

Sabine Coelsch-Foisner u. Michaela Schwarzbauer (Hg.): *Metamorphosen*. Akten der Tagung der Interdisziplinären Forschungsgruppe Metamorphosen an der Universität Salzburg in Kooperation mit der Universität Mozarteum und der Internationalen Gesellschaft für Polyästhetische Erziehung (Zell an der Pram, 2003). Heidelberg (Winter) 2005. 234 S.

Im Zeichen der Interdisziplinarität stehen auch die Erkundungsgänge auf dem durch den Begriff ›Metamorphosen‹ eröffneten Gelände, die in diesem Tagungsband der Salzburger Forschergruppe Metamorphosen dokumentiert sind. Wie Peter Kuon anmerkt, der wiederum den einführenden Beitrag verfasst hat und dabei den programmatischen Charakter des Leitbegriffs erneut akzentuiert (*Metamorphosen: Ein Forschungsprogramm für die Geisteswissenschaften*, 1–8), hat die »semantische Extension« des Wortes ›Metamorphosen‹ etwas Verführerisches. Dem setzt Kuon eine an Carnaps methodisches Vorgehen geschulte Begriffsexplikation entgegen; er differenziert im Rekurs auf Verwendungsweisen des Begriffs zwischen Metamorphosen, Theophanien und Verzäuberungen. Die klassische Metamorphose vollzieht sich als ein körperlicher Prozess, der irreversibel ist und ob seiner Plötzlichkeit oft als gewaltsam erfahren wird. Kuon möchte ferner ein naturwissenschaftliches Konzept von Metamorphose, wie es als Folge der modernen naturwissenschaftlichen Theoriebildungen seit dem 19. Jahrhundert geläufig sei, unterschieden wissen von einem geisteswissenschaftlichen Konzept. Letzteres impliziere die Ideen »Plötzlichkeit, Freiheit, Hybridität und Einmaligkeit«, jenes (d. h. das naturwissenschaftliche) hingegen »Gesetzmäßigkeit, Orientiertheit, Ganzheitlichkeit und Wiederholbarkeit«. Kuon wiederholt hier seine Warnung vor der unreflektierten Übertragung naturwissenschaftlicher Konzepte auf Gegenstände und Diskurse der Geisteswissenschaften, was etwa zur misslichen Folge gehabt habe, dass kultur- und literaturgeschichtliche Prozesse als ›natürlich‹ determinierte modelliert und interpretiert wurden. Diese Mahnung zu methodischer Reflektiertheit nebst Warnung vor kurzschlüssigen Analogisierungen natürlicher und kultureller Prozesse ist zweifellos berechtigt. Aber lassen sich die ›Metamorphosen‹, mit denen es der Geisteswissenschaftler zu tun bekommt, tatsächlich allesamt mit der Idee der »Freiheit« in Verbindung setzen? (Schön wär's, möchte man einwerfen.) Sind sie allesamt »einmalig«? (... und das in einer postmodernen Diskurslandschaft, die dem Individuellen ansonsten wenig Chancen einräumt?) Und müssen sie zwingend »plötzlich« erfolgen? Ob es so ohne weiteres möglich ist, »aus Ovids Verständnis von Metamorphose ein Konzept abzuleiten, das kulturelle und künstlerische Phänomene und Prozesse als überraschend und einmalig, als unwiederholbar und irreversibel, als a-kausal und a-teleologisch begreift« (5), mag ebenfalls gefragt werden – u. a. mit Blick auf den (unten zitierten) Befund Joachim Dalfens im selben Band. Zu Ovids Zeit hatten sich doch natur- und geisteswissenschaftlicher Diskurs noch gar nicht ausdifferenziert. Die *Metamorphosen* Ovids schildern nicht nur eine Folge von Einzelverwandlungen, sondern eine Welt, die sich als Ganze ständig wandelt, wobei zwischen natürlichen Transformationen und künstlerischen Schöpfungsvorgängen eher die Analogien als die Unterschiede betont werden. Den von Kuon erwähnten Beispielen aus Ovids Werk, wo eine (im Sinn der A-Kausalität deutbare) »Diskrepanz zwischen neuem Körper und altem Bewusstsein« vorliegt, stehen andere gegenüber, bei denen der neue Körper bestens zum verkörperten Wesen passt: Quakende Bauern etwa werden zu ›richtigen‹ Fröschen. Und der Fall Ios, die aus ihrer Kuhgestalt schließlich wieder erlöst wird, erschüttert selbst das Irrever-

sibilitätskriterium. Wenngleich der Versuch einer klaren Profilierung des unterstellten spezifisch geisteswissenschaftlichen Metamorphosekonzepts sich einerseits als eher intrikat darstellt, bietet Kuons Beitrag doch andererseits in panoramatischer Übersicht eine gute Orientierung über jene Bereiche kultureller und diskursiver Praxis, in denen der Begriff ›Metamorphose‹ in besonderem Maße fruchtbar gemacht worden ist. Er verweist auf die Modellierung von Rezeption und Produktion als Metamorphosen, auf das Selbstverständnis künstlerischer Werke als Produkte der schöpferischen Verwandlung von Vorläufern und auf die Bedeutung des Konzepts für postmoderne Auseinandersetzungen mit dem Subjektbegriff.

Christian G. Allesch stellt auch in diesem Band die *Morphologische Psychologie* Wilhelm Salbers vor und erweitert seine Ausführungen um Hinweise auf die phänomenologische Psychologie Merleau-Pontys sowie um Reflexionen über »die Kunst als Medium des Gewahrwerdens seelischer Entwicklungsprozesse« (9–19). Joachim Dalfen geht der Frage nach, warum Verwandlungsgeschichten in der Welt der antiken Mythologie eine Schlüsselrolle spielen, erläutert das identifikatorische Potential, das in den Gestalten der antiken Sagen lag, und skizziert die Vorstellungen, die sich bei wichtigen Autoren der Antike mit dem Konzept der Verwandlung verbanden, so bei Heraklit, den Stoikern, Platon und Marc Aurel (21–38). In Metamorphosegeschichten, so Dalfen, komme ein Grundzug des griechischen Mythos zum Ausdruck; dieser denke »nicht nur genealogisch und personal« sondern auch »aitiologisch«; er wolle »die Ursache und den Grund der Dinge, die in der Welt sind, wissen und erklären« (36). Es habe in der griechischen Antike weder für Mythologen noch für die Philosophen eine klare Grenze zwischen »den Bereichen der Natur, der Menschen und der Götter« gegeben, sondern allenthalben Zusammenhänge, Übergänge und – temporal gesehen – Metamorphosen. (Rührt daher das Erklärungspotential, das Verwandlungsgeschichten für die Antike besitzen, so wäre zu fragen, ob die Fruchtbarkeit der Denkfigur ›Metamorphose‹ für die Wissenschaften der Gegenwart – für Natur- und Geisteswissenschaften – vielleicht darin bestehen könnte, verschiedenste Wissensformen und Diskurse in Beziehungen zu setzen.) Die Geschichte der Syrinx, die in der spätviktorianischen Kunst zum Schönheitsideal stilisiert wird, zeichnet Sabine Coelsch-Foisner nach (39–54), vor allem mit Blick auf Patons *Syrinx*, welche auf eine »Apotheose des Weiblichen« und die »Sublimierung des Liebesakts als Kunst« abziele (42); die Behandlung des mythischen Substrats steht hier ihrer Deutung zufolge im Zeichen einer »symbolistischen Verschlüsselungsästhetik« (42). Manfred Kerns Beitrag (55–71) exponiert und kommentiert den Begriff der ›Mythomorphose, den er als »(um)gestaltende Repräsentation eines Mythos durch einen je spezifischen literarischen Text« definiert (58), und den er an literarischen Beispielen illustriert. Ein Text aus dem Mittelalter (Ulrich von Etzenbach) und dem 19. Jahrhundert (Kleist) werden hinsichtlich ihres produktiven Verfahrens mit dem Ödipus-Stoff miteinander verglichen. Holger Klein, der die Rezeption des Dido-Stoffs durch die Oper Henry Purcells vor dem Hintergrund der facettenreichen Geschichte literarischer Dido-Gestaltungen untersucht, stellt seiner Betrachtung eine systematische Übersicht über Spielformen der Metamorphose voran, in der kategorial nach bewirkenden Subjekten, betroffenen Objekten, Umfang, Dauer, Häufigkeit, Reversibilität, Intentionen und anderen Parametern differenziert wird. Seine Kategorientafel der Spielformen des Metamorphotischen ist ein nützliches und auf andere Gegenstände übertragbares Analyseinstrumentarium (73–96). Zu den folgenreichsten neuzeitlichen Ausgestaltungen eines antik-mythischen Substrats durch die bildende Kunst gehört die malerische Dar-

stellung der Ikarus-Geschichte durch Pieter Breughel d. Ä.; verschiedene Dichter, darunter W.H. Auden und Wolf Biermann, haben auf dieses Gemälde Bezug genommen. Renate Prochno und Karlheinz Rossbacher erinnern in ihrem Beitrag daran (97–117) und nehmen die facettenreiche literarische Rezeptionsgeschichte dieses Bildes zum Anlass grundlegender Reflexionen über die Frage nach der Konstitution von Sinn im Dialog dichterischer Texte mit Bildern. Ist Ikarus für viele neuzeitliche Interpreten eine Identifikationsfigur gewesen, so erscheint die Geschichte der künstlerischen und literarischen Rezeption des Orpheus-Mythos in der Neuzeit aus analogem Grund signifikant. Sie verweist insbesondere auf die Auseinandersetzung von Künstlern mit dem Künstlertum und auf Prozesse ästhetischer Selbstbespiegelung. Hermann Jung interpretiert ausgewählte Orpheus-Metamorphosen in den Künsten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts (119–139): bei Goethe, Berlioz, Liszt, Rilke sowie bei verschiedenen Malern. Michaela Schwarzbauer setzt die Gestalt des Kindes Echo in Thomas Manns *Doktor Faustus* in eine Beziehung zum mythischen Vorbild Echo. Sie unterstreicht die zentrale Bedeutung des Echo-Motivs für die Modellierung der Beziehung zwischen der Leverkühnschen (also der zeitgenössischen) Kunst und der Tradition und erinnert an die Verbindung zwischen Echomotiv und Klage, die Mann in seinem Roman mehrfach bekräftigt (141–151). Dass Metamorphosen in der Welt Richard Wagners eine zentrale Bedeutung besitzen, legt Oswald Panagl unter Akzentuierung wichtiger Teilaspekte dar (153–168); er bezieht sich auf Instrumente der Verwandlung, auf das Verzauberungsmotiv (das er dem der Metamorphose subsumiert), auf handlungstragende Verwandlungen zentraler Figuren, auf Wortverwandlungen (Namensverfremdungen) – und auf die Leitmotivtechnik. Letztere ermögliche »musikalische Verwandlungsprozesse«, bei denen vor allem der »Wechsel von äußerer Gestalt und innerer Befindlichkeit« auf codierte Weise dargestellt werde (163). Erscheint damit einerseits das Stichwort »Metamorphose« als Hilfe bei der Beschreibung verschiedenster ästhetischer Dimensionen des Wagnerischen Gesamtkunstwerks, so ist andererseits der Preis dafür eine gewisse semantische Unschärfe dieses Ausdrucks. Die Signifikanz des Terminus »Metamorphose« im musikästhetischen Diskurs dokumentiert Wolfgang Gratzner durch seine Übersicht über Kompositionen des 18. bis 20. Jahrhunderts, die explizit diesen Titel tragen. Seine Ausführungen verdeutlichen, inwiefern musikalische Prozesse der variierenden Gestaltung an die Idee der Metamorphose anknüpfen bzw. sie konkretisieren (169–177). Im Zusammenhang damit wird der Vorschlag gemacht, musikalische Werke daraufhin zu untersuchen, ob sie vielleicht die von Kuon einleitend als alternativ aufgefassten Metamorphose-Modelle (linear versus nicht-linear, überraschend versus nicht-überraschend) in sich aufnehmen – und damit aufheben (vgl. 173). Als Beispiele für die stimulierende Rolle des Metamorphosenkonzepts in der Musik präsentieren sich die Gegenstände der folgenden beiden musikwissenschaftlichen Beiträge: Peter Becker stellt Peter Ruzickas *Metamorphosen über ein Klangfeld von Joseph Haydn für großes Orchester* (1990) vor, (179–196); Thomas Hochradner erläutert im Dialog mit dem Komponisten selbst Ernst Ludwig Leitners *Metamorphosen nach Themen von W.A. Mozart* (197–206). Insofern es sich bei musikalischen Kompositionen zwar nicht um körperliche, aber doch um sinnliche Phänomene handelt, stellt die Funktionalisierung des Metamorphosebegriffs für die Musik einen instruktiven Sonderfall dar. Metaphorische Verwendungen des – wie eingangs ja auch betont wurde – ob seiner »semantischen Extension« recht ubiquitär verwendeten Begriffs liegen den letzten beiden, von psychologischer Seite verfassten Beiträgen zugrunde. Isabel Schnabels Artikel gilt entwicklungspsychologischen Prozes-

sen (207–218), Gabriele Hofmanns Beitrag dem künstlerischen Schaffensprozess (218–234).

Vielleicht ist ja Peter Kuons Bemerkung, der »inflationäre Gebrauch« des Begriffs ›Metamorphose‹ (wie er im Deutschen »zur Bezeichnung unspezifischer Wandlungen, Verwandlungen, Veränderungen und Entwicklungen« eingesetzt werde) sei im »Kultur- und Universitätsmilieu« ein »Symptom intellektueller Hochstapelei« (2), ein wenig hart. Allerdings ist die Mahnung zur selbstkritischen Reflexion darüber, was mit diesem Begriff jeweils verbunden wird, sehr sinnvoll, gerade wenn es darum geht, einen solchen Begriff als heuristisches Stimulans interdisziplinärer Erkenntnisanstrengungen fruchtbar zu machen. ›Metamorphose‹ ist ein Fall für die historische Semantik. Die Salzburger Forschergruppe hat in deren Sinn schon vieles geleistet. Auch der Leser des Bandes wird für unspezifische Verwendungen des Ausdrucks sensibilisiert.

Monika Schmitz-Emans

Margrit Frölich, Reinhard Middel u. Karsten Visarius (Hg.): *Außer Kontrolle. Wut im Film*. Marburg (Schüren) 2005 (= Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 22). 196 S.

Die Gefühle sind zurück. Zumindest in der Filmwissenschaft ist in der jüngeren Vergangenheit eine Reihe von Arbeiten erschienen, die sich den Emotionen und Affekten des Kinos widmen; denen auf der Leinwand ebenso wie – unlösbar damit verbunden – denen im Zuschauerraum. In seiner Habilitationsschrift *Matrix der Gefühle* hat Hermann Kappelhoff eine Neulektüre des Melodramatischen vorgeschlagen, die über den Begriff der Empfindsamkeit einen großen Bogen von den Affekt- und Gestenlehren des 18. Jahrhundert über das psychoanalytische Denken hin zu klassischen Melodramen schlägt.³ Auch der Sammelband *Kinogefühle* ist gewissermaßen an einer Rehabilitation des Rührenden interessiert, wenn er bislang verstreute historische Texte zur emotiven Kapazität des Kinos mit aktuellen Überlegungen koppelt und sie als Indizien eines ›emotional turn‹ in der Filmwissenschaft versteht.⁴

Ein gegenüber diesen beiden raumgreifenden Untersuchungen schmaler Band nimmt nun einen speziellen, aber zugleich extremen Affekt in den Blick, der in seiner Maßlosigkeit quer zur analytischen Vermessung zu stehen scheint. *Wut im Film* ist der Untertitel des Bandes *Außer Kontrolle*, von dessen Umschlag den Leser die Comic-Wutikone Hulk, grün vor Wut und stark im Schweiß,⁵ anblickt. Dokumentiert sind die Beiträge der 22. *Arnoldshainer Filmgespräche*, zu denen die dortige Evangelische Akademie jährlich einlädt. Filmkritiker, und -Wissenschaftler, teils mit erkennbar kirchlichem Hintergrund, untersuchen den emotionalen Ausnahmezustand, der sich gerade

3 Vgl. Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004.

4 Vgl. Brütsch, Matthias et al. (Hg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg 2005 (= Zürcher Filmstudien 12), 13.

5 Vgl. Doderer, Heimito von: *Die Merowinger oder Die totale Familie*, München 1962, passim.