

MARKUS OPHÄLDERS

GENIALE ÜBERSETZUNGEN.
GOETHE – BENJAMIN – SPENGLER

Die Morphologie oder Metamorphose setzt sich aus Prozessen der Forschung, des Wissens und der künstlerischen ebenso wie der begrifflich-theoretischen Schöpfung auf der Grundlage einer Übersetzungspraxis zusammen, welche ein Analogon zur Kantischen Definition des Genies darstellt: «angeborene Gemütsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt» [Kant 1998, Bd. 5: *Kritik der Urteilskraft*, 405-406]. Insbesondere die Goethesche Metamorphose stellt in diesem Sinne eine Bewegung des unaufhörlichen sich Selbstübersetzens in anderes dar und diese Bewegung beruht auf der genialen Kraft der Natur bzw. der natürlichen Kraft des Genies. Seine Art der metamorphischen Übersetzung, die es in erster Linie mit Naturphänomenen zu tun hat, bewegt sich jedoch noch in einem im Wesentlichen homogenen Bereich und kann als mimetisch bezeichnet werden. Dies gilt auch für ihre Rolle in künstlerischen Schaffensprozessen, die sich in vielen Dingen analog zu denen der Naturphänomene verhalten, worauf ja auch schon Aristoteles hingewiesen hat [vgl. Aristoteles, *Poetik*, 4, 1448b 4 f.].

Es wird jedoch komplizierter, wenn man versucht, die Morphologie als Forschungsverfahren in Felder zu übersetzen, die – vielleicht auch nur scheinbar – weiter entfernt liegen. Wiederum Aristoteles hat das Ethische und das Tragische in der Kunst einander gegenübergestellt; dies war möglich, weil in beiden Fällen das Zentrum des Problems durch Handlungen (*energeia*) dargestellt wird, die ethisch sein können, wenn sie sich aus dem Charakter des Individuums heraus ergeben und auf Glückseligkeit abzielen, oder tragisch, wenn externe Faktoren involviert sind, die nicht in der Macht derer liegen, die handeln [vgl. Aristoteles, *Die Nikomachische Ethik*, I, 8, 1099a f.]. Die Grundlage hierfür bildet auch für Aristoteles jedoch die Natur und ihre Produktions- oder Schöpfungsweisen, denen gegenüber ethische und tragische Handlungen

gen Analogien bilden bzw., wenn man es so ausdrücken möchte, Übersetzungen oder Nachahmungen. Auch in diesem Fall handelt es sich um eine mimetische Operation.

Welche Züge jedoch nimmt diese Konstellation an, wenn die Handlungen und die äußeren Faktoren allgemeiner werden und von der individuellen Ebene ethischer Personen oder tragischer Helden – obschon der substantiellen ethischen Werte, deren Träger sie Hegel zufolge jeweils sind [vgl. Hegel 1985: *Ästhetik*, Bd. 2, 548] – übergegangen wird zur universellen der Geschichte? Es ist bekannt, dass Aristoteles zufolge die Poesie philosophischer sei als die Geschichtsschreibung, weil sie sich im Universellen und Potentiellen bewegt und die Dinge so darstellt wie sie hätten sein können und nicht, wie sie realiter sind [vgl. Aristoteles, *Poetik*, 9, 1451a36 – 1451b10]. Im Falle einer Übersetzung der Morphologie und ihres Goetheschen Grundbegriffs des Urphänomens aus dem Bereich der Natur in den der Geschichte verwandeln jedoch die Beziehungen ihren mimetischen Charakter in einen logischen und schließlich in begriffliche Verhältnisse, weil Geschichte, zumal die moderne und zeitgenössische, nicht analogisch oder mimetisch mehr erfahrbar ist, sondern einzig durch kategoriale Erkenntnis. Hierin liegt die Wahrheit des Hegelworts, demzufolge man heute keine Poesie mehr betreiben könne, da die moderne, bürgerliche Welt zu abstrakt sei; heutzutage bedarf es der dialektischen Logik, der «Anstrengung des Begriffs» [Hegel 1999, Bd. 2: *Die Phänomenologie des Geistes*, 41]. Hierin nun aber liegt eine große Gefahr, denn die Form der Analogie – welche der logische Begriff für mimetische Ähnlichkeit ist – wird verlassen und man betritt den Bereich der begrifflichen Logik und der Rationalität. Von der Metapher, die es uns Aristoteles zufolge ermöglicht, das Ähnliche im Unähnlichen zu entdecken [vgl. Aristoteles, *Poetik*, 21, 1457b 11 f.], wird übergegangen zum rein logischen Prinzip der Identität. In diesem Übergang geht das logische Denken über die Metapher hinaus; es bleibt ihrer nicht mehr eingedenk, obschon eben sie Aristoteles zufolge weiterhin die grundlegende Möglichkeit einer jeden begrifflichen und verallgemeinernden Operation darstellt. Die schwere Artillerie des logischen Denkens besiegt mimetische, metaphorische und analogische Verfahrensweisen und lässt sie in Vergessenheit geraten; auf diese Weise löst ein solches Denken sich Schritt um Schritt von seinen eigenen Wurzeln und vergisst sie am Ende.

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts verflocht sich der übersetzende und natürlich geniale Charakter von Goethes Morphologie mit zwei geschichtsphilosophischen Ansätzen, die beide beanspruchen, sich von ihm herzuleiten. Walter Benjamin übersetzt den Schlüsselbegriff der Goetheschen Morphologie – das Urphänomen – in einen der Grundbegriffe seiner Geschichtsphilosophie und seiner Ästhetik, und zwar den des Ursprungs, der später erneut übersetzt wird in den des dialektischen Bildes [vgl. Ophälders 2015, 54]. Oswald Spengler seinerseits lässt sich von der Goetheschen Naturphilosophie inspirieren und wendet diese dann auf die Geschichte an, wobei er die kulturellen Epochen als Pflanzen behandelt, die geboren werden, wachsen, reifen, verwelken und untergehen, wie am Ende auch das Abendland. Der Unterschied zwischen den beiden Ansätzen besteht allerdings darin, dass Benjamin – der nicht nur den Vorgaben Goethes, sondern auch denen Kants aus nächster Nähe folgt – mimetisch-analogisch übersetzt, während Spengler – mit allen Konsequenzen, die daraus entstehen – die bloße morphologische Methode in ihrer natürlichen Form begrifflich und logisch anwendet auf ein Objekt, das nicht mehr nur Natur ist. Auf diese Weise wird Geschichte als Naturphänomen behandelt. Ein Gegenstand, der immer auch das Ergebnis menschlicher Operationen und Taten ist, die vom Bewusstsein geleitet werden, und der eben deswegen nicht mehr nur von Naturnotwendigkeiten bestimmt wird, sondern, wie Hegel sagt, «Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit» ist [Hegel 1955: *Vorlesungen zur Philosophie der Weltgeschichte*, Bd. 1, 68], wird rückverwandelt in Natur.

Bezeichnenderweise tritt gerade Hegel, der dem Übersetzen im Gegensatz zu seinen romantischen Zeitgenossen scheinbar wenig Aufmerksamkeit schenkt, auf einer tiefer liegenden Ebene – eben der der Formwerdung, die man ohne weiteres auch Morphogenese nennen könnte – als Übersetzungsgenie hervor. Von Aristoteles übernimmt er den Ansatz, alles auf seine Form (*morphe*) hin zu erforschen und in der Folge darauf zu sehen, wie diese jeweilige Form sich in immer wieder neue Formen übersetzt. Hierbei nimmt er das Lateinische *trans-ducere*, wie dies häufig bei ihm geschieht, beim Wort und führt die jeweiligen Formen oder Phänomene dialektisch durch, wie Beethoven dies musikalisch in seiner klassischen Periode auch tut. Die Zentrierung

des Denkens auf die Form und die gleichzeitige dialektische – wohl-gemerkt nicht formal-logische – Begrifflichkeit stellen denn auch die Idee der Phänomenologie dar, eine nicht nur vernünftige oder systematische Denkweise, sondern eine gleicherweise organische und vitale, welche den etymologischen Ursprung des Begriffs Theorie als Beobachtung und Kontemplation akzentuiert und sie als «reines Zusehen» [Hegel 1999, Bd. 2: *Phänomenologie des Geistes*, 59] charakterisiert, was der Goetheschen «zarten Empirie» [Goethe 2000, Bd. 12: *Maximen und Reflexionen*, 435] äußerst nahekommt. Was erscheint, ist, was die jeweilige Form seiner Erscheinung darstellt, denn der sich bildende Geist ist auf jeder seiner Stufen immer nur das, dem er seiner jeweiligen Gestaltungskraft gemäß eine entsprechende phänomenische Form zu geben im Stande ist.

Goethes kurze Schrift *Die Metamorphose der Pflanzen* [Goethe 2000, Bd. 13, 64 f.] enthält eine klare und umfassende Darstellung der morphologischen Methode, die er für seine Erforschung der Natur entwickelt. Durch seine Untersuchungen will Goethe die Urphänomene bzw. jene Phänomene entdecken, die es – obwohl sie eine durch die Sinne wahrnehmbare phänomenische Erscheinung sind – ermöglichen, einen Blick auf die ursprüngliche Form zu werfen, aus der alle existierenden Formen herkommen. Hinsichtlich der Botanik bezeichnet Goethe dieses Urphänomen zunächst durch den Begriff der Urpflanze. Es soll sich hierbei nicht um eine platonische Idee handeln, die als Phänomen oder *eidolon* erscheint, jedoch als Idee niemals wirklich erfahrbar ist. Goethe ist in der Tat davon überzeugt, dass eine solche Urpflanze in der Natur existiert, d.h. dass ihre Form in den Naturphänomenen sinnlich erfahren werden könne. Er ist davon sogar so sehr überzeugt, dass er glaubt, sie auf seiner Reise nach Italien in den Botanischen Gärten von Padua und Palermo erblickt zu haben [vgl. Goethe 2000, Bd. 3: *Geschichte meiner botanischen Studien*, 164; vgl. ebenfalls Barbetta 2000, 286].

Zurück in Weimar trifft er sich mit Schiller, dem er von seinen Forschungen und Entdeckungen erzählt, und dieser antwortet ihm sehr kantisch, dass das, wonach er suche und was er meine gesehen zu haben, nicht in der Natur zu finden sei, weil es sich im kantischen Sinne um eine übersinnliche Idee handle. Nicht ohne einen gewissen unwir-schen Ton antwortet Goethe ihm, dass er sehr erfreut darüber sei, eine

Idee im Kopf zu haben und sie gleichzeitig überall in der Natur sinnlich wahrnehmen zu können [vgl. Goethe 2000, Bd. 10: *Glückliches Ereignis*, 538 f.]. Schillers Kritik jedoch bleibt nicht ohne Folgen: Goethes morphologische Grundkonzeption bleibt erhalten, aber in der Terminologie der endgültigen Fassung der *Metamorphose der Pflanzen* wandelt sich etwas. In der Tat erscheint der Begriff Urpflanze nicht mehr, den er durch den des Blatts ersetzt. Goethe lehnt denn auch die Idee ab, dass hinter den sichtbaren Phänomenen noch etwas anderes stecke, ein Wesen oder eine Idee, die niemals durch die sinnliche Wahrnehmung erfahren werden könne. Was die Botanik betrifft, lautet allerdings die Grundannahme jetzt: Alles ist Blatt.¹

Der Urpflanze gegenüber, die Kant zufolge ein *Noumenon* ist, stellt das Blatt ein Phänomen dar; das Blatt dehnt sich aus und zieht sich zusammen, wodurch es den jeweiligen Erscheinungen eine Form (*morphe*) verleiht, die jedes Mal eine andere (*meta*) ist, einem hypothetischen Originalblatt jedoch durchweg ähnelt. Dieses Blatt bzw. diese Urpflanze kann nicht direkt sinnlich wahrgenommen werden und doch ist sie in jeder botanischen Erscheinung erkennbar; sie stellt das Ähnliche im Unähnlichen dar und begründet eine analogisch-mimetische, anschauliche Denkweise, welche in der Form der jeweiligen Erscheinungen begründet ist. Jeder einzelne Teil einer jeden Pflanze stellt ein Beispiel dar, eine analoge und intuitive Variation eines Modells, das als solches nicht erscheint, tatsächlich jedoch in allem vorhanden ist, was zu sehen ist.

Hierbei ist es interessant zu beobachten, dass Kant auf fast dieselbe Weise das ästhetische bzw. das Geschmacksurteil definiert, welches ein reflektierendes ist: «Vom Schönen [...] denkt man sich, daß es eine *notwendige* Beziehung auf das Wohlgefallen habe. Diese Notwendigkeit nun ist von besonderer Art: [...] sie kann als Notwendigkeit, die in einem ästhetischen Urteile gedacht wird, nur *exemplarisch* genannt werden, d.i. eine Notwendigkeit der Beistimmung *aller* zu einem Urteil, was wie Beispiel einer allgemeinen Regel, die man nicht angeben kann,

¹ In einem gewissen Sinne kommt Goethe, wenn auch in sehr viel ausdifferenzierter Form, auf eine seiner Grundideen zurück, die er im April 1787 während seiner Italienischen Reise in seinem Tagebuch notierte: «Hypothese: alles ist Blatt. Und durch diese Einfachheit wird die grösste Mannigfaltigkeit möglich» [Goethe 1987, II. Abteilung, Bd. 7, 282; vgl. Goethe 2000, Bd. 13, 576].

angesehen wird» [Kant 1998, Bd. 5: *Kritik der Urteilskraft*, 319-320]. Auch das Schöne, und das genial Schöne zumal, wird bekanntlich als Erscheinung bezeichnet, deren Regel nicht gegeben werden kann [vgl. Kant 1998, Bd. 5: *Kritik der Urteilskraft*, 310 f. und 406].

Das Urphänomen ist Goethe zufolge das, was für das Genie in seiner Kantischen Definition diese unbestimmte Regel der Natur ist. Wie findet nun allerdings die geniale Tat bzw. die Übersetzung dieser Regel, die von der Naturphilosophie oder Morphologie entdeckt wurde, in Kunst und Kunstphilosophie statt? Wie kann das von Goethe entdeckte Naturgesetz der Kunst die Regel geben? Und wie könnte in Folge dieser mimetischen Übersetzung eine solche Naturgesetzlichkeit eventuell in eine logisch-begriffliche Methode übersetzt werden, welche auch abstraktere Phänomene, wie das der Geschichte in Angriff nehmen könnte? In diesem Zusammenhang lohnt es sich, einen Auszug aus dem Kapitel «Dunkle Galerie» des 2. Teils von *Faust* zu lesen [Goethe 2000, Bd. 3, 191-193, vv. 6212-6289]. Mephistopheles schickt Faust in das Reich der Mütter, um die Vorbilder oder Modelle aller Schönheit bzw. deren Urphänomene von der Antike in die Moderne zu übertragen bzw. zu übersetzen, und zwar Helena und Paris.

MEPHISTOPHELES. Ungern entdeck ich höheres Geheimnis. –
Göttinnen thronen hehr in Einsamkeit,
Um sie kein Ort, noch weniger eine Zeit;
Von ihnen sprechen ist Verlegenheit.
Die Mütter sind es!

[..]

MEPHISTOPHELES. Versinke denn!
Ich könnt auch sagen: steige!
’s ist einerlei. Entfliehe dem Entstandnen
In der Gebilde losgebundne Reiche!

[..]

MEPHISTOPHELES. [...] Bei seinem
Schein wirst du die Mütter sehn:
Die einen sitzen, andre stehn und gehn,
Wie’s eben kommt. Gestaltung, Umgestaltung
Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung
Umschwebt von Bildern aller Kreatur [...]

Die Mutter, das natürliche schöpferische Prinzip menschlichen Lebens und immer auch die individuelle Mutter eines jeden einzelnen, wird hier zum universellen schöpferischen Prinzip natürlichen Lebens, nicht unähnlich der Weise, in der Goethe das Urphänomen auffasst. Allerdings ist die «Dunkle Galerie» nicht auf dem kreativen Prinzip einer Mutter allein aufgebaut, sondern auf dem einer Vielzahl von Müttern, und dies verschiebt die Akzente und ändert die Bedeutungen, auch wenn zunächst sowohl der Grund wie auch die Richtung dieses Wandels verborgen bleiben.

Schon aus einer rein technisch-sprachlichen Sicht heraus ist jedoch bemerkenswert, dass Goethe hier wie die Natur handelt, d.h. er wendet das natürlich-ökonomisches Prinzip des kleinstmöglichen Energieaufwands an. Mit einem äußerst winzigen Eingriff – nämlich durch die alleinige Hinzusetzung des Umlauts – verwandelt er den üblichen Singular «die Mutter» in den geheimnisvollen und rätselhaften Plural «die Mütter». Der sprachlich-poetische Eingriff, die minimale Übersetzung eines Singulars in einen Plural ist umso außergewöhnlicher und genialer, als es Goethe gelingt, mit dieser winzigen Intervention die maximale Wirkung zu erzielen. Im Deutschen bleibt nämlich nicht allein das Substantiv im Singular und im Plural nahezu identisch, sondern auch der weibliche Singular- und der Pluralartikel bleiben sich gleich. Goethe muss daher nur den Umlaut hinzusetzen, d.h. das «u» in «ü» umwandeln, und die Operation ist abgeschlossen; in der deutschen Sprache ist dies die sachtteste Form von metamorphischer Wandlung, doch im Falle der Mütter ist ihre Wirkung die größte und Fausts Reaktion hierauf spiegelt dies denn auch vollständig wider. In dem Mann Faust weckt die bloße Aussprache des Wortes «Mütter» nicht nur Schrecken und am Ende Begeisterung, sondern ebenfalls das wohlbekannte Staunen bzw. das Schaudern, womit Goethe das griechische *thaumazein* übersetzt, das in der Konfrontation mit Rätseln und Geheimnissen entsteht und das Vorbote vollkommen neuer Erfahrungen ist: «Doch im Erstarren such ich nicht mein Heil, | Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil» [Goethe 2000, Bd. 3: *Faust II*, 193].

Ein Zeichen aus der gewohnheitsmäßigen Welt natürlicher Erfahrungsweisen wird verfremdet und öffnet den metaphorischen Raum für neue Bedeutungen: Die mit der natürlichen Schöpfung verbundene an-

schauliche Bedeutungssphäre wird gerettet, doch wird sie überlagert von der Sphäre künstlerischer und symbolischer Bedeutungen. In der Tat sind die Mütter nicht wie jede natürliche Mutter von ihren eigenen Kreaturen umgeben, sondern von den Bildern aller Kreatur, von Bildern des Lebens und nicht von wirklichen Lebewesen. In derselben Weise behauptet Kant, dass die Kunst keine schönen Dinge schaffe, sondern schöne Vorstellungen von Dingen [vgl. Kant 1998, Bd. 5: *Kritik der Urteilskraft*, 410], eben Bilder aller Kreaturen. Darüber hinaus sind die Mütter immer in Bewegung, in ständiger Gestaltung und Umgestaltung, in einer unaufhörlichen Metamorphose des ewigen Sinnes: Sie sind weder der Zeit noch dem Raum unterworfen, sie sind überall und nirgends, genau wie das Blatt, die Urpflanze der *Metamorphose der Pflanzen*. Um Faust die Richtung zu weisen, sagt Mephistopheles ihm denn auch, dass er ebenso hinabfahren wie auch aufsteigen könne, es sei einerlei: Es gibt keinen auserwählten Ort für das Wesen; hinter dem Phänomen ist nichts Weiteres verborgen. In dem Phänomen, sowohl dem natürlichen als auch dem künstlerischen, ist alles zu finden und deshalb ist in der Welt die Idee zu finden und in der Idee als Phänomen die Welt.

Mit wenigen Attributen, wie es das Naturgesetz des kleinstmöglichen Energieaufwands vorsieht, charakterisiert Goethe die Mütter nicht nur als Urphänomene, sondern auch als einsame Göttinnen, ähnlich den neun Musen, und findet so eine Synthese – um nicht zu sagen eine Übersetzung – nicht nur zwischen der Naturphilosophie und der Kunstphilosophie, sondern auch zwischen Antike und Moderne, wie es am Ende der Tragödie in der «Klassischen Walpurgisnacht» in großem Stil in Szene gesetzt wird. Was in der Natur die Urphänomene sind, wird in der Kunst von den Müttern dargestellt. Diese Beziehung ist jedoch alles andere als linear; das Geniehafte besteht in der Form der Übersetzung der Naturregel in die Kunstregel und nicht, wie es in den Naturwissenschaften der Fall ist, in der einfachen Anwendung eines Naturgesetzes auf bestimmte Phänomene. In der Tat ist das Übersetzen denn auch niemals eine lineare Operation, sondern beinhaltet immer auch Verschiebungen, Interpretationen, subjektive Eingriffe und manchmal so-

gar Verrat.² Im Gegensatz zur simplen Übertragung oder Anwendung derselben Regel von der natürlichen auf die künstlerische Sphäre geht es vielmehr um Übersetzung und um die Schaffung einer Analogie. Die Regel des Naturwissenschaftlers ist denn auch immer eine bestimmte und für die Phänomene, auf welche sie angewendet wird, bestimmende; die des Künstlers ist unbestimmt. Ein weiterer Unterschied ist, mit Proust zu sprechen, der, «daß bei dem Naturwissenschaftler die Arbeit des Verstandes vorausgeht, bei dem Schriftsteller aber folgt» [Proust 2002, 278]. Der Künstler arbeitet nicht auf eine ähnliche Weise wie der Wissenschaftler, weil er dieselbe Regel anwendet, sondern insofern er zwischen seiner eigenen Kreativität und den Materialien und Formen, mit denen er verfährt, ähnliche – aber nicht gleiche – Beziehungen herstellt, welche denen zwischen der Regel und den Phänomenen in der Natur gleichen. Es gibt denn auch keine Analogien zwischen Dingen, sondern nur zwischen Beziehungen, weil wir die Dinge nicht an sich erkennen können, sondern nur unsere Beziehungen zu ihnen oder ihre Beziehungen untereinander; auch hier jedoch wiederum einzig durch unsere Vermittlung hindurch.

Auch in der Kunst also gibt es für Goethe Archetypen und Modelle, denen die Werke «ähneln» müssen. Bezugspunkt seiner Theorie ist denn auch nicht die Idee der Kunst, die sich auf die Form konzentriert, sondern das Ideal, das vom Inhalt abhängt. So wie die Mütter von den Bildern aller Kreatur umgeben sind, stellt auch das Ideal der Kunst die Einheit einer begrenzten Vielfalt reiner Inhalte dar, die letztendlich mit den neun Musen vergleichbar ist. Für Goethe ist Kunst nicht selbst die Schöpferin ihrer Archetypen oder Modelle; in der Tat gehen ihr diese Archetypen nämlich voraus, denn sie stammen aus jener Sphäre, in der Kunst eben Natur ist. In diesem Sinne untersucht Goethe die Natur, er will ihre Idee erfassen, um sie dann in Kunst umzusetzen. Als Musen schaffen die Mütter von daher lebendige Bilder natürlicher Geschöpfe, aber sie selbst sind geistige Kreaturen, Erzeugnisse von Übersetzung und Reflexion und allein auf diese Weise Symbole, Allegorien und Metaphern künstlerischer Kreativität.

² Vgl. im Italienischen *tradurre* (übersetzen, von lat. *trans* und *ducere*, im engeren Sinne: weiterführen, weiterleiten) und *tradire* (verraten, von lat. *trans* und *dare*, im engeren Sinne: weitergeben).

Nicht im ewigen Werden, in der schöpferischen Bewegung im Formmedium liegt nach Goethes Auffassung der Urquell der Kunst. Die Kunst selbst schafft nicht ihre Urbilder – diese beruhen vor allem geschaffenen Werk in derjenigen Sphäre der Kunst, wo diese nicht Schöpfung, sondern Natur ist. Die Idee der Natur zu erfassen und sie damit tauglich zum Urbild der Kunst (zum reinen Inhalt) zu machen, das war im letzten Grund Goethes Bemühen in der Ermittlung der Urphänomene [Benjamin 1980, Bd. I.1: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, 112].

Für Goethe bleibt dieses Ideal einer ursprünglichen Kreativität der Natur jedoch getrennt von den Phänomenen, die es erzeugt; die Urbilder bleiben einerseits isoliert voneinander und andererseits gibt es keinen direkten Übergang zwischen dem Natürlichen und dem Ideal der Kunst. Jedes Kunstwerk ist Darstellung einer Übersetzung des natürlichen Inhalts eines Archetyps und keines kommuniziert mit den anderen, da die Werke, wie die Mütter, hehr in Einsamkeit thronen; den Archetypen (Urbildern) können sie einzig gleichen und das einzelne Werk bleibt getrennt vom Ideal der Kunst als solchem, welches eben in seinem Ursprung Natur ist. Die Analogien zu Spenglers Morphologie sind offensichtlich, obwohl ein Unterschied bestehen bleibt: Goethe zufolge kommt in der künstlerischen Form ein Ideal zum Ausdruck, das jeder künstlerischen Erschaffung vorhergeht und dem die Werke jedes Mal eine andere Darstellung verleihen, die niemals das gesamte Ideal darstellt, ihm jedoch ähnelt, da das einzelne Werk notwendigerweise von den Sinnen wahrgenommen werden muss. Spengler seinerseits jedoch vertilgt alle Ideale und verfolgt einzig das, was er für den tatsächlichen Ablauf der Geschichte hält und den er dahingehend interpretiert, dass er auf Untergang hin angelegt ist.

Wenn Kunst – und mit ihr zusammen Kultur als solche – durch einen Prozess der Übersetzung entsteht,³ der von den natürlichen Ur-

³ Es ist in diesem Bezug notwendig hinzuweisen darauf, dass der Terminus Kultur sich herleitet aus dem der Agrikultur und dass zudem der der Version, welcher nicht allein Interpretation, sondern weiter gefasst eben auch Übersetzung bedeutet, abstammt vom lat. *vertere* (drehen, wenden, verändern), welches auch benutzt wurde für: Erde aufwerfen bzw. umpflügen, d.h. Tätigkeiten oder Rituale, die in der Antike

phänomenen seinen Ausgang nimmt, dann ist die Übersetzungspraxis auch Grundlage der Kulturgeschichte. Gerade weil das Ideal der Kunst qua Natur nie vollkommen übersetzt werden kann in Kunst und Kultur, ist immer wieder von neuem diese Übersetzungspraxis vonnöten. Allgemeiner gesagt ist für Goethe das Übersetzen gleichbedeutend mit der Metamorphose von einer Kultur in eine andere, und eben dies schließt Spengler allerdings aus. In diesem Bezug kommt erneut das ganze Gewicht dessen zum Tragen, was es mit dem Übersetzen auf sich hat. Der Übersetzer Benjamin hat denn auch in dieser für alle kulturbildende Arbeit grundlegenden Tätigkeit das Wesen von Erfahrung gesehen. Das innerste Prinzip in Goethes *West-östlichem Divan* ist denn auch – wie bekannt – eine solche Verständigung zwischen Kulturen, eine Verständigung, deren Hauptbestandteile Mitteilung, Übersetzung, Interpretation und Aufnahme von fremdem Kulturgut sind. Übersetzen bedeutet nämlich Gestalten, Umgestalten, Analogien schaffen, Ähnliches in Unähnlichem erscheinen zu lassen und nicht zuletzt lebt sie von einem Impuls zur Rettung. Für Benjamin ist es sogar einzig und allein die Übersetzbarkeit von poetischen Texten, die ihr Überleben garantieren können. Unübersetzbare Ausdrucksformen sind schon tot, bevor sie wirklich beginnen zu sprechen; gleiches mag von den Kulturen gelten. Eine Übersetzung, die Einrichtung eines Museums, aber eben auch Geschichtsschreibung sind immer eine Verwandlung und Übersetzung von Vergangenen in Gegenwärtiges und das bestimmt die jeweilige gegenwärtige Form, welche das Vergangene annimmt. Dabei wandelt sich nicht allein die Form des Vergangenen, sondern gleichfalls wird dadurch auch die Gegenwart verwandelt. Diese vergangene Form ist somit nicht nur im analogen, von Spengler deutlich gesehenen Sinne «gleichzeitig», sie ist ebenso wohl und als durchgeführte Übersetzung auch dialektisch durchkonstruiert und bedarf aufgrund ihrer Substanz, die im Werden liegt, immer wieder von neuem der Wiederholung, welche allerdings – wie in der Musik, die nichts Identisches kennt und die im Medium der Übersetzung lebt wie keine andere Kunst – variierende Entwicklung ist, ein vielschichtiges dialektisches Spiel zwischen Gedächtnis und Vergessen, Kreation und Destruktion, deren Erschei-

auch bei der Städtegründung eingesetzt wurden [vgl. Rykwert 1976].

nungsformen echohaftes Wiederhallen, Verklingen und in verwandelter Form Wiedererklingen sind.

Was nun Spenglers Auffassung von Untergang betrifft, so sterben auch Kulturen und Zivilisationen, wie die Pflanzen, erst dann, wenn sie die Kraft zur Wandlung und Übersetzung und Anverwandlung verlieren. Goethe hat dies anhand der Sprachen einmal folgendermaßen formuliert: «Die Gewalt einer Sprache ist nicht, daß sie das Fremde abweist, sondern daß sie es verschlingt» [Goethe 2000, Bd. 12: *Maximen und Reflexionen*, 508]. Das wohl bekannteste Gedicht aus dem *Divan*, die *Selige Sehnsucht* bringt den Trieb des Rettens folgendermaßen auf den Punkt: «Stirb und werde» [Goethe 2000, Bd. 2: *Westöstlicher Divan*, 19], also nicht: Stirb und gehe unter, wie Spengler formulieren würde. Auch bei Goethe ist zwar ein apokalyptischer Nebenton vernehmbar, den Francesco De Sanctis, dessen Ohr für Goethe stets offen gewesen ist, mit folgenden Worten zum Ausdruck bringt: «*Chi non ha la forza di uccidere la realtà, non ha la forza di crearla*»⁴ [De Sanctis 1996, 160]. Neue Form und tote Form greifen ständig ineinander, wenn es um geistige, produktive Arbeit geht. Das rezipiert Hegel in seinem Begriff der Aufhebung, der ja nicht nur eine Erhebung darstellt und ein Außerkraftsetzen, sondern ebenso ein Konservieren des Aufgehobenen, des Toten, dem man ins Angesicht geschaut hat, um sich selbst in der absoluten Zerrissenheit – ähnlich, aber auch wiederum durch die gemachte Erfahrung anders – wiederzuerkennen [vgl. Hegel 1999, Bd. 2: *Phänomenologie des Geistes*, 27]. Ein Selbiges findet sich ebenso bei Goethe, wenn er im *Divan* von der «Nachbildung» spricht, die gerade in Bezug auf die kulturelle Operation, die er mit dem *Divan* durchführen will, als eine Metamorphose der Übersetzungspraxis bezeichnet werden kann, welche den Untergang mit einem Neubeginn verbindet. Apokalypse als Metamorphose und dialektischer Umschlag durch den Untergang hindurch, der immer auch Aufgang anderswo bedeutet [vgl. Jünger 1980-1983, Bd. 8: *Adnoten zum Arbeiter*, 321]: «Selbst der Geist erscheint sich nicht erfreulich, | Wenn er nicht, auf neue Form bedacht, | Jener toten Form ein Ende macht» [Goethe 2000, Bd. 2: *Westöstlicher Divan*, 24]. Übersetzungen jedoch retten keineswegs nur Texte, sondern

⁴ «Wer nicht die Kraft dazu hat, die Wirklichkeit zu töten, hat auch nicht die Kraft, sie zu erschaffen».

durch sie hindurch vielmehr noch ganze Kulturen vor dem Untergang ihrer Sprachen und Ausdrucksformen; Goethe verweist diesbezüglich auf Voßens Homerübertragung; man könnte auch auf Hölderlins Übersetzungen Pindars oder Sophokles' verweisen. In diesen Übersetzungen geht es nicht um die Vermittlung oder Kommunikation von Kultur, welche in ihrer Originalsprache unzugänglich bliebe, es geht um ihr Überleben, welches natürlich auch reflexiv ein sich Überleben ist, ein Überleben, das gleichzeitig ihr Fortleben, mehr jedoch noch ihr Aufleben bedeutet [vgl. Goethe 2000, Bd. 2: *Westöstlicher Divan*, 126-28; Benjamin 1980, Bd. IV.1: *Die Aufgabe des Übersetzers*, 9 f.].

Spenglers Begriff des Untergangs jedoch klammert eben gerade die Momente der Vermittlung und Übersetzung, ja selbst die Metamorphose aus. Ihm zufolge ist die Darstellungsweise seiner Geschichtsphilosophie weitgehend die von Goethes künstlerischer Vorgehensweise, doch ist der Inhalt kein Ideal, denn er besteht aus den bloßen historischen Tatsachen, so wie sie sich wirklich scheinen zugetragen zu haben. Historische Formen sind für Spengler eben keine bewussten Konstruktionen, sondern Formen natürlichen Lebens, und als solche gilt für sie der Vers: «geprägte Form, die lebend sich entwickelt» [Goethe 2000, Bd. 1: *Die weltanschaulichen Gedichte*, 359], womit Goethe in dem berühmten Gedicht *Urworte-orphisch* den aristotelische Begriff der *entelecheia* übersetzt. Dieser Vers schließt die mit *Daimon* betitelte Strophe und bezieht sich in der Tat auf die Existenz eines natürlichen Lebens, von dem Goethe jedoch das geschichtliche radikal unterscheidet. Die Strophe, welche auf die dem Schicksal gewidmete folgt und welche die ganze Dichtung abschließt, trägt denn auch den bezeichnenden Titel *Elpis*, Hoffnung. Diese Strophe widersetzt sich unmittelbar der vorangegangenen und öffnet metaphorisch die Pforte der Freiheit in der antiken Mauer des natürlichen Schicksals, wobei sie die Grenze, welche Natur und Geschichte trennt, überschreitet. Dies tut sie dialektisch, indem die Grenze nicht einfach eliminiert, sondern in einem quasi Hegelschen Sinn aufgehoben wird und das bedeutet, dass sie zwar überwunden, aber immer auch in gewandelter Form, d.h. als in der Erfahrung sedimentiertes Moment beibehalten wird. Das Schicksal, so die Dichtung, hat einzig die alte Dauer eines Felsens, des untersten Teiles der natürlichen Hierarchie; das neue Wesen indessen bewegt – leicht und regellos

– sich schnell und gewandt: «Ein Flügelschlag – und hinter uns Äonen!» [Goethe 2000, Bd. 1, 360]. Zwischen Schicksal, einem von Spenglers Schlüsselbegriffen, und Hoffnung, mit der das Gedicht endet, gibt es für Goethe keine Übereinstimmung, im Gegenteil: Ihre Beziehung ist die dialektische, in der der Naturnotwendigkeit die menschliche Freiheit entgegengesetzt ist.

Wenn in Spenglers Geschichtsphilosophie die Tatsachen den Inhalt darstellen, dann ist die morphologische Methode mit ihren Begriffen von Seele, Symbol, Mythos, Schicksal, Stil, Kultur und Zivilisation ihre Form. Der Inhalt besteht daher aus Geschichte und die Form aus Natur. Aus dem natürlichen Bereich übersetzt Goethe die Morphologie in eine künstlerische Vorgehensweise und als höchster Ausdruck entstehen hieraus die faustischen Mütter. Der Unterschied zwischen Goethe und Spengler ist jedoch nicht allein der unterschiedliche Bereich, in dem die Morphologie zur Anwendung gebracht wird, die Kunst für den einen, die Geschichte für den anderen; die beiden Autoren unterscheiden sich auch in der Art, in der sie sie auf die jeweiligen Bereiche übertragen: Goethe übersetzt, Spengler wendet an. Je mehr letzterer versucht, durch den Gegensatz zwischen Gewordensein und Werden [Spengler 1983, 127] die Methode vom Natürlichen auf das Geschichtliche zu übertragen, desto mehr schlagen die Eigenschaften des einen dialektisch um in die des anderen und das historische und tatsächliche Werden verwandelt sich als reines Werden ohne Vergangenheit und Zukunft in eine metaphysische Kategorie und das macht seine Methode rigide [vgl. Merlio 2009, 56]. Er sieht nicht mehr die Wandlungen, sondern nur noch das Identische in jeder neuen Erscheinung, jede Bewegung wird zu «ewige[r] Ruh in Gott dem Herrn», wie im wiederum Goetheschen Incipit zum *Untergang des Abendlandes* geschrieben steht. In seinen über tausend Seiten unterbricht die Kategorie des Werdens ihre eigene Bewegung und kristallisiert sich zu einem großartigen Bild heraus, welches dem ähnelt, was Hegel als Erscheinung definiert: «das Entstehen und Vergehen, das selbst nicht entsteht und vergeht, sondern an sich ist» [Hegel 1999, Bd. 2: *Phänomenologie des Geistes*, 35]. Der Mangel an Vermittlung – Hegels Begriff für Übersetzung, Verwandlung, Veränderung und Metamorphose – in Spenglers Operation führt dazu, dass sein Bild der Weltgeschichte seine ästhetisch-scheinhaften und meta-

physischen Merkmale annimmt, wobei die Merkmale der Methode, wie Wittgenstein behauptet, charakteristisch werden für das Objekt und das bedeutet: für die Geschichte, welche eben hierdurch wieder in Naturhaftes zurückfällt.

Auch Walter Benjamin übersetzt die Goethesche Morphologie vom Natürlichen ins Historische und begründet so seinen Begriff von Geschichte, welche durch ihre Tatsachen hindurch auf empirische Weise etwas Ideales verwirklicht. In diesem Sinne versteht Benjamin das Ideal bzw. die Ideen als faustische Mütter. In seiner Übersetzung berücksichtigt er die Vielfalt der Ideen und den einzigartigen, monadologischen Charakter jedes einzelnen Phänomens gegenüber dem totalisierenden Gestus, der in allem, was wird, nichts anderes sieht als die ewige Wiederkehr des Gleichen. Die Ideen sind also mehrere, wenn auch nur von begrenzter Anzahl, und durch ihre übersetzerische, metamorphische Wechselwirkung mit den historischen Materialien erzeugen sie empirische Konstellationen, durch die sie sukzessiv ihre einzelnen Teile bis zu einer möglichst vollständigen Verwirklichung realisieren. Diese Konstellation wird von Benjamin auch als «Ursprung» oder «dialektisches Bild» definiert, d.h. als Begriffe, welche eben gerade das Urphänomen aus der natürlichen in die geschichtliche Sphäre übersetzen [vgl. Benjamin 1980, Bd. V.1: *Das Passagen-Werk*, 592]. In diesem Prozess ist es wichtig zu unterstreichen, dass die empirische Konstellation sich nicht nur als Analogie einer früheren Konstellation verwirklicht, welche ihr im Spenglerschen Sinne «gleichzeitig» wäre, sondern auch auf dialektische Weise. Die beiden Konstellationen sind sich ähnlich, sie sind jedoch nicht identisch, da sie kontinuierlichen Umgestaltungen unterliegen.

In der Tat ist für Benjamin die Erfahrung mit Geschichte niemals nur analog, noch läuft sie auf die bloße Rationalisierung der Vergangenheit hinaus, um die Gegenwart zu rechtfertigen, wie es an bestimmten Stellen Hegel tut. Benjamin weiß, dass Geschichte im Ausgang von der Gegenwart geschrieben wird und dass das entstehende Bild nicht nur eine Wiedererkennung in einem vergangenen Zeitalter darstellt, sondern auch eine Operation der Dialektik im Stillstand: Auf der einen Seite wird das Bild des geschichtlichen Augenblicks festgehalten und der Prozess momentan unterbrochen, auf der anderen ist dieses Bild jedoch voller dialektischer

Energie, welche die Stasis erneut in Bewegung bringt.

Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein [Benjamin 1980, Bd. I.1: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 226].

Auf diese Weise entsteht eine Wechselwirkung zwischen Bewegung und Stasis, Dialektik und Analogie, Geschichte und Natur, Logik und Mythos, die in der Lage ist, eine ganze Epoche in einem Bild zusammenzufassen und gleichermaßen eine gesamte Epoche ausgehend von einem einzigen Bild zu entfalten, welches auf diese Weise einige der Eigenschaften des Urphänomens aufnimmt [Vgl. Benjamin 1980, Bd. I.2: *Über den Begriff der Geschichte*, 702-3]. Ebenfalls rezipiert Benjamin ein weiteres wichtiges Moment der Goetheschen Morphologie: die zarte Empirie, welche sich zutiefst dem eigenen Objekt anverwandelt und auf diese Weise im eigentlichen Sinne zur Theorie wird. Es handelt sich um eine Art Empathie, die im Einzelnen und Besonderen das Wesen des Ganzen zu erkennen in der Lage ist.

Erst der erlösten Menschheit, schreibt Benjamin in der dritten These zum Begriff der Geschichte, stünde die gesamte Geschichte wie in einem großen Fresko zur Verfügung [Vgl. Benjamin 1980, Bd. I.2: *Über den Begriff der Geschichte*, 694]. Spenglers Geschichtsphilosophie versucht, dieses Fresko zu malen, doch malt sie es nicht für eine erlöste Menschheit, sondern für eine zum Tode verurteilte Zivilisation. Aus diesem Grund kann sie einzig die Ruhe hinter jeder Bewegung sehen, anstatt gleicherweise die immense dialektische Energie in jedem Bild von Stasis, Ruhe und Tod zu erblicken und wäre es selbst das Bild Gottes, von dem wiederum Goethe nicht zögerte zu behaupten: *nemo contra deum nisi deus ipse*.

Literaturverzeichnis

Aristoteles, *Poetik*

Aristoteles, *Die Nikomachische Ethik*

Barbetta, M.C. [2000], J.W. Goethe filosofo della natura: cenni sull'interpretazione di Rudolf Steiner, in: *Verifiche* 19 (3-4), 277-315.

Benjamin, W. [1980], *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem, Frankfurt a.M., Suhrkamp.

De Sanctis, F. [1996], *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi-Gallimard.

Goethe, J.W. [2000], *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hg. v. Erich Trunz, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.

Goethe, J.W. [1987], *Goethes Werke Weimarer Ausgabe*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.

Hegel, G.W.F. [1999], *Hauptwerke in sechs Bänden*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Hegel, G.W.F. [1985], *Ästhetik*, hg. v. Friedrich Bassenge, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag.

Hegel, G.W.F. [1955], *Vorlesungen zur Philosophie der Weltgeschichte*, hg. v. Johannes Hoffmeister, Hamburg, Meiner.

Jünger, E. [1980-1983], *Sämtliche Werke*, Stuttgart, Klett/Cotta.

Kant, I. [1998], *Werke in sechs Bänden*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Merlio, G. [2009], Die Herausforderung Spengler. Zu einigen jüngeren Spengler-Lektüren, in: *Spengler – Ein Denker der Zeitenwende*, hg. v. Manfred Gangl, Gilbert Merlio u. Markus Ophälders, Berlin/Bern/Brüssel/New York/Oxford/Wien, Peter Lang.

Ophälders, M. [2015], *Konstruktion von Erfahrung. Versuch über Walter Benjamin*, Nordhausen, Verlag Traugott Bautz.

Proust, M. [2002], *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Bd. 7: *Die wiedergefundene Zeit*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.

Rykwert, J. [1976], *The Idea of a Town. Anthropology of Urban Form*

in Rome, Italy and the Ancient World, London, Faber and Faber.
Spengler, O. [1983], *Der Untergang des Abendlandes*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.

Keywords

Morphology; Metamorphosis; Dialectics; Genius; Translation; Philosophy of History; Aesthetics

Abstract

Morphology and metamorphosis are analyzed as ways of genial translations. In the case of Goethe as a translation of natural rules into artistical rules (Faust), in that of Spengler and Benjamin as that of natural morphology into proceedings of philosophy of history. Metamorphosis and translation are ways of mediation between different fields of scientific and cultural activities. Moreover, they represent a mimetic and intuitive way of dealing with problems which does not transcend into mere logical thought. This part is treated also in reference to Aristotle and Hegel. At the end the approaches of Benjamin and Spengler are briefly criticized and compared in reference to their Goethean origin and to the difference between their outcome and solutions.

Markus Ophälders
Università degli Studi di Verona
E-mail: markus.ophalders@univr.it