

ANDREAS DORSCHER

Die Idee der Verwandlung

Es gibt im Grunde nur ein Problem in der Welt, und es hat diesen Namen: Wie bricht man durch? Wie kommt man ins Freie? Wie sprengt man die Puppe und wird zum Schmetterling?

Thomas Mann, *Doktor Faustus*

Verwandlung: bei diesem Wort wird dem Verstand nicht leicht wohl. Angenehm wäre es, ließe er sich durch den nüchterneren Ausdruck Veränderung ersetzen. Indes steht dieser Weg nicht offen. Allerdings ist jede Verwandlung Veränderung, doch nicht jede Veränderung ist Verwandlung. Verwandlung ist diejenige Veränderung, in welcher, jäh oder allmählich, eine Figur neue Gestalt annimmt. Verwandlung kann Individuen erfassen und Kollektive. Für die europäische Kunst – Malerei, Plastik, Musik, Dichtung – hat die Idee der Verwandlung aufschließende Kraft. Diese Kraft kommt von weit her, und sie scheint auf absehbare Zeit nicht zu verbrauchen. Vieles an ihr gilt es zu durchdenken, besonders vielleicht das schon Gedachte.

1. Figur

Vielleicht noch erstaunlicher, als irgendwelche Dinge selber bereits sind, ist, daß sie auch anders sein könnten. In Verwandlungen erhält dies Staunen, statt bloße Vorstellung zu bleiben, greifbare Gestalt. Ob Verwandlung ein Grundzug des Mythos ist, oder vielmehr erst seiner Umgestaltung in Kunst, die bereits ihm kritisch antwortende Elemente enthält,

mag für die klassische europäische Überlieferung schwer zu entscheiden sein. Träfe es zu, daß Wiederholung das Bauprinzip des Mythos ist, so läge darin ja die Versicherung, das ganz und gar Unerwartete und Unerwartbare, die Verwandlung, sei ausgeschlossen. Doch die Mythen der griechischen und römischen Zivilisation kennen wir einzig aus Quellen bereits des Charakters von Kunst; und in dieser Form ist ihnen Verwandlung als ein wesentliches Moment eingeschrieben.¹

Die Umwandlung einer Gestalt in eine andere nannten die Griechen ‚metamorphōsis‘; im Lateinischen wurde daraus: ‚transfiguratio‘. Zum einen also setzt diese Idee diejenige von ‚morphē‘, ‚figura‘, von Gestalt voraus. Zum anderen enthält sie, durch die Präpositionen ‚meta‘ und ‚trans‘ bezeichnet, den wundersamen Übergang von der ersten Gestalt in die zweite; die Verwandlung ist, merklich oder unmerklich, Überschreiten einer Grenze.

Das lateinische Wort ‚figura‘, wirkungsmächtiger als ‚morphē‘ durch die Präponderanz des Lateinischen über das Griechische im Europa des Mittelalters und der frühen Neuzeit, findet sich zuerst bei Terenz, der von einem Mädchen sagt: „nova figura oris“ (*Eunuchus* 317); kaum viel jünger dürfte ein Fragment des Pacuvius sein: „Barbaricam pestem subinis nostris optulit / Nova figura factam“². Daß die beiden ältesten Belege von ‚figura‘ den Ausdruck mit ‚nova‘ zusammenstellen, ist bezeichnend insofern, als das neu Erscheinende, sich Wandelnde am Beständigen die Geschichte des Wortes insgesamt prägt.

Rasch wird der lateinische Ausdruck für körperliche Gestalt abstrakteren Bedeutungen zugänglich. Bei Varro zuerst findet sich ‚figura‘ als grammatische Bildung, Ableitung, Flexionsform. „Figura multitudinis“ heißt bei ihm die Form des Plurals; „alia nomina quinque habent figuras“ (*De lingua latina* 9,52) bedeutet: „andere Substantive haben fünf Deklinationsformen“. Von ‚figura‘ als der grammatischen, dann auch rhetorischen, logischen, mathematischen Form war der Weg nicht weit zur musikalischen; schon Lukrez nennt das Formen von Tönen ‚figurare‘: „per chordas organici quae / mobilibus digitis expergefata figurant“ (*De rerum natura* 2,412 f.).

Eine Erweiterung körperlichen Sinns um geistigen erfährt ebenso die Ableitung ‚transfigurari‘. Die Verwandlung in Tiere kann das Wort bei Plinius ebenso bezeichnen wie eine Veränderung des Geschmacks von Mandeln (*Naturalis historia* 8,22 und 17,24); bei Sueton steht es für eine Geschlechtsverwandlung (*Nero* 28). Quintilian überträgt das Verb auf den Sinneswandel kraft wohlgesetzter Worte: „movere iudicum animos et in eum quem volumus habitum formare et velut transfigurare“, „die Seelen der

Richter bewegen und in den Zustand versetzen, den wir wollen, und sie gleichsam verwandeln“ (*Institutio oratoria* 6,2). Statt der rhetorischen Manipulation anderer hat Quintilians Zeitgenosse Seneca bei dem Wort Selbsterziehung im Sinn: „nisi in ea, quae didicit, animus transfiguratus est“, „wenn nicht die Seele zu dem, was sie gelernt hat, umgestaltet worden ist“ (*Epistulae morales ad Lucilium* 94,48). Transfiguration ist ein emphatischer Begriff, er meint keine bloße Korrektur, sondern Revision von Grund auf. Wer sich darauf einläßt, schlägt ein neues Kapitel in seinem Leben auf: „Intellego, Lucili, non emendari me tantum, sed transfigurari“, „Ich verstehe, Lucilius, daß ich mich nicht lediglich bessere, sondern verwandle“ (*Epistulae morales ad Lucilium* 6,1). Das bessere Ich wäre eine Errungenschaft der Moral, doch Verwandlung gilt Seneca als die bessere Moral. Allerdings ist Verwandlung auch nur nötig, weil das Ich moralisch nicht auf der Höhe ist; darum hatte Platon, der einen moralischen Begriff Gottes formulierte, Wandel von diesem ausgeschlossen. Er läßt Sokrates den Adeimantos fragen:

Meinst du, daß Gott ein Gaukler sei und wie aus dem Hinterhalt bald in dieser, bald in jener Gestalt [*ideais*] erscheine, bald wirklich selbst viele Gestalten [*morphas*] annehmend und seine eigene Gestalt [*eidōs*] dagegen vertauschend [*allatonta*], bald nur uns täuschend und ein Scheinbild von sich uns vorspiegelnd? Oder meinst du, daß er ganz einfach [*haploun*] ist und nie aus seiner eigenen Gestalt [*ideas*] heraustritt? – Das weiß ich jetzt nicht gleich zu sagen, sprach er (*Politeia* II, 380d).

Platons Sokrates unterscheidet dann zwei Arten des Verwandelns (hier: *methistasthai*): Selbstverwandlung und Fremdverwandlung. Zunächst erörtert er diese:

Wird aber nicht jedes Beste [*arista*] am wenigsten von einem anderen verändert [*alloioutai*] und bewegt, wie der Leib von Speise, Trank und Anstrengung, und jedes Gewächs von Hitze, Sturm und dergleichen Einwirkungen, wird nicht jedes Gestindeste und Kräftigste davon am wenigsten verändert [*alloioutai*]? – Allerdings. – Und wird nicht auch die tapferste und vernünftigste Seele am wenigsten durch äußere Einwirkung erschüttert und verändert [*alloiōseien*]? – Ja. – Und so werden nach derselben Regel gewiß auch alles zusammengesetzte Gerät und Gebäude und Bekleidungen, je besser sie gearbeitet und geraten sind, desto weniger von der Zeit und anderen Einwirkungen verändert [*alloioutai*]. – So ist es allerdings. – Alles also, was vollkommen ist, sei es von Natur oder durch Kunst oder durch beides, ist am wenigsten der Veränderung [*metabolēn*] durch anderes ausgesetzt. – So zeigt es sich. – Gott aber und was Gottes ist, muß doch in jeder Hinsicht das Beste [*arista*] sein. – Unumgänglich. – Durch Einwirkung

anderer also könnte Gott wohl am wenigsten vielerlei Gestalten [*morphas*] bekommen. – Am wenigsten gewiß (*Politeia* II, 380e–381b).

Sodann spielt Sokrates die gleiche Logik mit einem nun bereits auf sie eingestimmten Adeimantos an der Selbstverwandlung durch:

Verwandelt [*metaballei*] er sich nun wohl in Besseres und Schöneres oder in Schlechteres und Häßlicheres, als er selbst ist? – Notwendig, sagte er, in Schlechteres, sofern er sich verändert [*alloioutai*]. Denn wir können doch nicht sagen, daß Gott irgendetwas an Schönheit [*kallous*] oder Tugend [*aretēs*] fehle. – Sehr richtig bemerkt. Und weil dem so ist, kannst du da glauben, Adeimantos, irgendjemand werde sich aus freien Stücken schlechter machen, sei es ein Gott oder ein Mensch? – Unmöglich. – Also kann man auch Gott unmöglich den Willen zutrauen sich zu ändern [*alloioun*], sondern, wie es scheint, beharrt [*menei*] jeder von ihnen, unübertrefflich schön und gut wie er an sich ja ist, immerdar wandellos in der eigenen Gestalt [*morphē*]. – Ganz so, sagte er, scheint es mir notwendig zu sein. – Kein Dichter also, mein Bester, soll mir mit Aussprüchen kommen wie diesem, daß „Götter sogar gleich fernherkommenden Fremden / Jede Gestalt annehmend die Städte der Menschen suchen“ (Homer, *Odyssee* 17,485–6), und keiner soll uns den Proteus und die Thetis verleumden (*Politeia* II, 381b–d).

Ist das Denken am Guten orientiert, so wird Verwandlung in dessen Dienst gestellt oder von ihm in seiner vollendeten Form ausgeschlossen. Das Denken gibt dann Verwandlung nicht frei. Freigegeben wird sie, oder kann sie werden, sucht einer in der Welt das Neue.

2. Ovid

„In nova“ lauten die ersten beiden Worte des wirkungsmächtigsten Buches der Verwandlung, welches Europa hervorgebracht hat, der Ovidischen *Metamorphosen*³ (I,1); die Prolepse ratifiziert die mythologisch und literarisch so attraktive wie metaphysisch verdächtige Allianz der Idee mit dem Neuen.

Nec species sua cuique manet, rerumque novatrix
ex aliis alias reddit natura figuras:
nec perit in toto quicquam, mihi credite, mundo,
sed variat faciemque novat,

Keinem bleibt seine äußere Gestalt, die Neuerin aller
Dinge, Natur, sie läßt aus dem Einen das Andere werden.
Glaubt mir, nichts in der ganzen Welt geht wirklich zugrund, es
wandelt sich nur, erneut sein Gesicht,

heißt es in diesem Sinne – und „novatrix“ ist selbst eine kühne Neubildung – im letzten Buch (XV,252–255, vgl. I,17–18). Sein ist Werden: Unbeständigkeit, Wechsel, Fließen sind der eigentliche Modus der Natur, Mythos und Geschichte folgen ihm – Historie wird bei Ovid Naturgeschehen, umgekehrt aber auch Natur gleichsam historisch, darum erzählbar –, Philosophie spricht ihn aus (vgl. XV,176–181, 252–258). Ob etwas als Ding oder Vorgang, also gleichsam fest oder flüssig, erfahren wird, hängt nicht allein von diesem Etwas ab, sondern vom Zeithorizont dessen, der es erfährt. Je weiter dieser, desto größer der Anteil des als wandelbar Erfahrenen – in Ovids *Metamorphosen* ist der Zeithorizont die Geschichte der Welt; im letzten Buch idealisiert zur intellektuellen Überschau des Philosophen Pythagoras. „Omnia mutantur, nihil interit“, „Alles wandelt sich, nichts vergeht“ (XV,165), lehrt dieser, eine Metamorphose von allerhand Vorsokratikern, auch einmal des Heraklit, „nihil est toto, quod perstet in orbe. / Cuncta fluunt, omnisque vagans formatur imago“, „Es ist nichts in der ganzen Welt, das Bestand hat. / Alles fließt, es bildet sich wechselnd jede Erscheinung“ (XV,177–178). Wir aber, die dies lesen, stehen nicht einfach vor dieser Verwandlung als vor einem Schauspiel; wir sind selbst dieses Schauspiel:

Nostra quoque ipsorum semper requieque sine ulla
 corpora vertuntur, nec quod fuimusve sumusve,
 cras erimus (XV,214–216).

Rastlos wird auch unser Leib verwandelt zu jeder
 Stunde: was gestern wir waren und heute wir sind, – wir werden's
 morgen nicht sein.

Stabilität ist nur eine langsamere Form der Bewegung. Überall erscheint bei Ovid ‚figura‘ mobil, wandelbar, vielfältig und zu Täuschung geneigt. Und doch gehen die *Metamorphosen* zu dem Ansinnen, philosophisch auf dem Beständigen der Unbeständigkeit zu beharren, mithin die Mutation zum nicht mutablen Gesetz des Kosmos zu erheben, ein wenig auf ironischen Abstand: Die Rede des Pythagoras (XV,60–478), der die angeführten Stellen entstammen, einesteils gekonnte Balance des Konkreten und des Abstrakten, ist andernteils als Karikatur eines philosophischen Vortrags gestaltet, leicht ermüdend und ein bißchen weitschweifig – in prononcierterem Gegensatz zum oft atemberaubenden Tempo der Verwandlungserzählungen. Wem an diesen des Dichters Desinteresse aufgefallen ist, sie auf ein ‚fabula docet‘ hin auszubeuten, mag ahnen, was Ovid von belehren-

der Kunst gehalten hat. Die, gemäß dem Hang der Philosophie, zum ehernen Weltprinzip erhobene Verwandlung mutet gleichsam etwas zu unwandelbar an. Didaktisch posierend stellt sich der Philosoph außerhalb der Naturvorgänge auf, und sucht das Nichtobjektivierbare, die Metamorphose, zu objektivieren (vgl. XV,62–72 u. 143–152). Das so Verkündete nimmt dem Lehrer nicht einmal sein unmittelbares Publikum, das Ovid für ihn erfindet, ab: „docta quidem solvit, sed non et credita verbis“ (XV,74). Ironie liegt auch in der Herabsetzung des großen Namens zum Vehikel eines ihm Fremden; Pythagoras war berühmt für die Lehre von der Seelenwanderung (vgl. XV,158–172), doch Ovid setzt Körper weit eher denn Seelen in Bewegung: Metamorphose, nicht Metempsychose ist sein Thema. Der Philosoph des letzten Buches der *Metamorphosen* ist nicht der Autor, Ovid, sondern eine Stimme in dessen Gedicht.

Ovids unverkennbare Distanz indiziert gleichwohl nicht, er wolle die Philosophie des ewigen Wechsels durch munteres Fabulieren unterbieten. In Wahrheit überbietet er sie, nach Italo Calvinos Beobachtung, durch den Gedanken der universellen Kontiguität, des Zusammenhangs aller Dinge. Denn dieser hat es in sich. Kein Volk Europas verstand sich so gut auf Grenzen wie die Römer, deren Limes noch in seinen brüchigen Resten beeindruckt; in Ovid erwuchs ihrer Kultur der Meister der Grenzüberschreitung. Nicht, daß hier alles Lebendige in schrankenlose Solidarität ausbräche; weit eher steht in den Beziehungen List obenan. Doch die in Ovids Verwandlungen inszenierte Durchdringung von Gott, Mensch und Natur unterläuft eindeutige Hierarchien; sie konfrontiert den Leser vielmehr mit einem verwickelten, zuweilen schwer durchschaubaren System wechselseitiger Beziehungen, in welchem jede Ebene jede andere beeinflussen kann.⁴ Die kosmische Ordnung, in der Ekphrasis der Phaëthonerzählung (II,1–18) als unverbrüchlich vorgestellt – mit sprachlichem Prunk wird nicht gespart⁵ –, erweist sich in deren Verlauf dramatischer Destabilisierung zugänglich. Was teils offen, teils verdeckt alles mit allem verbindet, bringt die Welt in Bewegung, in Metamorphose, auch in Drehung, in der das Oberste unten, das Unterste oben zu stehen kommt, so sehr, daß am Ende diese Kategorien selber zu zerflimmern scheinen. Daß Ovid weder Götter noch Menschen ganz ernst zu nehmen vermochte, kommt diesem Drehen an den Koordinaten ebenso zugute wie sein besonderer erotischer Animus. Denn ein Aspekt jener Kontiguität heißt Liebe, und wie Ovid beobachtet: „Non bene conveniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor“, „Gut vertragen sich nicht und hausen nicht gerne beisammen / Herrscherwürde

und Liebe“ (II,846–847). Diese nämlich kennt in Wahrheit keine Sieger, nur Besiegte.

Ovids *Metamorphosen* sind weder philosophischer Traktat noch politisches Pamphlet. Geschichten versehen uns nicht mit Definitionen; dergleichen ist weder ihr Verfahren noch ihre Aufgabe. Und doch dürfte das literarische Kunstwerk, das die *Metamorphosen* sind, auch philosophisch wie politisch nicht ganz belanglos sein. Denn die in ihnen sich entfaltende Idee der Verwandlung ist geeignet, jenen Begriff von Eindeutigkeit nachhaltig zu obstruieren, der in Philosophie wie Politik besonders begehrt ist. Zwar wäre der Schluß irrig, Verfahren und Stoff der Metamorphose bei Ovid seien *eo ipso* subversiv, anarchisch oder chaotisierend. Selbst wo sie subversiv sind, mögen sie nicht Unordnung erzeugen (wie Phaëthon), sondern eher eine andere Ordnung. Noch die aus der Reihe tanzen, tanzen. Und auch der Behauptung des Status quo kann die Metamorphose bei Ovid zugehören, ganz wie konservative Herrschaft von ihr induzierten Wandel durchaus im Instrumentarium ihres Machterhalts duldet. Einer einfachen politischen Lesart widerspricht sein Text auf Schritt und Tritt, etwa in der großen und zentralen Ekphrasis der *Metamorphosen*, der Beschreibung der beiden Teppichbilder, die Arachne und Minerva im Wettkampf weben (VI,70–128). Beide enthalten Metamorphosen. Arachnes Metamorphosedarstellungen dienen der Diskreditierung der Götter (VI,103–128); Minerva zeigt in den vier Eckbildern (VI,85: „quattuor in partes“) ihres Teppichs exemplarisch Geschichten von Verwandlungen, die Götter zur Strafe überrenitente Menschen verhängen (VI,83–100) – diese Darstellung will Ordnung und göttlichen Herrschaftsanspruch affirmieren. Daß nichts so bleibt, wie es ist, die Hoffnung der Untertanen, taugt doch auch den Mächtigen zur Drohung: Es kommt eben immer darauf an, was wozu verwandelt wird.

Irrig wäre aber nicht minder die Suggestion, Ovid stehe indifferent zwischen den Fronten. Denn er präsentiert Minervas Werk als eines, dem jene Dynamik der Fluktuation ausgetrieben ist, auf welche seine eigene Poetik größten Wert legt. Hier, pathetisch betont durch die *figura etymologica*, sitzen die Götter: „sedibus [...] sedent“ (VI,72 f.); erscheinen sollen sie in ihrer „augusta gravitate“ (VI,73). Der Anklang an den Namen des Kaisers ist beabsichtigt und impliziert den höchsten Imperativ seiner Herrschaft: Machterhalt. Welcherart die Götter die aufmüpfigen Menschen durch Verwandlung gemäßregelt haben, daran demonstrieren Minervas Bilder eher die Endgültigkeit des Resultats der Verwandlung als den Vorgang selbst. Wie immer imposant, ja einschüchternd der Göttin solches gelingen mag,

die massive moralische Wirkung bleibt hinter jener Norm einer Poetik und Ästhetik der Metamorphose zurück, welche der Dichter, sie der Natur entlehrend, bereits in den Text eingeflochten hat, ehe noch die Kunstwerke Minervas und Arachnes beschrieben sind:

illic et tyrium quae purpura sensit aënum
textitur et tenues parvi discriminis umbrae,
qualis ab imbre solet percussis solibus arcus
inficere ingenti longum curvamine caelum;
in quo diversi niteant cum mille colores,
transitus ipse tamen spectantia lumina fallit:
usque adeo quod tangit idem est; tamen ultima distant (VI,61–67).

Da wird Purpur verwebt, der in tyrischem Kessel getränkt ward,
zartere Schattungen auch, von einander nur wenig verschieden –
So wie in mächtiger Wölbung der Bogen die Weite des Himmels
färbt, wenn der Regen die Strahlen der scheinenden Sonne gebrochen:
Während tausend Farben in ihm verschieden erglänzen,
läßt sich vom spähenden Auge nicht fassen der Übergang selbst, so
gleich ist, was sich berührt, und doch das Entfernte verschieden.

Nicht, wie dann Minervas Bild, in hartem Kontrast entfaltet sich das Verwandlungsspiel der Natur, sondern in der Schattierung (VI,62: „umbra“), im Übergang (VI,66: „transitus“), in der Brechung (VI,63: „percussis“): als schillernde Fluktuation. Und just so frei, changeant, irisierend, bar der Statik einer architektonischen Ordnung zeigt sich das Gewebe der Arachne: Es ist von gleicher Webart, von gleicher Poetik und Ästhetik wie der Text, in dem es erscheint, die *Metamorphosen* des Ovid. Daß der Meister der Überraschung zugleich ein Meister der Gradation sein sollte, ist selbst eine Überraschung, und nicht die geringste seines an Überraschungen reichen Werks. Ist die Kunst beider, Arachnes und Ovids, Nachahmung der Natur, dann nicht so sehr, indem sie diese nachahmt, eher, indem sie ihr nachahmt, verwandelnd ist wie die Natur selbst. Zwar zerstört die Göttin Arachnes Werk (VI,129–131), indes ihr eigenes bleibt; doch jener Akt spricht in Wahrheit der Täterin das Urteil, nicht dem Opfer. Minerva, die göttliche Verkörperung von Vernunft und Weisheit, agiert aus Neid.

Die Welt, in die und an die wir geraten, sobald wir Lebewesen der Spezies Mensch zu gesellschaftlichen Wesen verwandelt werden, ist allemal bereits sortiert. Verwandlung beruht einerseits auf der Annahme, Pflanzen, Tiere, Menschen, Götter, oder Wasser, Erde, Luft und Feuer seien der Gattung nach verschieden. Ovid geht davon aus, daß wir diese Gattungen als

getrennte kennen und anerkennen, ja, er bestätigt uns in dieser Überzeugung. Nur gegen diesen Hintergrund gewinnt die Verwandlung ihr Spektakuläres. Das literarische Spiel mit Erwartungen kann erst beginnen, wo Erwartungen als solche geformt sind. Doch heißt dies andererseits nicht, sie gingen aus der Konfrontation mit dem Kunstwerk unverwandelt hervor. Proteus, den Inbegriff von Verwandlung,⁶ nennt Ovid – als erster in der antiken Dichtung – „ambiguus“ (II,9); die Charakterisierung steht *pars pro toto*. Nicht nur zerfließen in den dargestellten Metamorphosen die scharfen Demarkationen zwischen Menschen und Tieren wie zwischen Menschen und Göttern. Ihre Zweideutigkeit liegt vor allem darin, daß einer zugleich noch und nicht mehr ist, wer er war. Sollte dies Wahnsinn sein, gilt es, die Methode in ihm zu erkennen. Denn eine Metamorphose wie diejenige der Daphne (I,452–567) summiert sich, jedenfalls in Ovids Gestaltung, nicht in einer Idee, die leicht genug plattester Auslegung zugänglich wäre: Mensch wird Baum. Vielmehr sät der Autor Zweifel daran, ob Daphne aufhört, ein menschliches Wesen zu sein. „[S]entit adhuc trepidare novo sub cortice pectus“, Phöbus spürt noch Daphnes Herzschlag unter der Borke (I,554) – die Assonanz von „cortice“ (Borke) an „cor“ (Herz) kommt Ovid zupaß, wie überhaupt sein Spiel mit Worten und (An-)Klängen das sinnliche Scheinen der Idee der Metamorphose vollbringt –; „refugit tamen oscula lignum“, das Holz, oder eben sie, Daphne, denn dies ist eine Handlung, weicht dem Kuß des Gottes aus (I,556); „hanc quoque Phoebus amat“, Apollon liebt sie auch jetzt noch (I,553), was doch etwas wie personale Identität des Gegenübers voraussetzt.

Die Metamorphose der Daphne ist Ovids erste mythologische Verwandlungserzählung, nach dem Bericht von Entstehung, Zerstörung und Erneuerung der Erde; sie darf insofern als programmatisch gelten. Nicht bunte Unterhaltung durch effektvollen Umschlag der Gestalt bietet der Autor dem Leser; vielmehr führt er ihn in Unsicherheit über das Zutreffen von Prädikaten, deren Geschiedensein ihm gewiß wie nur etwas war.⁷ Und in die Schweben, in die Ovids Metamorphose ins Hybride zunächst unser Zuschreiben bringt, gerät auch unser Werten. Ovid steht skeptisch zur Perfektibilität des Menschen, zur Perfektibilität von irgendetwas. (Kunstwerke, Figmente also, wären sein einziger Kandidat für dergleichen.) Gewiß ist kraft Metamorphose jede Schattenseite schon unterwegs ins Licht, doch eben auch jede Lichtseite unterwegs ins Dunkel (VII,453–454); Leben selbst ist Tod in Bewegung. Die Wassergötter, die Daphnes Vater Penëus ihre Aufwartung machen, wissen nicht, ob sie ihn trösten oder beglückwünschen sollen

(I,578). Zu antworten wäre: beides. Denn Personsein selbst ist Tragikomödie; Metamorphose enthüllt es als solche. Obenauf schwimmen mag die Komik; doch es ist eine, die in die Tiefe reicht. Aus ihr spricht die Frage, ob Verwandlung ein Glück ist, und für wen. Wo die Grenzen ins Wanken geraten, sind Glorie und Schrecken gleichermaßen nah.

Die Dauer im Wechsel in Ovids *Metamorphosen* ist nicht so sehr ein Fortwirken des metaphysischen Substanzbegriffs als ein Erzeugen von Vexierbildern der Seele und des Leibes, wie jenem vom Wolf, in dem man den menschlichen Charakter Lycaons wiedererkennt, da man im menschlichen Charakter zuvor die bestialische Typik hatte erkennen können:

ab ipso
conligit os rabiem, solitaeque cupidine caedis
vertitur in pecudes, et nunc quoque sanguine gaudet;
in villos abeunt vestes, in crura lacerti:
fit lupus et veteris servat vestigia formae.
canities eadem est, eadem violentia vultus,
idem oculi lucent, eadem feritatis imago (I,233–239).

Das Gesicht zieht

Wut aus des Mannes Natur. In gewohnter Begierde zu morden
stürzt er sich unter das Vieh und schwelgt auch jetzt noch im Blute.
Borsten ergibt das Gewand, zu Schenkeln werden die Arme.
Wolf wird er so und bewahrt die Spur seiner alten Erscheinung:
gleich ist des Haares Grau und gleich der grimmige Ausdruck,
ebenso stechend der Blick, das Bild von Wildheit das gleiche.

Noch im Verhältnis zu Alterität und Identität ist Ovids Idee der Metamorphose, wie sie erzählend entfaltet wird, weniger eindeutig, als man vermuten möchte, da anscheinend das philosophische Programm des XV. Buches prononciert auf die erstere setzt. Immer der Gleiche: das ist das Resultat beständiger Verwandlung, in der sich der Typus behauptet. Von einem Moment zum nächsten ein anderer: das ist immer derselbe, unter verschiedener Einwirkung verwandelnder äußerer Mächte. Der Art oder Gattung nach Verschiedenes kann einander ähnlicher sein als der Art oder Gattung nach Gleiches; Lycaons Metamorphose wird zur sinnlichen Inszenierung dieser begrifflichen Paradoxie. Die Grenzen zwischen Mensch und Tier verschwimmen, aber sie verschwimmen gerade weil ein Kern dieses Wesens, das Mensch oder Tier sein kann, fest und unveränderlich ist: sein Wollen, sein Charakter, seine Natur; die Definition durch die Gattung erodiert, doch nicht zuungunsten jeder Definition, sondern zugunsten einer,

die ‚psychologisch‘ zu nennen eine Unbeholfenheit und ‚Ovidisch‘ zwar ein Pleonasmus, doch einzig angemessen sein dürfte. Die Werwolfgeschichte wird der derben Neugier aufs Widernatürliche der Metamorphose – ihr Monströses – aufgetischt, das sich jedoch unversehens als das wahrhaft Natürliche erweist. Dies rührt an jene Idee des XV. Buches, mit der es Ovid ernst ist: Dem auf Abnormität und Mißgestalt lauenden Voyeur der Metamorphose geht am Ende auf, daß diese eher der normale Gang der Welt sein mag und an ihm selber sich vollzieht.

In manche Bücher gehen wir hinein und kommen nie wieder heraus. Von dieser seltenen Art sind die *Metamorphosen* des Ovid. Denn das identifizierende und klassifizierende Denken des Lesers selber gerät ins Wanken, öffnet er Sinn und Sinne den Ovidischen Nuancen; und diese Lektüererfahrung vermag so weit zu tragen, daß sie auch die Welt mit anderen Augen sehen läßt. Ausgenommen vom mehrdeutigen Taumel des Mutierens soll einzig das Medium sein, welches ihn artikuliert: die literarische Kunst, das „perpetuum [...] carmen“⁸ (I,4) selbst. Im Nachwort (XV,871–879) nämlich meldet sich der zumindest in den *Metamorphosen* nicht zu allzu viel Aufhebens von sich selbst geneigte Erzähler in der ersten Person zu Wort. Auch dieses Wort, das abgeschlossene Werk dem historischen Individuum zuschreibend, kündigt zwar von einer Verwandlung. Denn das Individuum gibt sich als Leib („corporis huius“) hin, um sich in den vorliegenden Textkörper als seinen besseren Teil („parte meliore“) aufzuheben. Damit dieser sei, vergeht jener. Anders als Vergil (*Georgica* IV,559–566) oder Horaz (*Carmina* III,30) an entsprechender Stelle, nennt Ovid weder seinen Namen noch den Ort seiner Geburt. Was Selbsterhöhung scheint, ist Selbstpreisgabe an den Vampirismus des Werks; das Schreiben ist die Verwandlung der Verwandlungen. Sie aber gilt Ovid nicht als Transit in der unendlichen Kette der Verwandlungen, sondern führe auf etwas, das „perennis“ und „indelibilis“ sei, ewig und unzerstörbar: Kunst und der über ihr prangende Name („nomen“), dauernden Ruhm („fama“) auf sich ziehend. Sollte demnach die Kunst außerhalb der Natur stehen, obschon doch in *Metamorphosen* fortwährend Kunst Natur und Natur Kunst wird?

Erst steckt das Gedicht im Dichter, dann der Dichter im Gedicht. Nur so ist zu verstehen, daß die Leser das eine vom anderen nicht zu unterscheiden wissen. Ovid aber hat das Verhältnis beider besser begriffen: als Transfiguration. Die Sphragis der *Metamorphosen*, sich Horaz’ „exegi monumentum aere perennius“ (*Carmina* III,30,1) anverwandelt, widerspricht der Universalität des Metamorphotischen und bestätigt sie zugleich: Kunst erreicht

einen Zustand, dem kein Wandel mehr etwas anhaben kann, die einzige Unsterblichkeit, die erreichbar und zu erreichen der Mühe wert ist; doch sie erreicht ihn nur auf dem Weg der Verwandlung der unbeständigen Körper in beständige Zeichen, den Wechsel jener haltlosen Gebilde in haltbare Verse bannend. Und selbst deren Beständigkeit wird am selbstbezüglichen Ende nicht so vollmundig ausposaunt, wie die zunächst reklamierte Resistenz des Geschaffenen gegen Jupiters Zorn („Iovis ira“) und das triumphierend beschworene Versetztsein über die Sterne („super alta astra“) denken lassen. Fama, scheinbar im vorletzten Vers (XV,878) als bleibender Trumpf ausgespielt, ist in Wahrheit längst als vagierende Größe erkannt (VIII,267; XII,54). Gut römisch relativiert sich das Ergebnis auf den Bestand politischer Macht, dem der Text (etwa XV,422–439) schon oft genug nachgerechnet hatte, er dürfe nicht auf Ewigkeiten kalkulieren: „quaque patet domitis Romana potentia terris, / ore legar populi“, „Wo des Römers Macht auf bezwungenen Landen sich breitet, / wird mich lesen das Volk“ (XV,877–878) – schließlich war selbst die Wirklichkeit weniger bescheiden, und hat den Text ein wenig über das Ablaufdatum römischer Herrschaft in Lektüre gehalten.

Seine Klassizität begreifen, heißt, Form und Inhalt der Ovidischen Metamorphosen zusammenzudenken. Ein Gesetz größtmöglicher innerer Ökonomie waltet in diesem Gedicht, in dem freilich dem Anschein nach rückhaltlose Verschwendung herrscht. Es ist die ureigene Ökonomie der Verwandlung; sie gebietet, daß die neuen Formen so viel Material als möglich von den alten übernehmen.⁹ Daß der reichste Stoff, die Welt selber, in den Schranken eines gleichbleibenden Versmaßes Fassung fand, ist die zentrale ästhetische Manifestation solcher Sparsamkeit im Überfluß; ihr Wunder, daß die Schranken nicht als solche erscheinen – vielmehr ist es ja, wie Calvino formuliert hat, als ob die Wesen, die Götter, Menschen, Tiere, Pflanzen, bei Ovid scharenweise von selbst in die wohlgeordneten Reihen seiner Hexameter drängten.¹⁰ Es fällt schwer, nicht zu glauben, sie verewigten sich in dieser Verwandlung, doch mag dies am Ende insofern nicht gar so wichtig sein, als der Dichter frei ist von dem platonischen und später christlichen¹¹ Vorurteil zugunsten dessen, was Bestand hat. Über den von solchem Vorurteil gespeisten Horror vor Verfall und Zerfall in kleinste Teilchen ist er hinaus, da er in diesen den Energiewandel gewahrt, der neues hervortreibt. Wenn Ovidischer Geist sich in der Neuzeit noch einmal zu einem Satz verdichtet hat, dann mag es der Christof Toblers über die Natur sein: Leben sei ihre schönste Erfindung und der Tod ihr Kunstgriff, viel

Leben zu haben.¹² In der Metamorphose besteht einer weiter, indem seine Gestalt untergeht; Metamorphose mit Ovid zu denken bedeutet, um denn das der Formel sich Entziehende für einen Moment in eine Formel zu verwandeln, sie als Einheit von Tod und Leben zu begreifen.

3. Christliches

Metamorphose hatte von Homers Epen an zum Kern dessen gezählt, worin die antike Dichtung den antiken Mythos beerbte. Außer als Gegenstand jener wurde sie als ihr Verfahren entdeckt: In den *Metamorphosen* des Ovid (§ 2), aus hellenistischen Quellen schöpfend und diese verwandelnd, triumphiert am Thema der Verwandlung eine Poetik der Verwandlung. Wie die Gestalten in einer Geschichte sich wandeln, wandelt sich die Gestalt der Geschichte selbst. Zugleich verwandelt die Dichtung die mythische Verwandlung: Was als magischer Zwang galt, öffnet sich freiem Spiel. Haben Ideen den Hang, zu Gesinnungen zu wuchern, und Gesinnungen die Tendenz, Kunst zu ersticken, so ist Spiel der Kunstgriff dieser, sich Luft zu verschaffen. Solchem Spiel ist Ernst nicht fremd, zuweilen blutiger selbst, wo Wandlung und Opfer zusammengedacht sind. Spiel ist es zu nennen nicht, weil es stets harmlos wäre, sondern weil seine Spielregeln jener Kraft entstammen, welche über den Regeln steht: der Phantasie. Der Künstler, dessen Kunst eine der Verwandlung ist, sieht in den Dingen nicht nur und nicht in erster Linie, was sie sind, sondern was sie werden können.

In den *Metamorphosen* des Apuleius von Madaura, um 170 n. Chr. nach dem Vorbild des Lukios von Patrai geschaffen, doch in Inhalt und Form auch mit Ovidischen Anregungen gesegnet, ist der Konnex einer Literatur der Verwandlung mit den antiken Mysterienkulten manifest. Sie zeugen von der Attraktion und Faszination, welche Verwandlung ausübte; keiner verspricht dem religiösen Bedürfnis der Epoche weniger als dies: Transfiguration. Daß ein Wesen mit endlicher Lebenszeit unendliche Wünsche hat, ist unter den Motiven, die zur Verwandlung drängen, Ovid nicht ganz fremd. Doch es ist ein spezifischer religiöses Bedürfnis, durch das dem Versprechen, mehr als ein Leben zu haben, beherrschende Stellung für die Idee der Verwandlung zuwächst. In teils erbitterter Konkurrenz zu den Mysterienkulten durfte das Christentum deren Offerten nicht unterbieten. Hatte aber die antike Welt seit der *Ilias* und *Odysee* sich in kunstvoller Abwandlung der Idee der Verwandlung geübt, so widerfuhr ihr durch die Nachfolger

Jesu, in bis dahin unerhörter, bewundernswerter und Bewunderer findender Gründlichkeit auf Absicht und Sinn, auf einen einheitlichen, höheren Sinn allemal, zurechtgestutzt zu werden. Im Christentum ward die polymorphe Lust der heidnischen Verwandlung monotheistisch gebändigt. Gewiß, der Erlöser ist wahrer Mensch und wahrer Gott; aber wer das für ein Spiel mit Zweideutigkeiten hält, gehört in die Hölle.

Bei Ovid war Metamorphose frei von übergreifender Teleologie entworfen: Das Verwandelte ist anders, nicht oder allenfalls zufällig besser, und oft genug sind die Verwandlungen umkehrbar. Seine Welt kennt die Caprice.¹³ So wenig er glaubte oder Wert darauf legte, daß alles beim alten bliebe, so fremd wäre ihm die Überzeugung gewesen, es sei letztlich die Tugend dasjenige Prinzip, nach dem die Wirklichkeit sich gestalte und umgestalte. Die Agenten der Verwandlung, die Götter zumal, sind keine moralischen Wesen, wie ja Heiden überhaupt Vorstellungen vom lieben Gott einigermaßen fernliegen. In der Theologie des Paulus aber, nur eine Generation nach Ovid, wird Metamorphose teleologisiert: Sie führt zum Ziel, sie müßte zu dem einen, unumkehrbaren Ziel führen – hin zu Christus, weg von weltlichen Gedanken. An die römische Gemeinde schreibt Paulus, der seine durch eine Lichtvision initiierte Konversion vor Damaskus (Apg. 22,5–16; 26,12–18) selbst als Verwandlung erfahren haben mag:

Und nehmt nicht die gleiche Gestalt dieser Weltzeit an, sondern verwandelt euch [*metamorphousthe*] durch die Erneuerung des Geistes, auf daß ihr prüfen möget, was der Wille Gottes, das Gute und Wohlgefällige und Vollkommene sei (Röm. 12,2).

Die Imperative im Kontext legen nahe, *metamorphousthe* im Römerbrief nicht als Passiv zu lesen, sondern als Medium, und demgemäß mit „verwandelt euch“ wiederzugeben. Diesem Gebot nachkommen heißt, sich der Form widersetzen, welche die Welt, wie sie in der Zeit – dem *aiōn* (*saeculum*) – Gestalt gewann, einem aufdrängen möchte. Das Christentum, ein Beitrag zur Messe orientalischer Angebote für die okzidentale Nachfrage nach Sinn, war zugleich Résistance gegen die ganze Show. Verwandlung war der Faden, mit dem die christliche Subkultur am Stoff der antiken Kultur weiterspann; Verwandlung wurde der Riß im Faden, der deren Ende war. In der religiösen Konsumgesellschaft, deren Entfaltung zu fördern, zu behindern und zu kanalisieren die politische Elite des römischen Kaiserreichs sich abwechselnd mühte, brachte die Lehre des Paulus die

skandalöse Behauptung in Umlauf, Verwandlung lasse sich nicht kaufen. Wer sie gewinnen will, muß alles aufgeben.

Die Verwandlung im Glauben, vollzogen im Diesseits, ist Forderung an den Christen, von ihm zu erbringende Leistung – freilich auch Gnade. Ihr korrespondiert im Jenseits jene Verwandlung, in der sich das Heilsversprechen erfüllt: die Auferstehung der Toten und die Erhöhung der noch lebenden Gerechten. Zu ihr gehört die ultimative Verwandlungsmusik.

Siehe, ich sage euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, sondern wir werden alle verwandelt werden [*allagēsometha*], und zwar in einem Nu, in einem Augenblick, beim Schall der letzten Posaune; die Posaune wird nämlich erschallen, und die Toten werden als unverwesliche auferweckt werden, und wir werden verwandelt werden [*allagēsometha*] (1. Kor. 15,51–52).

Die Auferstehung ist nicht bloße Bewahrung des Individuums, sondern auch, wie die Vulgata an dieser Stelle übersetzt, *immutatio*. Verwandlung, bei Ovid Ausdruck dessen, daß nichts ewig hält, wird Paulus gerade zur Bürgschaft der Ewigkeit. Den nach Verwandlung Hungernden, denen eine Form, eine Gestalt nicht genug sein kann, antwortet ineins Erfüllung und Disziplinierung ihres Bedürfnisses: Genau eine weitere Figur steht ihnen gnadenhalber zu, die verklärte Physis der Auferstandenen. Diese Verwandlung, in der ein geistiger Leib an die Stelle des sinnlichen treten soll (1. Kor. 15,44), hat ihr Telos nicht in der Vielgestalt der Welt, sondern allein im Herrn, im Willen des einen Gottes (Röm. 12,2; Apg. 26,20) – nicht derart, daß Menschen Gott würden (solches versprochen die Mysterienreligionen), wohl aber, daß ihre Umgestaltung sich einzig an ihm ausrichtet:

Wir alle aber schauen mit unverhültem Antlitz die Herrlichkeit des Herrn wie im Spiegel und werden von Herrlichkeit zu Herrlichkeit wie vom Herrn, dem Geist, in dasselbe Bild verwandelt [*metamorphoumetha*] (2. Kor. 3,18).

Die monotheistische Umarbeitung der polytheistischen Metamorphosenlehre nimmt sich auf den ersten und wohl auch auf den zweiten Blick so aus, als bleibe am Gedanken der Verwandlung nichts, wie es war. Verwandelt sich den Heiden auch der Gott – wie Zeus in einen Stier, einen Schwan, einen Goldregen –, so scheint das Christentum die Metamorphose auf eine Forderung sowie auf ein Versprechen an die Menschen zu reduzieren. Daran ist etwas; denn der Gott, den die Christen von den Juden geerbt hatten, zeichnet sich, in Einklang mit dem platonischen Vorbehalt (§ 1), vor allem, was sonst ist, durch seine Unwandelbarkeit aus: „Sie [Erde und Himmel] werden vergehen, du aber bleibst; wie ein Gewand zerfallen sie

alle, wie ein Kleid wechselst du sie, und sie gehen dahin. Du aber bleibst derselbe“ (Ps. 102,27–28). Die ganze Wahrheit enthält jene Einschätzung dennoch nicht. Einem rechtgläubigen Juden muß bereits die Inkarnation als mythologische Verunstaltung des einen unwandelbaren Gottes durch heidnische Verwandlungsphantasmen erschienen sein. Sie wird zwar im Neuen Testament nie direkt Metamorphose genannt, doch von Annahme einer anderen Gestalt (*morphē*) ist bei Paulus sehr wohl die Rede:

Diese Gesinnung hegt in euch, die auch in Christus Jesus war, der, als er in Gottes Gestalt [*morphē*] war, es nicht für einen Raub hielt, wie Gott zu sein, sondern sich selbst entäußerte, indem er die Gestalt [*morphēn*] eines Knechts annahm und den Menschen ähnlich wurde, und der Erscheinung nach [*schēmati*] wie ein Mensch erfunden, erniedrigte er sich selbst und wurde gehorsam bis zum Tod, ja bis zum Tod am Kreuz. Daher hat ihn Gott über die Maßen erhöht (Phil. 2,5–9).

Und an zentraler Stelle berichtet das Evangelium des Markus auch dem Wortlaut nach von einer erhöhenden Metamorphose, die Gott dem Sohn gilt:

Und nach sechs Tagen nimmt Jesus den Petrus und den Jakobus und den Johannes beiseite und führte sie – nur sie allein – auf einen hohen Berg. Da wurde er vor ihren Augen verwandelt [*metemorphōthē*], und seine Gewänder wurden ganz weißglänzend, wie sie kein Walker auf Erden so weiß machen kann. Und es erschien ihnen Elia mit Mose, und sie redeten mit Jesus. Da nahm Petrus das Wort und sprach zu Jesus: „Rabbi, es ist gut, daß wir hier sind; und wir wollen drei Hütten bauen, dir eine und Mose eine und Elia eine“. Er wußte nämlich nicht, was er sagte, denn sie waren in Furcht geraten. Und eine Wolke kam und überschattete sie, und aus der Wolke kam eine Stimme: „Dies ist mein geliebter Sohn; hört auf ihn!“. Und plötzlich, als sie um sich blickten, sahen sie niemanden mehr bei sich als Jesus allein. Und als sie vom Berge hinabstiegen, gebot er ihnen, niemandem zu erzählen, was sie gesehen hatten, bis des Menschen Sohn von den Toten auferstanden wäre. Dieses Wort hielten sie fest und besprachen miteinander, was das bedeute: von den Toten auferstehen (Mark. 9,2–10).

Matthäus faßt diesen Vorgang, den er entschiedener auf eine Theologie des Lichts bezieht, gleichfalls unter den Begriff der Metamorphose:

Und nach sechs Tagen nimmt Jesus den Petrus und den Jakobus und dessen Bruder Johannes mit sich und führt sie abseits auf einen hohen Berg. Und er wurde vor ihren Augen verwandelt [*metemorphōthē*], und sein Angesicht leuchtete wie die Sonne, seine Gewänder wurden weiß wie das Licht. Und siehe, es erschienen ihnen Mose und Elia, die mit ihm redeten. Da nahm Petrus das Wort und sprach zu Jesus: „Herr, es ist gut, daß wir hier sind. Wenn du willst, werde ich hier drei Hütten machen, dir eine und Mose eine und Elia eine“. Während er

noch redete, siehe, da überschattete sie eine lichte Wolke, und siehe, eine Stimme aus der Wolke sprach: „Dies ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen gefunden habe; hört auf ihn!“ Als das die Jünger hörten, warfen sie sich auf ihr Angesicht nieder und fürchteten sich sehr. Und Jesus trat hinzu, rührte sie an und sprach: „Steht auf und fürchtet euch nicht!“ Als sie aber ihre Augen erhoben, sahen sie niemanden als Jesus allein. Und als sie vom Berge hinabstiegen, gebot ihnen Jesus: „Sagt niemandem von dem Gesicht, bis des Menschen Sohn von den Toten auferweckt worden ist“ (Matth. 17,1–9).¹⁴

Zentral ist die – so der Ausdruck der Vulgata¹⁵ – Transfiguration Jesu auf dem Berg nicht nur ihrer Position fast genau in der Mitte der Evangelientexte halber. Den Berg deuteten die Kirchenväter auf Psalm 89,12 hin als den Tabor¹⁶, doch ist er in den Evangelientexten wohl absichtsvoll unbestimmt gelassen (vgl. a. 2. Petr. 1,18): Archetypisch erhoben, eben auf einem „hohen Berg“, ist die Metamorphose auch räumlich als Höhepunkt konzipiert. Der Hinweis ist ein theologischer eher denn ein geographischer. Man ist dort oben dem Himmel näher. Die Metamorphose Jesu ist außer der Taufe – Matth. 17,5 ist wörtliche Referenz auf Matth. 3,17 – der einzige Moment seines Lebens, der durch hör- und sichtbare Intervention Gottes des Vaters ausgezeichnet ist. „Dies ist mein geliebter Sohn; hört auf ihn!“: Das Gotteswort ist mächtiger identifizierender Ausspruch. Sinn der Transfiguration ist Revelation: Offenbarung der vollkommenen göttlichen Natur Jesu.

In Ovidischen Verwandlungen wird Identität, welche einerseits vorausgesetzt ist, andererseits auch infragegestellt; in den Christophanien hingegen wird die wahre Identität, indem sie offenbart wird, ein für allemal festgestellt. Die Intervention des Herrn korrespondiert der Formulierung ‚er wurde verwandelt‘: Das Passiv drückt den himmlischen Ursprung des Vorgangs aus. Man ermißt daran, welcher ingenieuser Kompromiß die Trinitätslehre ist.¹⁷ Als der Vater wird Gott als Verwandler, ein selbst unwandelbarer, tätig, als der Sohn kann er als Verwandelter auftreten. Die Dreieinigkeit erlaubt dem Christen, Monotheist zu sein, doch zugleich die Vorteile des Polytheismus zu genießen.

Diese Konstellation nun steht nicht für sich. Sie wird eingebettet in Geschichte, jene nämlich, die alle Geschichte endet: Heilsgeschichte. Die weiße Farbe, welche die drei Synoptiker am Gewand der verwandelten Gestalt hervorheben, ist eschatologischer Verweis. Verklärt erscheint der Menschensohn so, wie er am Jüngsten Tage¹⁸ auftreten wird: Die Metamorphose ist der Augen-Blick der Macht, welcher der scheinbaren Ohnmacht

des Kreuzestodes von vornherein ihren relativen Platz in der göttlichen Ordnung anweist, dem Anstößigen der Hinrichtung zum voraus den Stachel raubt.¹⁹ Nur ein Augenblick, denn vom Berg führt der Weg ins Tal; aber dieser Augenblick verspricht eine Ewigkeit der Höhe. In der Formulierung „sein Angesicht leuchtete [*elampsen*] wie die Sonne [*hōs ho hēlios*], seine Gewänder wurden weiß wie das Licht“ (Matth. 17,2) hallt unverkennbar Jesu Rede von der Erhebung der Gerechten in den Stand himmlischer Glorie nach: „Dann werden die Gerechten leuchten wie die Sonne [*eklampousin hōs ho hēlios*] im Reiche ihres Vaters“ (Matth. 13,43; vgl. Mal. 4,2). Diese Verwandlung aufwärts ist Gegenbild jener Verwandlung abwärts, welche die ersten Menschen erfahren hatten: in hinauf, der Scham, dem Schmerz, der Mühsal, der Macht und dem Tod preisgegebene Wesen (1. Mos. 3,7–19).

Ist bei der Metamorphose Jesu bereits eine, wie immer auserwählte, Gemeinde versammelt, so bietet diese Religion ihren Adepten, in der katholischen Konfession als ihr zentrales Ritual, den Vorgeschmack des Himmelreichs. Zur Transfiguration auf dem Berg und der Auferstehung der Toten am Tage des Jüngsten Gerichts tritt in der christlichen Bilderwelt als dritte bedeutsame Metamorphose beziehungsreich die Eucharistie, die Wandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi.²⁰ In dieser erweist sich Verwandlung als ritualisierbar: ein von Ovidischen Metamorphosen schwer Denkbare. Denn diese, zwischen Extremen wie Versteinerung hier, Entfesselung kinetischer Energie dort, ereilen den oder die, welche verwandelt werden, zu oft überraschend. Und wer oft genug überrascht worden ist, wird nicht mehr glauben, es komme alles, wie es kommen muß. Mit der christlichen Umdeutung der Idee der Verwandlung ist der Geist urbaner Skepsis, der durch Ovids *Metamorphosen* weht, aus dieser gewichen, und zwar durchaus unabhängig davon, ob man aus der Botschaft der Transfiguration, welche die Bibel verkündet, die Stimme des Herrn heraushört oder eher die provinzieller Eiferer. Was im Mythos Zwang war und in der Dichtung Spiel wurde, macht der Glaube zum Dogma: Fortschritte der Ideengeschichte.

So ist Metamorphose dem Christentum einerseits durchaus wesentlich. Andererseits ist sie ihm tief verdächtig. Und dieser Verdacht war von Anfang an produktiv, ging es darum, Konkurrenz – von innen wie von außen – in einem Absatzgebiet auszuschalten, welches boomte wie nur je eines: dem religiösen Markt der späteren Antike. Was bei Ovid eine in der Lust an einer guten Geschichte ausgekostete Ingredienz ist, die agonalen

Motive von und für Verwandlung – Jagd, Flucht, Kampf –, rutscht dem heiligen Paulus, für den der Omnipotenz des Christengottes halber alles von vornherein zum Besten entschieden sein sollte, eher wider Willen in seine Predigt, im Ärger über einen Weltlauf, in welchem sich jene Allmacht kaum sehr auffallend bemerkbar macht. So ist im 2. Korintherbrief, der jene leuchtend mystische Stelle von der Metamorphose der rechten Christen ins Bild des Herrn (3,18) enthält, Giftiges über Verwandlungen der weniger erwünschten Art zu lesen:

Die Betreffenden sind nämlich Lügenapostel, Pfuscher in ihrer Arbeit, verwandelt [*metaschēmātizomenoi*] in Apostel Christi. Und das ist kein Wunder! Verwandelt sich [*metaschēmātizetai*] doch der Satan selber in einen Lichtengel. Es ist also nichts Besonderes, wenn auch seine Diener sich in Diener der Gerechtigkeit verwandeln [*metaschēmātizontai*] (2. Kor. 11,13–15).

Keine Teleologie ohne Argwohn, ihr werde Perversion widerfahren. Bei Paulus wird Moral zur Waffe, und die Rede von Verwandlung rückt ein in deren Arsenal. Wenn die Wortwahl im zweiten Korintherbrief auf *metaschēmātizesthai* anstelle von *metamorphousthai* fällt, so nicht weil jenes diesem als minderwertige Form der Verwandlung gegenüberstünde. Denn *metaschēmātizēin* steht auch für Christi Verwandlung des hinfalligen Leibes der sterblichen Menschen in den ewigen derer, die des Himmelreichs teilhaftig geworden sind:

Denn unser Bürgerrecht ist im Himmel, von woher wir auch als Heiland den Herrn Jesus Christus erwarten, der den Leib unserer Niedrigkeit verwandeln wird [*metaschēmātisai*], daß er gleichgestaltet [*symmorphon*] sei dem Leib seiner Herrlichkeit, vermöge der Kraft, mit der er sich alles zu unterwerfen vermag (Phil. 3,20–21).

Daß die Sprache des Neuen Testaments nicht säuberlich zwischen Verwandlung und Verstellung scheidet, ist kein Versehen, sondern angemessene Ausprägung einer Sicht der Welt. Verwandlung selbst gilt den Christen als schillernd, als begehrenswertes Vermögen ebenso wie als ominöser Vorgang. Monopolisiert für den rechten Glauben wäre Verwandlung nach Paulinischer Anschauung allerdings ganz unzweideutig ein herrlich Ding; leider aber treibt sie ihr Unwesen praktisch außer aller Kontrolle.

So haben sich die Kirchenväter daran abgearbeitet, sie wenigstens theoretisch unter Kontrolle zu bringen – allen voran Augustin, nicht obwohl, sondern vermutlich eher weil er, nach dem Zeugnis seiner Konfessionen, den spirituellen Verwandlungskünstler schlechthin auf dem Jahrmarkt phi-

losophischer und religiöser Optionen der Spätantike darstellt. In Metamorphosen ist eine mögliche Konkurrenz zur göttlichen Schöpfung virulent. Darum kommt es Augustinus darauf an, ihnen ontologische Dignität abzusprechen. Sie sind letztlich nur Trug, scheinhaft (*specietenus*). Was bei Paulus im Hinweis auf die Verwandlungen des Satans eher en passant zur Sprache kommt, wird bei Augustinus, der an 2. Kor. 11,14 anknüpft,²¹ zum Gegenstand einer elaborierten Dämonologie. Im achtzehnten Buch von *De Civitate Dei* erörtert Augustinus die „incredibiles commutationes“ (l. XVIII, c. 17) oder „transformationes“ (l. XVIII, c. 18), die ungläubwürdigen Verwandlungen der heidnischen Überlieferung. Er läßt zunächst die Metamorphose-Erzählungen von Diomedes, Circe, Lycaon (bei Varro) und Lucius (bei Apuleius) Revue passieren (l. XVIII, c. 16–18). Ein paar freundliche Worte findet er nur für die letztere (l. XVIII, c. 18), vermutlich da der *Asinus aureus* aus seiner Sicht immerhin eine Lektüre als moralische Allegorie zuläßt. Sodann kommt Augustinus zur Sache. Die Metamorphose dient ihm dazu, einerseits die Realität des Bösen festzuhalten, andererseits aber ihrem Hervorbringen einen Status zu bescheinigen, welcher der Art, nicht lediglich dem Grad nach gegenüber der göttlichen Schöpfung inferior sei:

Die Dämonen können nichts vollbringen gemäß der Macht ihrer eigenen Natur (da diese an sich selbst geschaffenes Sein von der Art der Engel ist, wengleich ins Böse gewendet durch ihr eigenes Fehlen), außer, was er [der allmächtige Gott] zuläßt, dessen Urteil vielfach verborgen ist, doch niemals unrecht. Und wirklich schaffen [*creant*] die Dämonen gewiß keine Wesen [*naturas*], wenn sie solche Sachen machen wie die, von denen die Rede war. Nur dem Aussehen [*specie*] nach ändern sich [*commutant*] allenfalls Geschöpfe des wahren Gottes, so daß diese etwas zu sein scheinen, was sie nicht sind [*videantur esse quod non sunt*]. Ich möchte also glauben, daß weder die Seele noch auch der Leib aus irgendeinem Grund durch dämonische Kunst oder Macht wirklich in tierische Glieder und Umrisse verwandelt werden [*converti*] können. Vielmehr ist es die Einbildungskraft des Menschen [*phantasticum hominis*], die bekanntlich im Denken oder Träumen in unzählige Arten von Dingen gewandelt wird [*variatur*], und, obwohl selbst kein Körper, mit erstaunlicher Schnelligkeit körperähnliche Formen [*formas*] annimmt und es fertigbringt, wenn die eigenen leiblichen Sinne des Menschen schlafen oder betäubt sind, dem Sinn anderer auf irgend unbeschreibliche Weise körperliche Gestalten [*figura*] vorzuführen. Die Leiber der Menschen lägen dann irgendwo, lebten zwar, aber ihre Sinne wären viel schwerer und gewaltsamer als sonst beim Schlaf gefesselt, und nun erschiene [*appareat*] jene Einbildungskraft [*phantasticum*] den Sinnen anderer Menschen in Gestalt

[*effigie*] irgendeines Tieres verkörpert, und der Mensch selbst sähe sich ebenfalls so, wie er ja auch im Schläfe sich selbst so sehen und etwa als Esel Lasten tragen kann. Diese Lasten würden dann aber, wenn es sich um wirkliche handelte, von den Dämonen getragen, um die Menschen, welche teils die wirklichen Lasten, teils die Scheinbilder der Lasttiere erblickten, zu täuschen.²²

Es geht um nichts Geringeres als das kreative Monopol. Augustinus' Metamorphosekritik ist die komplizierte Lösung eines einfachen Problems, die nicht anders als kompliziert sein kann, da das Problem nun einmal so gestellt ist, wie es gestellt ist. Wenn es nur einen Gott gibt, sind alle anderen Götter – bloß, aber immerhin – Dämonen. Den moralisch für anrühlich befundenen Elementen der Wirklichkeit ist so viel Realität zuzubilligen, daß sie hinreichend Furcht und Grauen auf sich ziehen, doch zugleich so wenig, daß der einzig dastehenden Souveränität des Einen Gottes kein Gran seiner Herrschaft über die Realität entwendet wird. Zu letzterem Zweck ist das Metamorphotische der menschlichen Imagination zuzuschreiben. Um ersteres zu erreichen, nimmt Augustinus jedoch an, es könne gleichsam aus dem Raum des *phantasticum* heraustreten und so von anderen als wirklich angesehen werden. Da aber selbst kollektive Einbildung nicht die Gesetze der Physik aufhebe, seien im Fall metamorphotisch phantasierter Esel die Lasten, die sie trügen, weiterhin wirklich; als Träger müßten dann die Dämonen einspringen, von denen es schien, sie hätten ihre Schuldigkeit in dieser Theorie bereits getan. Die Konstruktion tut wenig dazu, die Vorstellung glaubhaft zu machen, man habe in der christlichen Idee von Verwandlung gegenüber der heidnischen eine Vergeistigung des Sinnlichen – in Formel: von der Fabel zur Mystik – zu erblicken. Obschon ersichtlich das Produkt einer Verlegenheit, ist Augustinus' Lösung allerdings konsequent im Gefolge der Absicht, Metamorphosen für so unreal wie möglich, doch zugleich für so real wie eben nötig zu erklären. So hält sich die einzig wahre Religion,²³ laut Augustinus Überwindung der Mythologie, einen mythologischen Hinterhof von ganz eigener Anmut. Der Verfeinerung Augustinischer Dämonologie²⁴ hat so mancher mittelalterliche Theologe seinen Scharfsinn dargebracht. Um praktische Opfer ergänzt wurde dies eher theoretische dann vorwiegend in der frühen Neuzeit: Unter den Inkriminierungen, die gegen Hexen vorgebracht wurden, rangierten ihre Dämonen, vorzüglich dem Satan selbst entlehnten Verwandlungskünste an prominenter Stelle.²⁵

4. Alchimie

Die Augustinische Dämonisierung der Metamorphose (§ 3) erwies sich ideengeschichtlich als prägend. Im *Paradiso*, von dem die Dämonen ausgeschlossen sind, räumt Dante, durchaus ein Bewunderer Ovids,²⁶ Metamorphosen keinen Platz ein; ausgedehnten Raum reserviert er denselben im *Inferno*.²⁷ Und doch begründen Beispiele dieser Art wohl kaum das immer wieder einmal sehnsüchtig erschaute Bild vom christlichen Europa, das von der Spätantike bis zum Barock einheitlich und ungebrochen Wirklichkeit gewesen sein soll. Auch heidnische Mythologie wie Poetik wirken, samt anderen paganen Traditionen, in dem weiter, was als christliches Mittelalter anzusehen man lange Zeit gewohnt war. Ovid war dem karolingischen Dichterkreis ein Vorbild. Matthäus von Vendôme, einer der prägenden Dichter und Lehrer des 12. Jahrhunderts, zitiert ihn über und über in seiner *Ars versificatoria*.²⁸ Albrecht von Halberstadt übersetzte die *Metamorphosen* 1210 ins Mittelhochdeutsche.²⁹ Und nach dem Zeugnis des Zisterziensermönchs Caesarius von Heisterbach, um 1220, brachten Häretiker die Behauptung in Umlauf, Gott selbst habe aus Ovid gesprochen.³⁰ Umgekehrt bedeutet die Renaissance auch keine unveränderte Wiedergeburt der polytheistischen Metamorphoseidee. Aus heidnisch-christlicher Gemengelage entsteht Neues: Verwandlung der Verwandlungen.

Eine Formation solcher heidnisch-christlichen Gemengelage, aus der Neues auftaucht, ist die Alchimie³¹ der Renaissance. Diese Theorie und Praxis der Verwandlung hält es ganz ausdrücklich mit Hermes oder, römisch, Merkur. Doch obgleich ihre Literatur gerade Ovid mit Vorliebe ins Spiel bringt, scheint ihre Verwandlungsidee durchaus auf die christliche *ordo* eingeschworen. John Donne hat für die Epoche um 1600 gültig formuliert, wie materielle Wertschätzungen der Alchimie, Politik und Religion aufeinander bezogen zu denken sind:

The earth doth in her inward bowels hold
Stuffe well dispos'd, and which would faine be gold,
But never shall except it chance to lye,
So upward, that heaven gild it with his eye;
As, for divine things, faith comes from above,
So, for best civill use all tinctures move
From higher powers; From God religion springs,
Wisdom, and honour from the use of Kings.³²

Insofern Alchimie die Transmutation der Metalle zu Gold zum Ziel hat, die Metamorphose einer niedrigeren Substanz in eine höhere, ist ihr im Kern die christliche Teleologie aufwärts eingeschrieben. Gleiches gilt in der esoterischen Deutung, die ‚chymische Wissenschaft‘ ziele nicht auf Verwandlung der Metalle, sondern des Menschen selbst.³³ Da die menschliche Seele, so diese Anschauung, in die Materie eingeschlossen sei, könne sie durch Umwandlung der Materie Befreiung erlangen. Auch diese Denkfigur – eine ihrem Ursprung nach unverkennbar gnostische³⁴ – stratifiziert Sein in eindeutiger Weise: oben Geist, unten Stoff. Hierarchien werden nicht wie bei Ovid in Verwirrung gebracht, sondern als bestehend vorausgesetzt. Alchimisten sind Perfektionisten: Sie möchten das Werk, das die Natur begonnen hat, vervollkommen.

Doch die *arcana chymica* der frühen Neuzeit bieten nicht einfach einen christlichen Kern mit allerhand heidnischem Flitter. Ihre Verwandlungsidee, aus der Konstellation von Hermes und Christus ersonnen, geht über beide hinaus. Was das Verwandeln angeht, so hat ja der Allmächtige, wie auch alles übrige, die Angelegenheit allein im Griff. Und auch der durchaus nicht allmächtige, wenngleich mächtige, Zeus oder Jupiter wird Stier, Schwan oder Goldregen durchaus auf eigene Faust. Immerhin stellt er sich mit so unterschiedlichen Verwandlungsergebnissen auf seine jeweiligen Ausgewählten ein. Und gewiß sind Ovids *Metamorphosen* nicht knapp an Liebesgeschichten. Doch kaum je besteht Zweifel, die Verwandlung wäre auch ohne den oder die andere möglich: Gäbe es sie nicht, fehlte vielleicht der Anlaß zur Verwandlung, kaum aber der gleichwertige Pol, der in das Verwandelte selbst eingehen muß.

Eines kann sich nicht verwandeln: Dies ist, negativ formuliert, das Nomen der Alchimie in einer Ideengeschichte der Verwandlung. Mit ihm brachte sie sich in den Verdacht der Häresie: Bereits im 14. Jahrhundert wurde durch päpstliche Bulle, Johannes' des XXII. *Spondent quas non exhibent*, jede alchimistische Betätigung verboten. Zuzufolge der *ars chymica*, wie sie in der Renaissance kodifiziert wurde, muß stets zweierlei, und zwar Gegensätzliches (*contraria*), zusammentreten, damit Verwandlung geschieht. Zwischen oben und unten, fest und flüchtig, Leben und Tod spielt das alchimische Drama. Verwandlung tritt ganz unter das Gesetz der Polarität, und liebäugelt von nun an mit Paradoxien aller Art. Ein bedeutender Alchimist – er hat hierin die gesamte Tradition auf seiner Seite – denkt in den frühen 1680er Jahren das Zusammentreten von Schwefel („sulphur“) und Quecksilber („argentum vivum“) aus der Polarität der Geschlechter:

„coeunt ut mas et foemina et agunt in se invicem et per actionem illam transmutantur in se mutuo & prolem nobiliorem generant“, „sie koitieren wie Mann und Weib, und wirken auf einander, und durch jene Handlung verwandeln sie sich wechselseitig in einander, und bringen einen edleren Nachwuchs hervor“³⁵. Die Worte sind von keinem geringeren als Isaac Newton. Wie ihnen zu entnehmen ist, entstammen zentrale Metaphern der alchemistischen Gedanken- und Bilderwelt der Sexualität. Diese, bei Ovid eher – Jupiter dankt man die Paradebeispiele – ein Ziel mancher Metamorphosen, wird der *ars regia* zu deren Voraussetzung: Kommt es nicht zur *coniunctio*, der chymischen Hochzeit, Vereinigung von König und Königin, so ist an Verwandlung nicht zu denken. Die Vermählung von Schwefel und Quecksilber, Sonne und Mond, *rex* und *regina* ist das zentrale Sinnbild der Alchimie. So denkbar abgetan sein mag, Gold lasse sich gewinnen, indem man jene beiden Stoffe zusammenbringt, so gründlich hat die ‚Lehre vom Gegensatz‘³⁶, von der verwandelnden Macht des Gegensatzes, als Erbe der heterodoxen Alchimie an die Moderne triumphiert. Während allerdings Ovid Metamorphose als Mischung, bis ins Promiskuöse, kennt, verbindet sich die alchemistische Begegnung von Polaritäten mit der Idee der Reinigung (*purificatio*) – in Newtons Formulierung: „prolem nobiliorem generant“.

Die moderne Naturwissenschaft galt jener Linie der Aufklärung, die zugleich Betrugs- und Verschwörungstheorien kultivierte,³⁷ und gilt manchem noch gegenwärtig als ein Projekt, das, an die Stelle der Alchimie tretend, in Inhalt und Aufbau mit dieser nichts zu schaffen habe. Die kausale Erklärung von Mechanismen, äußerer Anstoß eines Körpers durch einen anderen, ersetzt danach die Einsicht in vermeintliche Verwandlungsvorgänge. Doch dieses Bild, mit aufklärerischem Gestus an die Wand gemalt, tut der Wissenschaftsgeschichte Gewalt an. Ein Alchimist, Paracelsus, steht zu Beginn des 16. Jahrhunderts Pate beim Übergang zu Experiment und Kritik im Studium der Natur; sein Wahlspruch, einem harmlosen antiken Kontext³⁸ entrissen und emphatisch neu verstanden, ist das Prinzip der Autonomie: „Alterius non sit, qui suus esse potest“, „Eins andern knecht sol niemand sein / Der für sich bleiben kan allein“.³⁹ Im 17. Jahrhundert präsentiert John Donne in seiner Satire *Ignatius, His Conclave* Theophrast von Hohenheim neben Kopernikus in der Hölle: Sie sind gleichen Ranges als Revolutionäre des Weltbilds.⁴⁰ (Und die hermetische Hochschätzung der Sonne vertrug sich nicht nur bestens mit Heliozentrik, sondern drängte auf diese.) Unter dem Einfluß alchemistischer und magischer Thesen der her-

metischen Tradition gibt Newton gegen Ende des 17. Jahrhunderts das klassische mechanistische Naturverständnis (etwa Descartes') auf. In den Anziehungskräften, die er in seinem ersten naturwissenschaftlichen Hauptwerk, *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*⁴¹, der Erklärung der Natur zugrundelegt, lebt eine alchemistische Denkfigur fort; „[d]as bloß mechanische Verhalten ist Druck und Stoß“⁴², doch mit diesen ist, wie Newton zeigt, nicht auszukommen. „The changing of Bodies into Light, and Light into Bodies, is very conformable to the Course of Nature, which seems delighted with Transmutation“, schreibt Newton zu Beginn des 18. Jahrhunderts in seinem zweiten naturwissenschaftlichen Hauptwerk, den *Opticks*⁴³. Auch eine Physik, die über eine mathematische Grundlegung verfügt, schafft nicht das Phänomen der Verwandlung, schafft nicht die Phänomene der Verwandlung aus der Welt. Und Goethe, sonst methodisch und inhaltlich Newtons Antipode, behandelt ein Jahrhundert später in den *Wahlverwandtschaften* (1809) die qualitative Substanzenlehre der Alchimie statt als primitive Vorstufe der Chemie und ihrer quantitativen Elementenlehre viel eher als eine Denkform, deren Symbole die Formeln jener aufschlußreich deuten. Diese Deutung enthält ein irreduzibles Mehr. Der wahlverwandtschaftliche Alchimismus geht im berechenbaren Chemismus nicht auf.⁴⁴ Ihm eignet Witz im noch dem frühen 19. Jahrhundert geläufigen Sinne: der phantasiebeflügelte Sprung des Gedankens zwischen weit voneinander entfernten Sphären.

Gegenüber Mythologie und Religion sind im alchemistischen Projekt historisch zum ersten Mal nicht Götter oder Gott, sondern entschieden Menschen zu Herren der Verwandlung bestellt; die wuchernde theophane Emblematisierung dient dem Transfer solcher Herrschaft von jenen auf diese. Ohne Kenntnis der Vorhaben der Alchimie, mögen sie selbst so phantastisch erscheinen wie der *homunculus* des Paracelsus, verkennt man die Muster und die Richtung des Verlaufs moderner Wissenschaftsgeschichte bis in die Gegenwart. Und nicht nur moderner Wissenschaftsgeschichte. Als Produktion von Wert und Mehrwert aus möglichst wertlosem Material ist moderne Ökonomie – die Durchsetzung des Wunders, daß alles sich in Geld und Geld sich in alles verwandeln kann – eine in ihren Mitteln verwandelte Alchimie,⁴⁵ indirekte Verfahren an die Stelle direkter Einwirkung setzend. In vielem, auf dem nicht ‚Alchimie‘ steht, ist Alchimie enthalten. Nicht die Erfolglosigkeit der Alchimie, sondern der durchgreifende Erfolg neoalchimistischer Verwandlungskünste hat die traditionellen Praktiken jener desavouiert. Scheinbar schrumpft ja mit der Alchimie zu einer Angelegenheit

des Labors, was bei Ovid die Welt erfüllte; doch nun wird die Welt zum Labor. Alle großen Alchimisten hatten einen enzyklopädischen Hang; er hat sich umgesetzt in die enzyklopädische Wirkungsgeschichte der Alchimie in der Moderne, zwischen Geldwirtschaft und esoterischer Poetik etwa. Und die Denkformen der Disziplin, deren Hermetik ihre Wirkungsmacht eher steigerte als beschränkte, sind in einem Segment moderner Gesellschaften jeweils dann desto virulenter, je nachdrücklicher dieses sich der Transformation solcher Gesellschaften und ihrer Mitglieder widmet; ganz allgemein sind diese Denkformen, ja manchmal selbst die ihnen verbunden gewesenen Worte bemerkenswert gut konserviert. Noch immer reden wir Alchimie, auch wenn wir es nicht wissen: Wir suchen nach der Quintessenz, nach der fünften Essenz der alchimistischen Lehre, dem fünften Element als der Essenz der vier Elemente.⁴⁶ Ob wir sublimieren oder fixieren, wir treiben in Begriffen Alchimie.

5. Verwandlungsmusik

Verwandlung kann kontinuierlich oder diskontinuierlich geschehen; zu etwas wachsen, in etwas umschlagen sind ihre extremen Möglichkeiten. Jener Fall ist für ihre Darstellung der schwierigere. Denn Kontraste sind allemal leicht zu haben. Die kontinuierliche Veränderung hingegen verlangt Grade und Schattierungen; über das Material zu solchen verfügt etwa der Maler mit seinen Farben⁴⁷ eher als der Dichter, der, wie nuanciert auch immer, Wort gegen Wort setzen muß. Doch Verwandlung steht nicht als Bild, sondern ist Vorgang in der Zeit. Und in dieser Dimension entfaltet sich Musik, die zugleich der Übergänge, bis an die Grenze des Unmerklichen, zwischen Tonhöhen, Klangfarben, Graden der Lautstärke fähig ist. Ein Gemälde ist ein Ding, Musik ist keines, sondern ein Prozeß, der Dingen – Musikinstrumenten etwa oder Partituren – den Status bloßer Voraussetzungen seines Daseins zuweist. So scheint unter den Künsten wie keine andere die Musik zum Medium der Verwandlung prädestiniert. Der Verwandlungsgeist Ariel in Shakespeares *The Tempest* ist zugleich die höchste Manifestation von Musik. „This is no mortal business, nor no sound / That the earth owes“⁴⁸. Musik ist ja an sich bereits Transfiguration: von Natur in Kunst. Von Natur gegeben sind die Töne. Auch ohne Zutun der Menschen sind sie da, etwa im Gesang der Vögel. Kunst bringt sie in Konstellationen des Nacheinander – Melodie – und des Zugleich – Harmonie –, organisiert

sie nach Längen und Kürzen – Rhythmus –: all dies ist Verwandlung, Transfiguration physikalischer Phänomene, welche die Naturwissenschaft, in der Disziplin der Akustik, erforscht. Selbst wenn einer den Gesang der Vögel komponiert, wie Clement Janequin, ist dieser als komponierter schon verwandelt.

Musik als Kunst mag unserer Erfahrung Elemente entnehmen, doch sie überarbeitet diese gleichsam, gibt sie in veränderter Form zurück. So transfiguriert in ihr der menschliche Leib, indem er zum musizierenden wird: Zwar kommt die instrumentale Melodie von der vokalen her, aber der Flötenspieler etwa kann schneller spielen, höher oder tiefer, und größere Sprünge bewerkstelligen als der Sänger. Andere Instrumente bedürfen nicht einmal des Atems mehr, und können mehrere Töne gleichzeitig erklingen lassen. Musik als Kunst verwirft den Körper nicht, um das reine Denken zu zelebrieren; doch sie schafft seine Gesten um. Verwandeln kann ja heißen, Grenzen zu überschreiten: von einer Gestalt zur anderen (§ 2). In instrumentaler Musik benutzt der Leib das Instrument dazu, seine Grenzen zu überschreiten: Die Musik verwandelt ihn in ein Anderes, Neues.

Musik als Kunst hängt auf jeder ihrer Stufen, vom Komponisten über den Spieler zum Hörer, von Verwandlung ab, ihrer Lust und ihrer Last. Eine Komposition entspringt lebendigem Bedürfnis. Aber die Verwandlung in einen Notentext geschieht um den Preis der Mortifikation: Im Papier der Partitur ist das Blut jenes Bedürfnisses entzogen. Nur das lebendige Bedürfnis derer, die das Werk zur Aufführung bringen, kann die zweite Verwandlung vollbringen, welche die toten Zeichen zu lebendigem Klingen bringt. Und selbst dieses ist nicht einfach im Raum der Aufführung, sondern bliebe leerer Schall ohne eine dritte Verwandlung, welche nichts auf der Welt zuwege bringen kann als die Kraft des Hörens. Wie die Wahrnehmenden der Kunstwerke bedürfen, so die Kunstwerke der Wahrnehmenden. Und vielleicht kann an diesem Punkt eine äußerste Verwandlung entspringen, die auch das Hören noch hinter sich, unter sich läßt, jene, von der T. S. Eliot spricht: „music heard so deeply / That it is not heard at all, but you are the music / While the music lasts“⁴⁹.

Die Verse sind im eigentlichen und im uneigentlichen Sinne zu verstehen. Sie entstammen Eliots *Vier Quartetten*, nach ihrem Titel mehrsätzigen Werken der Kammermusik; und gewiß sind diese Gedichte selbst die unhörbare Musik, von der sie sprechen.⁵⁰ Doch auch an Musik im eigentlichen Sinne ist zu denken. Wer die Musik wird, verliert sich an sie. Ist daran mit Eliot die Tiefe zu bewundern? Man kann sich an den Suff verlieren und

an den Schlaf – in solchem Verlust werden die Vermögen des Wahrnehmens und Denkens gemindert. Sich an eine Musik verlieren kann das selbe heißen. Es kann aber auch heißen, jene Vermögen gesteigert zu finden. Narkotisierung unserer Erfahrung oder Rekonfiguration unserer Erfahrung – beides nennt man manchmal: sich verlieren an. Diese, Rekonfiguration, hat Eliot im Sinn. Indem man sich ganz auf die Musik und ihren Anspruch einläßt, findet der Hörer, nach Eliot ein Nicht-mehr-Hörer, sein Fühlen und Denken eigentümlich intensiviert. Der Selbstverlust läßt etwas gewinnen – nicht so sehr ‚eine Dimension‘, wie es immer einmal vollmundig tönt, als den Hinweis auf eine Richtung, in der etwas liegen könnte: „These are only hints and guesses, / Hints followed by guesses“⁵¹. Selten genug mag sich solches zutragen, doch wer es als faule Mystik abtäte, wäre sich zu sicher, die Erfahrung aller anderen nach der begrenzten eigenen abmessen zu dürfen.

Wer, nach Eliots Formulierung, die Musik wird, assimiliert sich einem Medium eigentümlich geschmeidigen, beweglichen Wesens. Im zentralen Mythos der Musik, dem von Orpheus, ist ausgesprochen, sie verwandle das, was hart, starr, steif, auch auf die harten Affekte von Zorn und Wut versteift ist: „Orpheus drew trees, stones, and floods; / Since nought so stockish, hard and full of rage, / But music for the time does change his nature“⁵². Allerdings ist nichts zweifelhafter als die moralischen Wirkungen der Musik. Wer mag noch glauben, böse Menschen hätten keine Lieder? Und doch ist es die Musik, die an Erstarrungen rührt, da sie, im Finale des letzten Akts von Mozarts *Le Nozze di Figaro* den Grafen vom Verzeihung Verweigernden zum um Verzeihung Bittenden verwandelt. Seinem Wort zu trauen haben wir, nach allem, was geschehen ist, keinen Grund mehr. Aber in seinem Ton erscheint die Möglichkeit, durch Schrecken und Verstörung hindurch – der g-Moll-Satz zwischen den beiden G-Dur-Sätzen (T. 402–420) – sei Almoviva zum ersten Mal einer geworden, der den Ton der Gräfin aufzunehmen vermag (T. 420 ff.), wie diese dann seinen neuen aufnimmt (T. 424 ff.). Musik und Verwandlung: was also hat es mit der vermutlich besonderen Beziehung zwischen dieser und jener auf sich?

Drei Konzepte von Verwandlung lassen sich der europäischen Ideengeschichte ablesen, nämlich erstens, an Ovid: Fluktuation (§ 2), zweitens, an den synoptischen Evangelien: lichte Erhöhung (§ 3), und drittens, am Schrifttum der Alchimisten: Begegnung von Polaritäten (§ 4). Die Unterschiede so abzulesen ist ein Akt, kein passives Spiegeln dessen, was da steht; doch ist fraglich, ob es eine Lektüre gibt, die dieses und nicht jenes

wäre. Unterschiede zu ziehen, und die Unterschiede gerade so zu ziehen, bedeutet nicht, Beziehungen zwischen dem Unterschiedenen zu verkennen; sie als unterschiedliche Konzepte von Verwandlung zu unterscheiden, setzt vielmehr Beziehungen voraus. Gerade so zu unterscheiden heißt ferner nicht, zu bestreiten, andere Unterscheidungen seien möglich. Nicht mehr aber auch nicht weniger ist beansprucht, als daß mit der gezogenen Unterscheidung etwas anzufangen ist; meint einer, mit anderen Unterscheidungen sei nicht nur anderes, sondern mehr anzufangen, müßte er es eben zeigen. Die Unterscheidung in der Idee der Verwandlung zwischen der Begegnung von Polaritäten, der Transfiguration ins Licht und der fluktuierenden Metamorphose scheint jedenfalls geeignet, Physiognomien zu treffen an dem, was in der europäischen Tradition Musik der Verwandlung war und ist.

Beethovens 33 *Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli* op. 120 (1819–23) sind ein *opus absolutum* musikalischer Alchimie. Differenzierung herausfordernd ist der von Beethoven verwendete Begriff der „Veränderung“: Statt Abwandlung, Modifikation einer Gestalt, kann sie auch Verwandlung sein, Überführen einer Gestalt in eine andere. Figur wird in ihre elementaren Bestandteile, rhythmisch und harmonisch, aufgelöst, liquidiert, um die in ihr gebundenen Energien freizusetzen und höhere Figur zu schaffen. Metamorphose zuwege zu bringen aus der sonst eher raren Verbindung von enzyklopädischem Ehrgeiz und Hang zur Paradoxie: Solche Konstellation, die prägende der *Diabellivariationen*,⁵³ ist alchimistischen Geistes. (Und um eine erhellende Konstellation ist es in diesem Zusammenhang zu tun, nicht um historische Einflußforschung.) Gold – zuletzt das Kernmotiv des Variationensatzes der Sonate op. 111 – gewinnt der Komponist aus, wie er weiß, durchaus ordinärem Material. Dieses muß durchs Feuer, um am Ende verklärt, aller Schlacken ledig zu werden. Exoterik und Esoterik stehen in reflektierter Balance. Beethovens Kunst, im Bekannten das Fremde zu sehen – paradigmatisch entfaltet in Var. 18 –, bewährt den Satz der Alchimisten, der Stein der Weisen liege auf der Gasse, man müsse ihn nur zu erkennen wissen. Polarität, die des Trivialen zum Sublimen, setzt den Prozeß der Verwandlung in Gang und treibt ihn voran, treibt aus diesem hervor, was nicht besser zu fassen ist als in dem der *ars regia* so affinen Begriff des Mikrokosmos⁵⁴. Dessen Beschaffenheit ist indes fragil. Die einmal gewonnene kristalline Gestalt (Var. 20) ist nicht davor gefeit, wieder zu zerfallen. Das alchimistische Experiment Beethovens, des aufgeklärten Magiers, kennt Stockung, selbst Rückschlag: den von schon erreichter Reinigung des Stoffes in wieder trübere Gestalt – so zuletzt Var. 25 gegenüber

Var. 24. Gerade dieser Rückfall aber öffnet in dann ununterbrochener Sukzession die Bahn gelingender Transfiguration (Var. 25–33).

Lichte Erhöhung: dieser Art der Verwandlung werden Themen Brucknerscher Symphonien teilhaftig. In der Transfiguration Jesu auf dem Berg bleibt ja der Umriß seines Leibs unverändert; verwandelt wird er durch ein Strahlen, das sowohl über ihn wie aus ihm zu kommen scheint. Die Wahrung der Gestalt vollzieht Bruckner, indem er die Rhythmik der Themen, die er in solcher Weise verklärt, unangetastet läßt (und unangetastet bleiben die Proportionen selbstverständlich auch in einer Verbreiterung, etwa Verdopplung der Notenwerte). Der Rhythmus verbürgt Identität durch alle Verwandlung hindurch. Licht aber wird es um die Gestalt etwa durch den Wechsel von tiefer zu hoher Lage, von Moll oder modaler Harmonik (wie in der Sechsten) nach Dur, von Chromatik zu Diatonik, oder von verhängener zu leuchtender Klangfarbe. Zu solcher Glorifikation und Exaltation aber ist die Gestalt bestimmt. Wie Jesus von Anbeginn zur Erhöhung ausersehen war, sind es auch die Brucknerschen Themen: Das Thema der Solotrompete in der *Dritten Symphonie*⁵⁵ (I. Satz, T. 5 ff.) offenbart in deren letzten Takt, nun von drei Trompeten gespielt (IV. Satz, T. 451 ff.), seine wahre Natur im Licht des Akkords der Durtonika, und es bedarf zu dieser Offenbarung nur der Veränderung einer einzigen Note. Und doch verdankt sich die Kraft der Verwandlung, die bei Bruckner erfahren wird, dem Eindruck des Plötzlichen. Offenbarung ist weder Arbeit, der Modus der Entwicklung Beethovenscher Sonatensätze, noch Kunst des Übergangs, zu der Wagner aspirierte. Nicht permanent und kontinuierlich ist sie am Werke, sondern jäh. Da wir so lange oder am Beginn mancher Brucknerschen Coda jedenfalls wieder im Dunklen tapen, erscheint das Licht des Blechs an deren Ende noch einmal so gleißend. Im Gegensatz zu manchen Interpreten seiner Werke und manchen Tontechnikern in deren Dienste, deren ganzer Stolz die Brutalität einer Fanfare ist, war dem Komponisten freilich geläufig, Blenden sei nicht die höchste Wirkung des Lichts; in der Coda des Kopfsatzes der Siebenten⁵⁶ obliegt die letzte Transfiguration des Themas nicht den Trompeten, sondern Hörnern, Posaunen und Kontra-Baßtuba (T. 433 ff.).

In den Proben zur Uraufführung von Claude Debussys *La Mer* (1905) zeigte der Komponist sich mit einem Tempo unzufrieden; auf die Antwort des Dirigenten, Camille Chevillard, er lasse genau im von Debussy am Vortag angegebenen Zeitmaß spielen, soll dieser entgegnet haben: „mais je ne sens pas la musique de la même manière tous les jours“⁵⁷. Die Bemerkung – überliefert von einem Oboisten der Uraufführung, und, falls nicht

wahr, jedenfalls gut erfunden – trifft den Geist des Werkes selbst. In ihm wird das Hören dem musikalischen Gegenstück zu Ovids „cuncta fluunt, omnisque vagans formatur imago“ (*met.* XV,178) überantwortet. Indes, anders als in den *Sirènes* aus den *Trois Nocturnes* (1899), zu denen es musikalische Beziehungen hat, mythologisiert Debussy die See in dem späteren Werk nicht. An der Literarisierung der Musik, welche das 19. Jahrhundert in großem Stil betrieb, hat Debussy zumindest in *La Mer* keinen Anteil. Die Verwandtschaft seiner musikalischen Verwandlungskunst zu Ovidischen Metamorphosen ist eine des Verfahrens, nicht irgendwelcher Inhalte. (Allenfalls hat das Meer – der Verwandler par excellence, Proteus, ist in ihm heimisch – es beiden angetan: nicht bloß seine bewegliche Natur, sondern auch das Zugleich von spiegelnder Oberfläche und unwägbarer Tiefe.) Calvinos Wort über Ovid, Verschwendung verhülle die strenge Ökonomie, die sie hervorbringt, erschließt auch die in *La Mer* komponierten Metamorphosen. Nichts bleibt unverwandelt; jegliches scheint mit jeglichem anderen verbunden. Ein Zug zuweilen kaum scharf begrenzter, unvorhersehbar mutierender Gestalten ist mit der Musik in Bewegung gesetzt, der nicht zu einem höheren Ziel führt, wie christliche Transfiguration, auch nicht, in inverser Teleologie, zu Hölle und Abgrund. Debussys Abneigung gegen die Gattung der Variation⁵⁸ mag damit zusammenhängen, daß permanente, kontinuierliche Metamorphose die Differenz von Thema und Variation suspendiert. Gleiches gilt für die der Sonatenform zugehörige Differenz von Exposition und Durchführung. Das mit Teleologie befrachtete (auch, wie in Berlioz' *Symphonie fantastique*, inverser Teleologie zugängliche) Verfahren ‚thematischer Arbeit‘ liegt diesen *esquisses symphoniques* daher gleichfalls fern. Macht der Titel des ersten Satzes, *De l'aube à midi sur la mer*, etwas wie Teleologie erwarten, so läßt Debussy diese Antizipation – sie verband sich auch mit dem im Untertitel des Werks genannten Begriff des Symphonischen – ins Leere laufen; jeder Zustand hat hier seine eigene Vollkommenheit, auch Raffinesse, und der Mittag verhält sich zum Morgen nicht wie Fortschritt zu Primitivität. Der Komponist dürfte gewußt haben, daß der Aufstieg der Sonne zum Zenit keinen Zweck verfolgt, auch wenn Menschen sich gerne einbilden, er sei dazu da, ihnen den Tag zu erleuchten. Der unabweisbare Eindruck von Einheit, den die Musik erweckt, ist nicht der eines Gebauten, von Symmetrie und Architektur. Sie unterläuft assoziativ spielend – *Jeux de vagues* nennt Debussy den zweiten Satz – alle Schemata der Formenlehre des 19. Jahrhunderts. Ihre ästhetische Einheit ist die permanenter Abwandlung. Meeresstille hat inmitten dieser Bewegung

die Schönheit des Irrealen. Im *fff*-Triller der Flöten, Oboen, Klarinetten und Hörner der letzten drei Takte des Werkes (*Dialogue du vent et de la mer*, T. 290–292) verdichtet sich dessen Natur: Changieren. Debussys Wasser läßt sich nicht besser fassen als in Ovids Wort über die Ästhetik der Natur, im Zusammenhang des Wettstreits zwischen Arachne und Minerva:

tenues parvi discriminis umbrae,
qualis ab imbre solet percussis solibus arcus
inficere ingenti longum curvamine caelum;
in quo diversi niteant cum mille colores,
transitus ipse tamen spectantia lumina fallit:
usque adeo quod tangit idem est; tamen ultima distant (*met.* VI,62–67).

So entzieht sich auch Debussys Oeuvre im ganzen der Fixierung auf einen Stil, und wird zum Schauplatz einer erstaunlichen Selbstverwandlung.⁵⁹

6. Kunstreligion

Die Idee der Verwandlung, in Zusammenhang mit Musik gestellt, bringt nicht notwendig nur Licht in die Sache, der sie gilt, sondern möglicherweise auch dichten Nebel. Dessen Odeur ist Weihrauch. Es ist der Nebel der Kunstreligion.

Kein Jahrhundert hat dem Glauben an die verwandelnde Kraft der Musik mit größerer Inbrunst gehuldigt als das neunzehnte. Es radikalisierte den alten Topos von der Macht der Töne. In der Epoche der Romantik zieht Musik an sich, was früher Religion allein an transfigurativer Kraft beansprucht hatte. Angesichts all dessen, was dieses gewiß imposante Programm, gipfelnd im Werk Wagners, zumutet, tut es wohl, dessen präzise Demontage bereits am Beginn des 19. Jahrhunderts vorzufinden. In Heinrich von Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik*⁶⁰ wird der romantische Wunderglaube an die verwandelnde Potenz der Tonkunst bereits abgebaut, während andere erst voller Eifer darangehen, an seinem Tempel zu zimmern. Die in Wackenroders und Tiecks *Herzensergießungen* und *Phantasien über die Kunst* vor 1800 formulierte Konfession einer nur in religiösen Formeln noch stammelnd zu umkreisenden, in Wahrheit die Grenzen des Sagbaren hinter sich lassenden, verwandelnden Macht der Musik führt Kleist auf doppelten Boden, um sie nach allen Regeln der Kunst, seiner literarischen nämlich, einbrechen zu lassen. Schon

daß diese Macht im Titel als „Gewalt“ eingeführt wird, darf auf die dem Wort eigene Konnotation des Zerstörerischen hin gehört werden.

Im Untertitel „eine Legende“ (216/293) benannt, präsentiert sich Kleists Text in der zweiten Fassung als Anatomie vielfach gebrochener Zeugenschaft: als Studie über Legendenbildung eher denn schlicht die Legende selbst. Just die Darstellung eines transfigurativen Wunders der Musik streut Zweifel an dergleichen aus. Der Vorhang des Titels, rotgoldener Bombast, verschleißt sich im Zuge der Lektüre an listig gesetzten Widerhaken. Wie wohl nirgends sonst wird Kleist in der *Heiligen Cäcilie* Ironie zum Vehikel von Entmystifizierung. Daß eine Verwandlung durch die Gewalt der Tonkunst stattfindet, bleibt allerdings außer Zweifel: Vier Brüder, die ein Nonnenkloster nahe Aachen überfallen, erschüttert die dort intonierte Musik so sehr, daß ihnen Frömmigkeit fortan ins Herz und, vor allem, auf die Lippen geschrieben steht, denn, auf Flügeln des Gesanges: von nichts anderem künden sie mehr. Doch damit enden die Eindeutigkeiten bereits. Derart bekehrt – ein „Wunder“, das die kirchlichen Autoritäten der heiligen Cäcilia selbst zuschreiben (227/297 f.) – sind die Buben nämlich bereits reif fürs Irrenhaus. Aus den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* werden hier solche von Kunst verstörter Anstaltsinsassen, die wähen, Klosterbrüder zu sein. „[F]ähig, ihr innerstes Gemüt [...] umzukehren“ (222) war die Musik in Kleists Legende sowohl als Konversion wie als Demenz herbeiführende „Gewalt“ (216/293). Obgleich beide Wirkungen einander spiegelbildlich zugekehrt sind, gehören sie als unterschiedene in die Konstellation. Im Gegensatz zu den meist auf zwei Termini gebauten Versuchen der europäischen Ideengeschichte, Musik und Verwandlung zusammenzudenken, reflektiert Kleist deren Verhältnis im Dreieck von musikalischem Erlebnis, Bekehrung und Irrsinn. Dies erlaubt ihm, dem Schematismus eines Entweder-Oder zu entgehen und sich einer Erklärung zu enthalten: Das literarische Kunstwerk will nicht als Vehikel von Theorie gelesen sein.

Allerdings nimmt die spezifische Verbindung von Religiosität und Wahn bei Kleist, im Gegensatz zu Wackenroder, einen durchaus lästerlichen Zug an. Es ist schierer Sarkasmus, wenn die erste Fassung der Erzählung die Internierung der Konvertiten in der Klapsmühle als „Triumph der Religion“ (296) bezeichnet. Während der jugendlichen Rabauken permanent wiederkehrender religiöser Gesang dort immerhin noch als eine Mischung aus „musikalische[m] Wohlklang“ und „gräßlich[em]“ „Geschrei“ (297) beschrieben wird, erscheint ihr vokales Lob Gottes in der Endfassung nur

noch als „schauderhafte[s] und empörende[s] Gebrüll“ (223). Die von der Musik bewirkte Verwandlung bringt ihrerseits Musik hervor, aber eine, die diese Kunst nicht minder beleidigt als den Himmel selbst: eben das von den Männern mit „einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme“ wie der von „Leoparden und Wölfe[n]“ (223) – gleich Tieren, die das Firmament anbrüllen – jeweils um Mitternacht intonierte „Gloria in excelsis“.

Eine weitere bezeichnende Veränderung in der Zweitfassung verschärft die blasphemische Stoßrichtung. Die Erstfassung endet ja immerhin noch brav in der Kirche: „und noch am Schluß des dreißigjährigen Krieges, wo das Kloster, wie oben bemerkt, säkularisiert ward, soll, sagt die Legende, der Tag, an welchem die heilige Cäcilie dasselbe, durch die geheimnisvolle Gewalt der Musik rettete, gefeiert, und ruhig und prächtig das gloria in excelsis darin abgesungen worden sein“ (298). Zwar ist es ernüchternd genug, daß trotz der fulminanten Wundertat Cäciliens der Ort derselben von den weltlichen Obrigkeiten kassiert wurde. Doch immerhin begründete sie eine Weile lang feierliche Tradition an geweihter Stelle. Dieser buchstäbliche ‚Abgesang‘ des ‚Gloria‘ wird demgegenüber in der zweiten Fassung gänzlich ins Asyl für geistig Gestörte verlegt und dem Wahnsinn zugeschrieben: „die Söhne aber starben, im späten Alter, eines heitern und vergnügten Todes, nachdem sie noch einmal, ihrer Gewohnheit gemäß, das gloria in excelsis abgesungen hatten“ (228). Die ironische Doppelung der Wortbedeutung, die freche Schwebung zwischen ‚Absingen‘ und ‚Abgesang‘, plazierte Kleist so, daß sie der Erzählung ‚letztes Wort‘ wird. Und mit dieser Pointe erhält nicht nur die überlieferte Religion eine Schramme, sondern, wesentlicher noch, die Kunstreligion des 19. Jahrhunderts, das romantische Idol des Musikalischen, die im Titel der Erzählung apostrophierte „Gewalt der Musik“ selbst und die mit dieser sich assoziierende Idee der Verwandlung. Über den Scherben der romantischen Theologie der Musik und ihrer Verwandlungswunder spendet Kleist seinen desillusionierten Lesern indes nicht die Labsal eines Gralssubstituts. Vielleicht hat er geahnt, wie herausragend produktiv das damals neue Jahrhundert in der Produktion solcher Erquickungen noch werden würde.

Daß die europäische Kunst sich mit und auf Ideen eingelassen hat, ist ihr nicht immer gut bekommen. Es hat sie befrachtet und gefesselt. Es hat sie aber auch beflügelt und befreit. Und noch die Kritik an Ideen, auch die künstlerische, macht von Ideen Gebrauch. Unter jenen Ideen war die Verwandlung eine der verführerischsten, dies Wort im Doppelaspekt von Glück und Fatalität. Sie raubt der Welt die Zufriedenheit; doch ohne sie

fehlte jede Vorstellung davon, wie die Welt beschaffen sein könnte, würden Menschen und Dinge ihr faules Insichsein aufgeben. Mancher ist der Idee der Verwandlung wohlweislich aus dem Wege gegangen. Doch nur die es mit ihr aufnahmen, haben auch künstlerisch das Äußerste gewagt. Fragwürdig und verlockend, schillernd und dubios, obsolet und doch unabgegolten erscheint die Idee der Verwandlung: wie eben alles, mit dem es etwas auf sich hat.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. Friedrich Schlegel, ‚Rede über die Mythologie‘ [1800], in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Abt. I, Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken* 1 (1796–1801), hg. v. Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1967, S. 311–322, 318: „alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr innres Leben, ihre Methode, wenn ich so sagen darf“.
- ² ‚Fragment 270/1‘, in *Scaenicae Romanorum Poesis Fragmenta*, Bd. 1: *Tragicorum romanorum fragmenta*, hg. v. Otto Ribbeck, Leipzig 1871–73, S. 110.
- ³ Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen* [um 1–8 n. Chr.], hg. u. übers. v. Erich Rösch, München 1968. Von der Übersetzung wird im folgenden gelegentlich abgewichen.
- ⁴ Italo Calvino, ‚Ovidio e la contiguità universale‘ [1979], in ders., *Perché leggere i classici*, Milano 1991, S. 36–49, 39: „La compenetrazione dei-uomini-natura implica non un ordine gerarchico univoco ma un intricato sistema d’interrelazione in cui ogni livello può influire sugli altri“.
- ⁵ Aus dessen mythologischem Imperfekt wird in der Neuzeit ein projizierendes Futur, „materiam superabit opus“ statt „materiam superabat opus“, s. Francis Bacon, ‚Of Seditions and Troubles‘, in ders., *Essays* [1597/1625], Bd. 15, hg. v. Geoffrey Grigson, Oxford/London o. J. [1937] (*The World’s Classics* 24), S. 56–65, 61.
- ⁶ Vgl. Homer, *Odyssee* IV,450–460. Vgl. Ovid, *Ars amatoria* I,761–762.
- ⁷ An der Raffinesse, mit der Ovid dies ins Werk setzt, läßt sich ermessen, in welchem Grade Vico die poetische Metamorphose unterschätzt, wenn er sie der logischen Unfähigkeit zuschreibt, Eigenschaften von Subjekten zu abstrahieren: „I mostri e le trasformazioni poetiche provennero per necessità di tal prima natura umana, qual abbiamo dimostrato nelle *Degnitá* che non potevan astrarre le forme o le proprietà da’ subbietti“; vgl. Giambattista Vico, *La Scienza Nuova Seconda* [1744], Bd. 1, § 410, hg. v. Fausto Nicolini, Bari 1942, S. 167 f.

- ⁸ Ein solches sind die *Metamorphosen* in zweifacher Bedeutung. Was es sagt und wie es dies sagt, gibt Anlaß zu der Erwartung, es werde Bestand haben. *Perpetuum* aber ist das *carmen* auch als eines, das, scheinbar aus aneinandergehängten Episoden bestehend, in Wahrheit diese derart ineinandergreifen läßt, daß eine auf die andere Licht wirft, sie verständlich macht oder sie ihrerseits voraussetzt, um verständlich zu werden. Eine Geschichte verwandelt sich in die andere, ganz wie die Figuren in ihnen sich von der einen in die andere verwandeln.
- ⁹ Calvino, ‚Ovidio e la contiguità universale‘ (Anm. 4), S. 45: „Una legge di massima economia interna domina questo poema apparentemente votato al dispendio sfrenato. È l’economia propria alle metamorfosi, che vuole che le nuove forme recuperino quanto più è possibile i materiali delle vecchie“.
- ¹⁰ Ebd., S. 41.
- ¹¹ Matth. 24,35: „Himmel und Erde werden vergehen, meine Worte werden nicht vergehen“. Vgl. Mark. 13,31.
- ¹² Christof Tobler, ‚Die Natur. Fragment‘ [1783], in Johann Wolfgang von Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Bd. 14, hg. v. Ernst Beutler, Zürich 1949, S. 921–924, 923.
- ¹³ Vgl. William Shakespeare, *As You Like It* [1600], III. Akt, 3. Sz. (Touchstone), *The London Shakespeare*, Bd. 1: *The Comedies 1*, hg. v. John Munro, New York 1957, S. 597–678, 644: „I am here with thee and thy goats as the most capricious poet, honest Ovid, was among the Goths“.
- ¹⁴ Vgl. a. Luk. 9,28–36: „Es begab sich aber etwa acht Tage nach diesen Worten, da nahm er Petrus, Jakobus und Johannes mit sich und stieg auf den Berg, um zu beten. Und während er betete, veränderte sich [*egeneto heteron*] das Aussehen seines Angesichtes, und sein Gewand wurde strahlend weiß. Und siehe, zwei Männer waren im Gespräch mit ihm – es waren Mose und Elia –, sie sprachen über seinen Lebensausgang, den er in Jerusalem vollenden sollte. Petrus aber und seine Gefährten waren vom Schlaf überwältigt. Als sie jedoch erwachten, sahen sie einen Lichtglanz und die zwei Männer, die bei ihm standen. Und es begab sich, als diese von ihm schieden, da sagte Petrus zu Jesus: Meister, es ist gut, daß wir hier sind, und wir wollen drei Hütten machen, dir eine und Mose eine und Elia eine; und er wußte nicht, was er sagte. Während er so redete, kam eine Wolke und überschattete sie. Sie fürchteten sich aber, als jene in die Wolke hineingingen. Und eine Stimme erscholl aus der Wolke, die sprach: ‚Dieser ist mein auserwählter Sohn, auf ihn hört!‘ Und während die Stimme erscholl, fand es sich, daß Jesus allein war. Und sie schwiegen und teilten in jenen Tagen niemandem etwas von dem mit, was sie gesehen hatten“.
- ¹⁵ Mark. 9,2: „et transfiguratus est coram ipsis“; Matth. 17,2: „et transfiguratus est ante eos“.

- ¹⁶ Z. B. Joannes Damascenus, *Oratio de transfiguratione* [um 720], 2–3.
- ¹⁷ Bei deren Durchsetzung beim Konzil von Nicäa (325) war die Verwandlungserzählung zentrale Referenz.
- ¹⁸ Vgl. Jesu Ankündigung in Matth. 16,27, also unmittelbar vor der Transfiguration.
- ¹⁹ Leo Magnus, ‚Tractatus 51‘ [über Matth. 17] [445], in *Corpus Christianorum, Series Latina*, Bd. 138-A, hg. v. Antoine Chavasse, Turnhout 1973, S. 296–303, 298 f.: „In qua transfiguratione illud quidem principaliter agebatur, ut de cordibus apostolorum crucis scandalum tolleretur, nec conturbaret eorum fidem voluntariae humilitas passionis, quibus revelata esset absconditae excellentia dignitatis“.
- ²⁰ 1. Kor. 11,24; Mark. 14,22. Die Verwandlung von Wasser zu Wein, wie sie Jesus bei der Hochzeit von Kana vollbrachte (Joh. 2,1–11), galt als eine Vorstufe dieser Wandlung.
- ²¹ ‚De Genesi ad litteram‘ [401–415], I. XII, c. 13, in *Patrologia Latina*, Bd. 34, hg. v. Jacques-Paul Migne, Paris 1841, Sp. 245–486, 465.
- ²² Aurelius Augustinus, *De Civitate Dei Libri XXII* [413–426], I. XVIII, c. 18, Bd. 2, hg. v. Bernhard Dombart, Leipzig 1877, S. 278–279.
- ²³ Ebd., I. VII, c. 33, Bd. 1, S. 315: „religionem unam et veram“.
- ²⁴ Vgl. etwa auch ‚De divinatione dæmonum‘ [406], in *Patrologia Latina* (Anm. 21), Bd. 40, Paris 1845, Sp. 581–592; vgl. dazu ‚Retractationes‘ [426/427], II,30, in *Corpus Christianorum, Series Latina*, Bd. 57, hg. v. Almut Mutzenbecher, Turnhout 1984, S. 114; ‚De Genesi ad litteram‘ (Anm. 21), I. III, c. 10, Sp. 284–285; ‚De doctrina christiana‘ [396–426], II,35, in *Corpus Christianorum, Series Latina*, Bd. 32, hg. v. Joseph Martin, Turnhout 1962, S. 57–58, ein Passus, der dann ins kanonische Recht des Mittelalters einging, s. Gratian, ‚Decretum‘ [12. Jh.] 2, 26, 2, 6, in *Corpus iuris canonici*, Bd. 1, hg. v. Emil Friedberg, Leipzig 1879–81, Sp. 1021–1022; *De Civitate Dei* (Anm. 22), I. XV, c. 23, Bd. 2, S. 107–112; an letztere Stelle anknüpfend Thomas von Aquin, *Summa theologiae*, I, 51, 3 ad 6, sowie *De potentia* 6, 8 ad 5, 7.
- ²⁵ Heinrich Institoris u. Jakob Sprenger, *Malleus Maleficarum* [1487], I,10 u. II,1,8, hg. v. André Schnyder, Göppingen 1991 (Litterae 113), Sp. 60A u. 119D, unter direkter Berufung auf die von Augustinus im 18. Buch des *Gottesstaates* exponierte Doktrin dämonischer Täuschung. Vgl. André Schnyder, *Malleus Maleficarum. Kommentar zur Wiedergabe des Erstdrucks von 1487*, Göppingen 1993 (Litterae 116), S. 142 u. 182. Ulrich Molitoris, *De lanijis et phitonicis mulieribus* [1489], *Schriften*, hg. v. Jörg Mauz, Konstanz 1997 (Studien zur Kulturgeschichte 1), S. 68–105, 79 u. *Von den unholden oder hexen* [1500/08], ebd.,

- S. 138–180, 148 bezieht sich in der Erörterung der Verwandlungsmacht der Hexen ebenfalls auf *De Civitate Dei*.
- ²⁶ Dante Alighieri, *La Divina Commedia 1: Inferno*, Canto IV, V. 88–90, *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, Bd. 1, hg. u. übers. v. Courtney Langdon, Cambridge, Mass. 1918, S. 44: „Quegli è Omero, poeta sovrano; / l'altro è Orazio, satiro, che viene; / Ovidio è il terzo, e l'ultimo è Lucano“. In *De vulgari eloquentia* (II,6) empfiehlt Dante die *Metamorphosen* als stilistisches Muster, vgl. Dante Alighieri, *Opere latine*, Bd. 1, hg. v. Giambattista Giuliani, Florenz 1878, S. 17–78, 63.
- ²⁷ Alighieri, *La Divina Commedia* (Anm. 26), bes. Canti XXIV–XXV, S. 266–289.
- ²⁸ Matthaeus Vindocinensis, *Opera*, Bd. 3: *Ars versificatoria*, hg. v. Franco Munari, Rom 1988 (Storia e letteratura 171).
- ²⁹ Text in: Karl Bartsch, *Albrecht von Halberstadt und Ovid im Mittelalter*, Quedlinburg/Leipzig 1861 (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit 38), S. 1–302.
- ³⁰ Caesarius von Heisterbach, *Dialogus Miraculorum* [um 1220], d. V, c. 22, Bd. 1, hg. v. Joseph Strange, Köln/Brüssel 1851, S. 304: „Deum locutum fuisse in Ovidio“.
- ³¹ Die Schreibweise – ‚Alchimie‘ statt ‚Alchemie‘ – folgt der Mehrzahl der älteren Texte.
- ³² John Donne, ‚Eclogue. 1613. December 26‘, in *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne*, hg. v. Charles M. Coffin, New York 1952, S. 174–177, 176.
- ³³ Vgl. etwa Novalis, ‚Kenne dich selbst‘ [1798], in *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 1, hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel, Stuttgart² 1960, S. 403 f.
- ³⁴ Die Transfiguration Christi diente freilich früh dem Kampf gegen gnostische Ideen, so bereits 2. Petr. 1,16–21.
- ³⁵ Isaac Newton, ‚Commentary‘ on ‚The Emerald Tablet‘ of Hermes Trismegistus‘, Keynes MS 28, fol. 6^r–7^r, King’s College Cambridge (England), zit. n. Betty J. T. Dobbs, ‚Alchemische Kosmogonie und arianische Theologie bei Isaac Newton‘, in *Die Alchemie in der europäischen Kultur und Wissenschaftsgeschichte*, hg. v. Christoph Meinel, Wiesbaden 1986 (Wolfenbütteler Forschungen 32), S. 137–150, 142.
- ³⁶ Adam Müller, ‚Die Lehre vom Gegensatze‘ [1804], *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften. Kritische Ausgabe*, hg. v. Walter Schroeder u. Werner Siebert, Neuwied/Berlin 1967, S. 193–248.

- ³⁷ Johann Christian Wiegleb, *Historisch-kritische Untersuchung der Alchemie, oder der eingebildeten Goldmacherkunst*, Weimar 1777: Dieser deutsche kritische Geist bringt, „diesen alten Irrthum auszurotten“ (S. 2) und die Aufklärung zu befördern, charakteristischerweise die Verbote der päpstlichen Bulle wieder zu Ehren (S. 226 f.); Johann Christoph Adelung, *Geschichte der menschlichen Narrheit, oder Lebensbeschreibungen berühmter Schwarzkünstler, Goldmacher, Teufelsbanner, Zeichen- und Liniendeuter, Schwärmer, Wahrsager, und anderer philosophischer Unholden*, 7 Bde., Leipzig 1785–89, etwa Bd. 4, S. 161 oder Bd. 7, S. 189.
- ³⁸ Aesop, *Fabulae* III, Nr. 21a, ‚De ranis et ydro‘. S. a. Cicero, *De re publica* 3,37.
- ³⁹ So übersetzt Balthasar Jenichen in seinem Flugblatt für Paracelsus [vor 1565] (Deutsches Museum München), das diesen betont als Alchimisten ins Bild setzt: Der Schwertknauf trägt das Wort „Azoth“, sein Zeichen für „mercurius“.
- ⁴⁰ *Complete Poetry and Selected Prose of John Donne* (Anm. 32), S. 317–356, 324.
- ⁴¹ *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*, London 1687.
- ⁴² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* [1830], Zweiter Teil: *Die Naturphilosophie*, § 295 Zus., *Werke*, Bd. 9, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1970, S. 163.
- ⁴³ *Opticks or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light* [1730], Bk. III, pt. 1, mit einem Vorwort v. Albert Einstein, hg. v. Edmund Taylor Whittaker, London 1931, S. 374. Die auf S. 375 gegebenen Beispiele für „various and strange Transmutations“ sind voll alchimistischer Echos. Vgl. a. ‚Letter to Henry Oldenburg, 7 December 1675‘, in *The Correspondence of Isaac Newton*, Bd. 1, hg. v. Herbert Westren Turnbull u. a., Cambridge 1959, S. 362–392, 366: „For nature is a perpetuall circulatory worker, generating fluids out of solids, and solids out of fluids, fixed things out of volatile, & volatile out of fixed, subtile out of gross, & gross out of subtile“.
- ⁴⁴ Vgl. a. Walter Benjamin, *Goethes Wahlverwandschaften*, Frankfurt a. M. [1924] 1955, S. 6 über das Verhältnis von Kritik und Kommentar.
- ⁴⁵ Vgl. Ben Jonson, *The Divell is an Asse* [1616], II,1, in *Ben Jonson*, Bd. 6, hg. v. Charles H. Herford, Percy Simpson u. Evelyn Simpson, Oxford 1954, S. 155–270, 186.
- ⁴⁶ Johannes von Rupescissa, *De consideratione quintæ essentiae rerum omnium* [um 1350], hg. v. Guglielmo Grataroli, Basel 1561.
- ⁴⁷ Hegel hat der Gradation der Farbe eine besondere Rolle für das künstlerische Verwandeln von Sinnlichem ins Scheinen der Idee zugesprochen: „Der erste Schritt, durch welchen das Sinnliche sich in dieser Beziehung dem Geist ent-

- gegenhebt, besteht einerseits in der Aufhebung der realen sinnlichen Erscheinung, deren Sichtbarkeit zum bloßen Schein der Kunst verwandelt wird; andererseits in der Farbe, durch deren Unterschiede, Übergänge und Verschmelzungen diese Verwandlung sich zustande bringt.“ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* [1820–29], Dritter Teil: *Das System der einzelnen Künste, Werke*, Bd. 14, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, S. 260.
- ⁴⁸ William Shakespeare, *The Tempest* [1610], I. Akt, 2. Sz. (V. 406–407), *The London Shakespeare*, Bd. 2: *The Comedies* 2, hg. v. John Munro, New York 1957, S. 1400–1469, 1417.
- ⁴⁹ Thomas Stearns Eliot, ‚The Dry Salvages‘, in ders., *Four Quartets*, New York 1943, S. 19–28, 27. Vgl. ders. ‚Burnt Norton‘, ebd., S. 3–8, 4 u. 7.
- ⁵⁰ Vgl. a. Thomas Stearns Eliot, ‚The Music of Poetry‘ [1942], in ders., *On Poetry and Poets*, London 1957, S. 26–38.
- ⁵¹ Eliot, ‚The Dry Salvages‘ (Anm. 49), S. 27.
- ⁵² William Shakespeare, *The Merchant of Venice* [1596], V. Akt, 1. Sz. (V. 79–81), *The London Shakespeare* (Anm. 13), S. 422–506, 499.
- ⁵³ William Kinderman, *Beethoven's Diabelli Variations*, Oxford 1987, S. 71, 104.
- ⁵⁴ William Kinderman, *Beethoven*, Berkeley/Los Angeles 1995, S. 211: „a microcosm of his art, embodied in a vast collection of transformations, ‚Veränderungen‘.“
- ⁵⁵ Anton Bruckner, *III. Symphonie d-moll*, Fassung von 1889, *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 3/3, hg. v. Leopold Nowak, Wien 1959.
- ⁵⁶ Anton Bruckner, *VII. Symphonie E-Dur* [1883], *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 7, hg. v. Leopold Nowak, Wien ²1954.
- ⁵⁷ Marie Rolf, ‚Avant-propos‘, in Claude Debussy, *La Mer. Trois esquisses symphoniques* [1905/09], *Œuvres complètes de Claude Debussy*, Bd. V,5, hg. v. ders., Paris 1997, S. XI–XIII, XIII.
- ⁵⁸ Claude Debussy, ‚Lettre à Robert Godet, 11 Décembre 1916‘, in ders., *Lettres à deux amis*, hg. v. Robert Godet u. Georges Jean-Aubry, Paris 1942, S. 163–166, 165.
- ⁵⁹ Jane F. Fulcher, ‚Introduction: Constructions and Reconstructions of Debussy‘ und ‚Speaking the Truth to Power: The Dialogic Element in Debussy's Wartime Compositions‘, in *Debussy and His World*, hg. v. ders., Princeton/Oxford 2001, S. 1–5 u. 203–232.
- ⁶⁰ Heinrich von Kleist, *Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik* ‚2. Fassung‘ [1811], *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, hg. v. Helmut Sembdner, München ³1964, S. 216–228; ‚1. Fassung‘ [1810], ebd., S. 293–298. Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

ABSTRACT

Within the European history of ideas, at least three conceptions of metamorphosis can be distinguished. First, as celebrated in Ovid's *Metamorphoses*, there is the vision of an open-ended flux of shapes in all directions, potentially with the ambiguous result of wavering identity. Secondly, at the centre of the synoptic gospels Jesus' transfiguration is presented as a luminous elevation, rendering his true nature unambiguous. Thirdly, alchemy conceives of metamorphosis as contingent upon a meeting of polarities. The distinction is fit to disclose crucial aspects of works of art, particularly of musical compositions.