekåbe", fra det barokke sørgespils motivverden. Allegorien arbejder altså allerede i billedet. I sørgespillet er kåben ikke kun en rekvisit, men også et emblem på souverænenes magt. Men i *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, citerer Benjamin en passage fra Haugwitz's *Maria Stuard*. Her kigger herskeren, som er iklædt sin "geblümte Kleid" (GS. I, 304), sig i spejlet og ser der et billede af døden. På samme måde skjuler den store og lidt prangende "Kongekåbe", ikke en stor krop, men derimod en spinkel hersker, hvis magt, ligesom hans krop, er skrøbelig ("Gebrechlich"). Således skilles form langsom fra indhold gennem en afstand mellem "Kongekåbe" og den beskadigede krop. Det samme gør oversættelsen også fra dens beskadigede indhold.

Men nu er skrøbelighed ikke kun kendetegnende for kåben, men også for billedet i det hele taget. I essayet om Proust er skrøbeligheden nemlig flyttet ind i billedet. Benjamin skriver om Proust, at han bærer på skrøbelig virkelighed som er billedet: "eine gebrechliche kostbare Wirklichkeit tragend: Das Bild" (GS. II, 314)^{xxx}. Altså er det ikke kun det enkelte billede, men principielt alle billeder, som er skrøbelige. Således reproducerer Benjamin, i en læsning af Baudelaires digt "Svanen", den moderne, men også skrøbelige bys glas- og stålfacader, i et skrøbeligt medium, nemlig stoffet. Her er det altså ikke kun indholdet, men også formen og selve fremstillingsmediet, som er skrøbelig. Hans Jost-Frey, som kommenterer dette i en læsning af Benjamins essay, skriver, at formen dermed bliver en allegori på sit eget forfald^{xxxi}. Det samme kan egentlig siges om billedet, men også om Benjamins "Kongekåbe", som et billede på oversættelse. Her dækker også et skrøbeligt billede over en skadet krop, nemlig herskeren og oversættelsen. Benjamins billede på oversættelser deler altså skæbne med oversættelsen selv. Benjamin skriver, at ingen oversættelser kan påberåbe sig evig gyldighed. Tiden virker ind på den og gør oversættelsen utidssvarende. Denne spaltning mellem tegn og betydning er kendetegnende for sørgespillets sprog. I sit essay "Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie" adskiller Benjamin barokkens fra tragediens sprog. Benjamin isolerer eller forstår egentlig det tyske ord Trag-gödie helt bogstaveligt, nemlig som en

afledning af verbet bære, ´tragen´. Ordet, skriver Benjamin, bliver, idet det blot bærer, tragisk:

Ordet i dets rent bærende betydning bliver tragisk. Som ren bærer af betydning er ordet det rene ord^{xxxii}.

Til forskel fra tragediens sprogs "rein zu tragen", er sørgespillet sprogt spaltet mellem "fysis" og "betydning". I sørgespillet kan man altså ikke som i tragedien skelne rent ("Rein") mellem tegn ("Träger") og dennes betydning. Overgangen mellem tegn og betydning er flydende. Grænsens opløsning betyder, at mening i sørgespillet i stedet skabes gennem alliterationer og ordspil. Og alitterationer er netop en form for ekko. I sørgespillet er tegnet altså også en beskadiget krop, som lever videre uden sin betydning. Det minder om Echo's skæbne i den metaforiske skov. For i Ovid's *Forvandlinger* er det stemmen, som overlever kroppen som ordets klang. Måske er det det, som er meningen med den "Gefühlston"[17], som Benjamin beskriver i afslutningen af sit essay. Adskilt fra sin betydning mister tegnet ikke sin tone eller sin "Gefühlston". I den metaforiske skov er det nu tonen, som er tegnets "Träger". Men selv om Echo's knogler og krop, i Ovid's *Forvandlinger*, er blevet til sten, således at hun nu er blevet usynlig, forbliver hendes stemme dog. Oversættelsen kan ikke, som Benjamin skriver, påberåbe sig en muse. Således må mødet med Echo i den metaforiske skov, og dette gælder også for oversættelse, altid kun være et indirekte møde.

Noter:

ⁱ Franz Kafka: "Beim Bau der Chinesischen Mauer". In. *Die Erzählungen - Originalfassung*. Frankfurt 1997. Herefter (DE). Min overs.

ⁱⁱ Det gælder prosastykkerne "Ein altes Blatt" og "Schakale und Araber". Kafka. Op.cit.

ⁱⁱⁱ Alle henvisninger til Walter Benjamin er fra Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt 1991. Herefter forkortet (GS). Alle citater i skarp parentes henviser til "Oversætterens opgave" GS. IV, S. 9-21. Med mindre andet er nævnt, er alle oversættelser til Benjamin mine egne

^{iv} "Dichtung im eigentlichen Sinn entsteht erst da, wo das Wort vom Banne auch der grö ten Aufgabe sich frei macht" (GS. I, 159).

^v En bogstaverende læsning (et andet ord for den filologiske) er anledning til Benjamins diskussion med Theodor Adorno. I modsætning til Benjamin, som har en tydelig forhåbning til en filologisk læsestrategi, er filologi, for Adorno,

magisk fiksering af ordet. For Adorno forbliver Benjamins filologiske læsning fanget mellem “magi” og “positivisme”.

^{vi} En forbindelse mellem det kirurgiske indgreb (*Eingriff*) og allegorien etablerer Benjamin i “Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder”. Her beskrives simultant, hvordan kirurgen trænger ind i patientens organer, og hvordan fotografen med sit kamera trænger ind i virkeligheden (GS. I, 495-96).

^{vii} GS. IV,41.

^{viii} “Übersetzungen dagegen erweisen sich unübersetzbar nicht wegen der Schwere, sondern wegen der allzu gro en Flüchtigkeit, mit welcher der Sinn an ihnen haftet” [20].

^{ix} En forbindelse mellem aura og oversættelse, ud over den åbenlyse relation mellem aura og *korrespondancerne* i oversættelse, trækker Benjamin i sit essay “Über das Mimetische Vermögen”. Benjamin beskriver her punkter i sproget, såkaldte “Mittelpunkten”, omkring hvilke ord grupperer sig uden hensyn til deres betydning. Oversættelsen, som Benjamin i essayet “Die Aufgabe des Übersetzers” beskriver som hævet ‘over (meningens) lov’ (Übersetzen) men også som et “overhistorisk slægtskab mellem sprogene” [13], er koncentreret omkring disse “Mittelpunkte” - hans eksempler er “Brot” og “Pain” [14]. Men et andet “Mittelpunkt” er aura. I sit Benjamin-studie *Aura - Das vergessene Menschliche*, har Marleen Stoessel således beskrevet den mærkværdige etymologiske skæbne som tilkommer præfixet ‘Au’ i aura. I sine (episke) definitioner og redefinitioner af aurabegrebet giver Benjamin på den ene side dette præfix status af ur-stavelse, mens det på den anden side er et sprogligt “Mittelpunkt” (eller hhv. “Ursprache” og “Urverhehen”(se. GS. II, 216)). Ordene ‘Hauch’, ‘Rauch’ og ‘Auge’, som for Benjamin er auraens fremtrædelses- og erkendelsesformer, grupperer sig således alle omkring ur-stavelsen ‘Au’.

^x Benjamins definitioner af aura står bl.a. i GS. II, 362, GS. I, 479, GS. II, 378. Eduardo Cadava skriver, at Benjamins auradefinition egentlig er et ekko fra Prousts *På sporet af den tabte tid*. Eduardo Cadava *Words of Light*. Princeton 1997, S.154. Måden som auradefinitionerne multipliceres og forplanter sig igennem Benjamins essays, er således både en litterær illustration af, at ekkoet er uden oprindelse, samt, at aura altid allerede er en reproduktion.

^{xi} “Allein der Sinn eines Sprachgebildes identisch gesetzt werden darf mit dem seiner Mitteilung, so bleibt ihm ganz nah und doch unendlich fern, unter ihm verbogen oder deutlicher, durch ihn gebrochen oder machtvoller über alle Mitteilung hinaus ein Letztes, Entscheidendes. Es bleibt in aller Sprache und ihrem Gebilden au er dem Mitteilbaren ein Nicht-Mitteilbares” [19].

^{xii} Originalens ord er, for Benjamin, fremmedord (Adorno derimod kaldte dem for ‘sprogets jøder’) eller “kleine linguistische Grabkammern” (GS. VI, 418).

^{xiii} “Sie besteht darin, diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird. Hierin liegt ein vom Dichtwerk durchaus unterscheidender Zug der Übersetzung, weil dessen Intention niemals auf die Sprache als solche, ihre Totalität, geht, sondern allein unmittelbar auf bestimmte sprachliche Gehaltzusammenhänge. Die Übersetzung aber sieht sich nicht wie die Dichtung gleichsam im innern Bergwald der Sprache selbst, sondern au erhalb desselben, ihm gegenüber und ohne ihn zu betreten ruft sie das Original hinein, an demjenigen einzigen Orte

hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag "[16].

^{xiv} "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 um so voller aufs Original fallen. Das vermag vor allem Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax und gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als das Urelement des Übersetzers. Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade" [18].

^{xv} Som del af et større sprog eller fragmentarisk helhed, må oversættelsen følge originalen i mindste detaljer, eller som Aris Fioretos skriver med en anspilning på Benjamins billede på oversættelsens relation til det store (rene) sprog ("Gefäß" = eng. *Amphora*), er oversættelsen snarere end en metaforisk *metaphora* en metonymisk *metamphora*. Aris Fioretos: "Contraction (Benjamin, Reading, History)". *MLN* 110.3. 1995

^{xvi} Rainer Nägele: *Echoes of Translation*. Baltimore 1997. S. 24.

^{xvii} Sammenvævningen af billede og tanke er også ambitionen i Benjamins kortform, *Denk-bild*.

^{xviii} "Bildern nämlich diese im ersten eine gewisse Einheit wie Frucht und Schale, so umgibt die Sprache der Übersetzung ihren Gehalt wie ein Königsmantel in weiten Falten" [15].

^{xix} I Benjamins egenhændigt redigerede version af *Berliner Kindheit* hedder prosastykket, ikke som i den af Adorno-redigerede udgave, "Schränke" men derimod "Strumpf". Hermed ophæves strømpeparablen altså til en poetologisk lære. GS. VII, 416 hhv. GS. IV, 283.

^{xx} GS. II, 314. Benjamins kurs.

^{xxi} I Benjamins essay om Proust gestaltes strømpens "Mitgebrachte" retorisk som en gave. Noget lignende kan også siges, at gælde for oversættelsens reciprokke udveksling med originalen. For oversættelse er, for Benjamin, ingen tung og forpligtende "Aufgabe", men derimod en gave ("Gabe"), og gavens funktion er netop emancipatorisk. Gaven skal overraske modtageren så dybt: "da er erschrickt" (GS. IV, 112).

^{xxii} Værkets sandhedsindhold må forsigtigt lirkes fri af værkets sagsindhold, som Benjamin skriver det om Proust.

^{xxiii} "[...]das Leben des Originals seine stets spätere und umfassendste *Entfaltung*" [11].

^{xxiv} Walter Benjamin: *Fortælleren og andre essays*. Kbh. 1996. S. 100.

^{xxv} Adorno anerkender ikke Benjamins tanker om den uendelige udfoldelse som parablens dunkle eller skyede ("wolkige Stelle") indre, men skriver, at Kafkas parabler skal "gennemdialektiseres". Det handler om at "få skyen til at regne".

^{xxvi} At Benjamins oversættelse er en "Uendelig opgave", er Benjamin selv inde på i sin artikel "Die Aufgabe des Kritikers". Denne beskriver både læsning og oversættelse som uendelig (GS. VI, 171)

^{xxvii} "Doch Wahrheit ist nicht - wie der Marxismus er behauptet - nur eine zeitliche Funktion des Erkennens sondern an einen Zeitkern, welcher im Erkannten und Erkennenden zugleich steckt, gebunden. Das ist so wahr, da das Ewige jedenfalls eher eine Rüsche am Kleid ist als eine Idee" (GS. V, 578).

^{xxviii} Citatet står lige efter det centrale fragment N 3.1 i Passagen-Werk's konvolut N. Her står der: "Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der

Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt" (GS. V, 578).

^{xxxix} Carol Jacobs: "The Monstrosity of Translation". S. 758. I *MLN* 90, Baltimore 1975.

^{xxx} Billedets skrøbelighed gælder, som Hans Jost-Frey skriver, også både for glasset og byen i Benjamins analyse af Baudelaire, men også for 'Jeget' i både Prousts *På sporet af den tabte tid* og i Kafkas dagbøger. Alle er de skrøbelige som glas. Hans Jost-Frey: "On Presentation". In. David S. Ferris, *Walter Benjamin - Theoretical Questions*. Stanford 1996. S.156.

^{xxxix} Frey. Op.cit.

^{xxxii} "Das Wort nach seiner reinen tragenden Bedeutung wirkend wird tragisch. Das Wort als reiner Träger seiner Bedeutung ist das reine Wort" (GS. II, 138).

Litteratur:

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Frm. 1991.

Cadava, Eduardo, *Words of Light*, Princeton 1997.

Jost-Frey, Hans: "On Presentation" I David S. Ferris, *Walter Benjamin - Theoretical Questions*. Stanford 1996.

Fioretos, Aris: "Contraction (Benjamin, Reading, History). I *MLN* 110.3, Baltimore 1995.

Jacobs, Carol: "The Monstrosity of Translation". I *MLN* 90, Baltimore 1990.

Kafka, Franz: "Beim Bau der Chinesischen Mauer". I Kafka, *Die Erzählungen - Originalfassung*. Frm. 1997.

Stoessel, Marleen: *Aura - Das vergessene Menschliche*. München 1980.

Resumé:

Walter Benjamins essay om oversættelse "Die Aufgabe des Übersetzers" fra 1916 er på flere måder foregribende i forhold til det senere forfatterskab. I "Die Aufgabe des Übersetzers" findes både kimene til Benjamins lingvistiske erkendelsesteori, som senere udfoldes i *Ursprung des deutschen Trauerspiels* og i essayet om Goethes *Wahlverwandtschaften*, men også flere af de sproglige figurer og billeder som bliver omdrejningspunkter for Benjamins essays om Franz Kafka og Marcel Proust. Med udgangspunkt i 'ekko', 'aura' og 'folden' undersøger artiklen forholdet mellem det barokke og det romantiske billede i Benjamins essay.

Zusammenfassung.

Walter Benjamins Essay "Die Aufgabe des Übersetzers" von 1916, ist auf verschiedene Weisen vorgreifend zu seiner Beziehung als Verfasser. In "Die Aufgabe des Übersetzers" liegt der Keim zu Benjamins linguistischer Erkenntnistheorie, die sich in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* und im Essay über Goethes *Wahlverwandtschaft* wieder spiegelt. Aber auch verschiedene Sprachfiguren und -bilder sind inhaltliche Kernpunkte seiner späteren Arbeiten über Franz Kafka und Marcel Proust. Mit Ausgangspunkt in diesen; 'Echo, Aura und Entfaltung' zeigt der Artikel den Zusammenhang zwischen der barocken und romantischen Einflüsse in "Die Aufgabe des Übersetzers".

CV.

Lars Brückner, f. 1970. Stud.mag i Litteraturhistorie (AU). Hovedfagsspeciale om Walter Benjamins 'Denkbild'. Artikler: "Om at formumme sig i sit billede - om Walter Benjamins fotografiske selvportræt *Die Mummerehlen*", *Passage*, Århus 1999. "O-nomader - Walter Benjamin och Franz Kafka" i *Aiolos*, nr. 11, Stockholm 1998. "Allikesprog - Franz Kafka og Odradek", *Edda* 1/99, Oslo 1999.