

## »Hinweg zu Proteus!«

### Goethes »Poetische Metamorphosen« in der *Klassischen Walpurgisnacht*

Friedmann Harzer

»Hinweg zu Proteus! Fragt den Wundermann: / Wie man entstehn und sich verwandeln kann.«<sup>1</sup> – mit diesen Worten verweist der Nereus der *Klassischen Walpurgisnacht* Homunkulus und seinen neptunistischen Hofmeister Thales an jenen Gott, den Hans Blumenberg einmal als »lachhafte[n] Inbegriff der Metamorphose« bezeichnet hat.<sup>2</sup> Zwischen Anthropogenie und Verwandlung wird in dieser Figurenrede ein enger Zusammenhang unterstellt, sie scheinen geradezu gleich bedeutend zu sein. Dass die Inkarnationsversuche des von Wagner nur unvollkommen erzeugten Phiolen-Männchens den Flucht- und Mittelpunkt der *Klassischen Walpurgisnacht* in ihrer späteren Gestalt ausmachen, ist mehrfach behauptet worden; ich zitiere, stellvertretend für viele, aus Karl Reinhardts einflussreicher Studie über die *Entstehung und Bedeutung der Klassischen Walpurgisnacht*. Reinhardt spricht für den Schluss der »Felsbuchten«-Episode von einer Verwandlung des Homunkulus »aus der unkörperlichen Existenz ins lebenszeugende Element«.<sup>3</sup> Ist das Zerschellen des Homunkulus am Muschelwagen der Galatee nun selber schon eine Metamorphose – oder eher, wie Albrecht Schöne formuliert, die Voraussetzung eines auf Jahrmillionen ausgelegten evolutionären »Metamorphosengang[s]«?<sup>4</sup> Und wie verhält sich dieser zu jenen anderen Verwandlungen, denen Faust und Mephisto in der *Klassischen Walpurgisnacht* begegnen oder an denen sie sich versuchen?

Obwohl die Begriffe der Metamorphose oder Verwandlung in vielen Deutungen dieses spät zum zweiten *Faust* hinzugekommenen Stücks im Stück eine Rolle spielen, wurden bislang weder verschiedene Metamorphose-Konzepte unterschieden, noch hat man nachvollzogen, wie diese Konzepte in der *Klassischen Walpurgisnacht* gegeneinander gestellt werden.<sup>5</sup> Hier setzen die folgenden Überlegungen an. Ich möchte zeigen, dass sich im Verlaufe der Arbeit an der *Klassischen Walpurgisnacht* eine Poetik der Metamorphose herausbildet, welche durchaus innovativ ist.<sup>6</sup> Goethe situiert seinen Text, je länger je mehr, in der Tradition »poetischer Metamorphosen« – auf seine Notizen unter eben diesem Titel ist später zurückzukommen – und er transformiert diese Tradition zugleich. Aus einem Vergleich der zwischen 1826 und 1830 entstandenen Entwürfe und Vorstufen mit der 1831 (angeblich) versiegelten Fassung der *Klassischen Wal-*

*purgismacht* geht hervor, wie die Verwandlung als artistische Schöpfung, als Simulation und Mimikry, schließlich als evolutionstheoretische Gedankenfigur zunehmend an Bedeutung gewinnt. An Faust zeigt sich, dass eine eigenmächtig-künstlerische Anthropogenie scheitern muss. An Mephistopheles wird deutlich, dass künstliche Metamorphosen ›Theater‹ und Täuschung bedeuten und dass sie Ergebnisse zeitigen, die nicht nur monströs, sondern in ihrer Monstrosität auch nicht darzustellen sind. Mit diesen beiden Handlungssträngen werden jeweils solche Verwandlungen problematisiert, die einer freischwebenden Imagination entspringen. Ihnen setzt die *Klassische Walpurgismacht* das Ende des Homunkulus in den Eros-Mysterien der ›Felsbuchten‹-Szene entgegen. Damit wird zu der entweder subjektivistischen oder karnevalesken, immer aber *rein* poetischen Metamorphose eine von den morphologischen Grundüberzeugungen Goethes inspirierte Alternative literarisch formuliert.

»Im allgemeinen braucht man die Paralipomena nicht, um das fertige Werk zu deuten; [...].«<sup>7</sup>: Diese Behauptung des Herausgebers der *Hamburger Ausgabe* besitzt wenigstens für die Rekonstruktion der Poetik der Metamorphose im zweiten *Faust* kaum Gültigkeit, eine Poetik, welche ihr Profil nicht zuletzt dadurch erhält, dass sie, spät entwickelt, noch einmal zu gravierenden Änderungen in den Figuren-Konzeptionen führt.<sup>8</sup> So bekommen die Paralipomena zur *Klassischen Walpurgismacht* – Notizen, Skizzen, Schemata, erzählende Inhaltsangaben und Textfragmente – für diese Interpretationen eine wichtige Funktion.

## I. Dreierlei Verwandlungen

### 1. Faust – weder Orpheus noch Prometheus

Im ersten dokumentierten Entwurf zur *Klassischen Walpurgismacht*, dem Paralipomenon 123A vom 10. Juni 1826, steht die Figur des Faust noch ganz im Mittelpunkt. Fausts »Verwegenheit [...], womit er die schönste Frau, von der uns die Überlieferung meldet, die schöne Helena aus Griechenland in die Arme begehrt [...].« sei, wie es weiter heißt,

nun nicht durch Blocksbergs Genossen, ebensowenig durch die häßliche, nordischen Hexen und Vampyren nahverwandte Ennyo zu erreichen, sondern, wie in dem zweiten Theile alles auf einer höhern und edlern Stufe gefunden wird, in den Bergklüften Thesaliens unmittelbar bey dämonischen Sibyllen zu suchen, welche durch merkwürdige Verhandlungen es zuletzt dahin vermittelten, daß Persephone der Hellena [sic] erlaubte, wieder in die Wirklichkeit zu treten, mit dem Beding, daß sie sich nirgends als auf dem eigentlichen Boden von Sparta des Lebens wieder erfreuen solle; [...]. (FA I/7.1, S. 627f.)

Hier zeichnet sich bereits jener von Goethe später fallen gelassene Plan zu einer Katabasis Fausts ab, in welcher dieser wie Homers Odysseus, Vergils Aeneas oder Dantes alter ego, vor allem aber auch wie Ovids Orpheus in die Unterwelt

hinabsteigen sollte, um die Geliebte aus dem Hades loszubitten.<sup>9</sup> In den am 9. bzw. wohl am 10. November 1826 festgehaltenen Stichworten zum Handlungs- gang – den Paralipomena 99A und 99B – nimmt dieser Plan dann weiter Gestalt an. Die Idee zu einem Descensus Fausts bleibt über die drei großen narrativen Entwürfe aus dem Dezember 1826<sup>10</sup> bis zum Paralipomenon 125 vom 6. Februar 1830 gültig, einem Schema, an dessen Ende Goethe mit eigener Hand noch einmal stichwortartig die Kardinalfunktionen der Hadesfahrt seines Helden aufzeichnet, welchen Manto auf dem Abstieg zur Königin der Unterwelt von Gefahren wie dem »Medusenhaupt« abschirmen muss: »Geheimer Gang – Medusenhaupt – Proserpina verhüllt – Manto ihre Schönheit rühmend – Vortrag – Zugeständniss. Melodisch unvernehmlich – Manto erklärt.« (FA I/7.1, S. 659)

Zweifel am Sinn einer Reise in die Unterwelt scheinen sich erst spät gemeldet zu haben, ungefähr ein halbes Jahr vor Fertigstellung der *Klassischen Walpurgisnacht*. Zunächst soll der Descensus, wie aus der Überschrift zum Paralipomenon 157 vom 18. Juni 1830 hervorgeht, nicht völlig ausgespart, sondern lediglich ausgliedert und dem dritten Akt als *Prolog* vorangestellt werden. Auf diese Umdisponierung dürfte jene »Neue Resolution wegen Faust« anspielen, von der Goethe im Tagebuch vom 15. Juni 1830 spricht.<sup>11</sup> Warum Goethe diese ursprünglich zentrale Szene schließlich aber doch ganz aus dem auf der Bühne sichtbaren Geschehen der *Klassischen Walpurgisnacht* entfernt hat, dafür hat man verschiedene Gründe erwogen. Entstehungsgeschichtlich nicht haltbar ist die Vermutung, der Gang zu den Müttern<sup>12</sup> habe Fausts Gang zu Persephone ersetzt.<sup>13</sup> Der erste Akt war ja bereits Anfang 1830 abgeschlossen, während sich noch Mitte 1830 Pläne für eine Katabasis finden. Noch fraglicher ist es, die erlahmende Produktivität des greisen Goethe für den Ausfall des Descensus verantwortlich zu machen.<sup>14</sup> Am ehesten leuchten konzeptionelle und kompositorische Erklärungen ein: Als Prolog zum dritten Akt nämlich hätte Fausts Katabasis die Modernität jener überaus harten Fügung abgeschwächt, in der auf Homunkulus' Ende im Meer Helenas Eingangsmotiv auf dem Boden von Sparta unmittelbar folgt.<sup>15</sup> Und innerhalb der *Klassischen Walpurgisnacht* hätte eine rhetorisch aufwendige Überzeugungsrede Fausts im Hades nicht nur deren eh schon »ins Grenzenlose ausgelaufen[e]«<sup>16</sup> Textur überdehnt, sondern auch nicht mehr in die Konzeption der späteren Fassung gepasst. Wilhelm Hertz' Vermutung, dass der »geplante Auftritt in der Unterwelt, der den Sieg des Lebens über den Tod mythologisch darstellen sollte, [...] durch das gleichfalls den Sieg des Lebens versinnbildlichende Motiv des Meerleuchtens«<sup>17</sup> ersetzt wurde, hat einiges für sich. Denn indem Homunkulus Faust aus der zentralen Figuren-Position in der *Klassischen Walpurgisnacht* verdrängt, weicht auch die künstlich-künstlerische Überwindung der Grenze zwischen Schein und Wirklichkeit, zwischen Tod und Leben einem morphologischen Universalismus. Was Hertz freilich sehr allgemein als »Sieg des Lebens« bezeichnet, lässt sich poetologisch konkretisieren.

Wäre Faust tatsächlich, wie vom Paralipomenon 123C vom 17.12.1826 noch vorgesehen, als ein »zweyter Orpheus« (FA I/7.1, S. 643) auf die Bühne gekom-

men, so wäre er zur Personifikation einer Poetik geworden, welche sich mit dieser mythologischen Figur verbindet. Der Sänger, dessen Lieder nicht nur das Meer und die wilden Tiere besänftigen, sondern selbst die Herrscher der Unterwelt erweichen können, hat immer wieder als Chiffre für eine Kunst fungiert, welche die Grenze zwischen Tod und Leben überschreitet und aufhebt. Indem *Faust* während der Arbeit an der *Klassischen Walpurgisnacht* indessen zunehmend marginalisiert wird – er verschwindet letztlich als erster von der Bühne –, bleibt er dem Leser oder Zuschauer zugleich als jene Figur präsent, deren eigenmächtiger Versuch, Helena mit Gewalt real werden zu lassen, schon am Ende des ersten Aktes gescheitert ist. Noch auf dem Rücken Chirons fragt sich der wieder zu Bewusstsein gekommene Faust in der *Klassischen Walpurgisnacht*: »Und sollt ich nicht, sehnsüchtigster Gewalt, / Ins Leben ziehn die einzige Gestalt?« (7438f.) »Ins Leben ziehn«: das würde ich hier weniger auf den Versuch des Orpheus beziehen, Eurydike aus der Unterwelt wieder heraufzuholen, als vielmehr auf den kreativen Eigensinn einer in der Gestalt Fausts problematisierten Produktionsästhetik.<sup>18</sup> Nicht als »zweiter Orpheus« figuriert Faust schließlich in der *Klassischen Walpurgisnacht*, sondern als scheiternder Prometheus oder Pygmalion.<sup>19</sup> Dies bedeutet auch eine Kritik am Projekt künstlerischer Anthropogenie, zu welcher die Homunkulus-Handlung eine Alternative bieten wird. Faust, der letztlich ohne eigenes Zutun auf Helena in der »klassisch-romantischen Phantasmagorie« gleichsam gestoßen wird, veranschaulicht dank seiner Reduktion aufs prometheisch-pygmalionische Element im zweiten Akt, wie sich der alte Goethe seine Poetik der Metamorphose *nicht* vorstellt. Für die gewaltsame Poiesis eines modernen Subjektivismus, dem er in der 1774 entstandenen Prometheus-Hymne Ausdruck verliehen hat, scheint im Spätwerk kein Platz mehr zu sein.<sup>20</sup>

## 2. Mephistopheles – Metamorphose ins Hässliche

In der Mephistopheles-Handlung kommen andere Aspekte poetischer Metamorphosen zum Tragen, ihr Simulationscharakter zum einen, ihr oft monströs-hässliches Resultat zum anderen. Im Paralipomenon 123C haben die vampirartigen, proteischen Lamien noch die Funktion, Faust von Chirons Unterweisungen abzulenken und auf die Probe zu stellen. Auch die hier als »Empusa« erscheinende »Empuse« sollte in diesem narrativen Vorwurf zunächst Faust die Sinne verwirren, indem sie »dem heutigen Fest zu ehren einen Eselskopf aufgesetzt hat, und, sich immer umgestaltend, zwar die übrigen entschiedenen Gebilde nicht zur Verwandlung aber doch zu unsteter Ungeduld aufregt.« (FA I/7.1, S. 640) In der Fassung aus dem Winter 1831 hat sich hingegen Mephistopheles mit diesen aus Aristophanes' *Ekklesiazusen* bzw. *Fröschen* übernommenen Monstren herumzuschlagen. Nachdem zunächst die Lamien versuchen, ihn in Gestalt »hübsche[r] Frauenzimmer« (V. 7730) zu verführen, mischt sich alsbald

auch die verwandlungsfähige Empuse in diese Simulationsspiele, jenes proteische Geschöpf, dessen Metamorphosen die Lamien sogleich als Zerstörung des Schönen denunzieren: »Was irgend schön und lieblich wär, / Sie kommt heran, es ist nicht mehr!« (V. 7754f.) Dass sich indessen auch hinter den ansehnlichen Trugbildern der Lamien garstige Blutsauger verbergen, durchschaut Mephistopheles sofort: »Auch diese Mühmchen, zart und schwächig, / Sie sind mir alleamt verdächtig; / Und hinter solcher Wänglein Rosen / Fürcht ich doch auch Metamorphosen.« (V. 7756–7759)<sup>21</sup> Entsprechend entzieht sich ihm denn auch eine Lamie nach der anderen, als er sie in ihren täuschenden Gestalten zu packen versucht:

MEPHISTOPHELES

Die Kleine möchte ich mir verpfänden ...  
 Lacerte schlüpft mir aus den Händen!  
 Und schlangenhaft der glatte Zopf.  
 Dagegen faß' ich mir die Lange ...  
 Da pack' ich eine Thyrsusstange!  
 Den Pinienapfel als den Kopf.  
 Wo will's hinaus? ... Noch eine Dicke,  
 An der ich mich vielleicht erquicke;  
 Zum letztenmal gewagt! Es sei!  
 Recht quammig, quappig, das bezahlen  
 Mit hohem Preis Orientalen ...  
 Doch ach! Der Bovist platzt entzwei! (V. 7773–7784)

So führen in der Fassung letzter Hand die Lamien wie die Empuse Mephistopheles den karnevalesken und illusiven Charakter ihrer Verwandlungskünste vor Augen. Entsprechend kommentiert der Gefoppte ihr metamorphotisches Verwirrspiel: »Ich griff nach holden Maskenzügen / Und faßte Wesen daß mich's schauderte [...]« (V. 7797f.). Schon dadurch, dass solch »eidetische Selbstverwandlungen«<sup>22</sup> monströsen Figuren vorbehalten bleiben, wird diese Form poetischer Verwandlung in der *Klassischen Walpurgisnacht* problematisiert. Solche nur phantasierten Metamorphosen kommen aus dem Bereich des nächtlich Hässlichen und können, das zeigen die partiellen Verwandlungen der Empuse, ins Grotteske führen. Die grotesken Gestalten und Mischwesen, welche die eigentümlich archaische, von olympischen Gottheiten weitgehend freigehaltene *Klassische Walpurgisnacht* bevölkern, lassen sich so als Figurationen einer im Sinne der Winckelmann'schen Klassik »nicht mehr schönen« Verwandlung begreifen.<sup>23</sup>

Eingangs des ersten *Faust* zeigt sich Mephistopheles zunächst in der Gestalt eines Pudels. Er erweist sich also selbst von Anfang an als Meister solcher Täuschungen, die ihn in seinem ersten Auftritt auf der Bühne der *Klassischen Walpurgisnacht* zum Narren halten. Im Verlauf seines zweiten Auftritts wird er vom Opfer wieder zum Subjekt einer Metamorphose. Er verwandelt sich nun in die Phorkyas, jenen Inbegriff des Hässlichen, welcher im dritten Akt den Gegenpol zur schönen Helena bildet:

MEPHISTOPHELES *als Phorkyas im Profil*

Da steh' ich schon,

Des Chaos vielgeliebter Sohn!

PHORKYADEN

Des Chaos Töchter sind wir unbestritten.

MEPHISTOPHELES

Man schilt mich nun, o Schmach! Hermaphroditen! (8027–8029)

Betrachtet man die Inszenierung dieser Metamorphose,<sup>24</sup> so zeigt sich auch hier eine Kritik eidetisch-magischer Verwandlungen. Nicht nur, dass ihr Ergebnis reine ästhetische Negativität verkörpern soll, diese Verwandlung ist, wie auch der Leser spätestens an der Regieanweisung am Schluss des Helena-Aktes erkennt, eine komödiantische Maskerade.<sup>25</sup>

Ist der Prozess dieser Verwandlung mithin als diabolisches Theater entzaubert, so wird ihrem Ergebnis die bildkünstlerische Darstellbarkeit abgesprochen. Es ist wohl nicht nur ein Versehen des Kopisten, wenn am Ende der Phorkyas-Metamorphose ein als Paralipomenon 150a bezeichneter Passus weggefallen ist.<sup>26</sup> Vor Mephistopheles letzten Worten in der *Klassischen Walpurgisnacht* – »Vor aller Augen muß ich mich verstecken, / Im Höllennpfehl die Teufel zu erschrecken.« (V. 8032f.) – sollte zunächst noch stehen:

Meph./: laut:/

Ich eile nun und such im vollem Lauf

Der neusten Tage kühnsten Meisel auf

Mit Gott und Göttin laßt euch's dann gefallen

Gesellt zu stehn in heiligen Tempelhallen. (FA I/7.1, S. 663)

»[N]ur der radikalste Vertreter einer avantgardistischen Bildhauerkunst [sei] imstande, die absolute Hässlichkeit der Phorkyaden darzustellen« kommentiert Albrecht Schöne diese schließlich ausgefallenen Verse.<sup>27</sup> Welche bildliche Darstellung wäre indessen so »radikal« »avantgardistisch«, das »absolut« Hässliche der Phorkyas, deren Vorbilder nach der *Klassischen Walpurgisnacht* ganz im Verborgenen leben, überhaupt als bildhafte Gestalt zu konkretisieren? Wenn die Möglichkeit ihrer bildkünstlerischen Darstellung im endültigen Text gar nicht mehr erst angesprochen wird, so wird dadurch das Ergebnis dieser poetischen Metamorphose zum einen in seinem genuin literarischen Charakter sichtbar.<sup>28</sup> Die Skepsis gegenüber der medialen Vermittelbarkeit hässlich-grotesker Verwandlungen greift in der späteren Fassung freilich auf die Poesie über, wenn Mephistopheles zu den Phorkyaden sagt:

Nur wundert's mich daß euch kein Dichter preist.

Und sagt! wie kam's, wie konnte das geschehn?

Im Bilde hab' ich nie euch Würdigste gesehn;

Versuch's der Meißel doch euch zu erreichen,

Nicht Juno, Pallas, Venus und dergleichen. (V. 7995–7999)

Die »poetische Metamorphose« erscheint hiermit als überhaupt undarstellbar.

Den Plan für Mephistopheles' Metamorphose ins Hässliche hat Goethe recht spät gefasst. Ein erster Hinweis findet sich in einem Schema aus dem Januar 1830 (Paralipomenon 124), wo das »Motiv seiner weiteren Forschung« (FA I/7.1, S. 653) auf Mephistopheles' Verwandlung in die Phorkyas bezogen werden könnte.<sup>29</sup> Einen Monat später, im wichtigen Paralipomenon 125 vom 6. 2. 1830, heißt es dann ausdrücklich von Mephistopheles und den Phorkyaden: »Verwandelt sich in ihrer Gegenwart.« (FA I/7.1, S. 658)<sup>30</sup> Da sich Anfang Februar 1830 auch die Konzeption der Homunkulus-Handlung noch einmal ändert, könnte die eigenmächtig-reversible, karnevaleske Verwandlung Mephistopheles' als kritisches Gegenstück zu Homunkulus' Rückkehr ins Reich genetisch-morphologischer Metamorphosen bedeutsam geworden sein.

### 3. Homunkulus – »... und bis zum Menschen hast du Zeit.«

Im November 1826 ist in den Schemata für die *Klassische Walpurgisnacht* bereits ein »chemisch Menschlein« vorgesehen, das Wagner in seinem »Laboratorium« zu erzeugen versucht.<sup>31</sup> Die einen Monat später entstehenden Paralipomena 123B und 123C erzählen davon, dass Wagners alchemistische Anthropogenie gelingt. Anders als in der späteren Fassung befreit sich Homunkulus hier sogleich aus seiner Phiole, um – noch gemeinsam mit Wagner<sup>32</sup> – den Weg nach Thessalien anzutreten. Von jener bedeutenden Rolle, welche diese später nurmehr unvollkommen verkörperte Figur schließlich bekommt, ist in den Entwürfen von Ende 1826 noch nichts zu erkennen.<sup>33</sup> Homunkulus erscheint vielmehr als »bewegliches, wohlgebildetes Zwerglein« (FA I/7.1, S. 638), welches einen »allgemeine[n] historische[n] Weltkalender« enthält und eher die Zeitreise Fausts, Wagners, Mephistopheles' und Homunkulus' selbst motivieren denn als Zentralgestalt figurieren soll.<sup>34</sup>

Dreieinhalb Jahre später hat sich hier ein entscheidender Konzeptionswandel vollzogen. Nach jenem Schema vom 6. Februar 1830, in dem erstmals auch von Mephistos Metamorphose ausdrücklich die Rede ist, soll »Thales den Homunkulus zum Meere einladen[-]« (FA I/7.1, S. 658). Auch das Finale der *Klassischen Walpurgisnacht* ist im Paralipomenon 125 skizzenhaft vorweggenommen: »[Buchten des ägäischen Meeres – Sirenen – Thales u. Homunkulus [sic]. – Nereus und Proteus – Najaden – Tritonen – Drachen und Meerpferde – Muschelwagen der Venus]« (FA I/7.1, S. 659). Nachdem Homunkulus im Paralipomenon 124 ganz fehlte, scheint seine Figur jetzt umso wichtiger zu werden, und dies ist auf die sich nunmehr herauschälende Poetik der Metamorphose in der *Klassischen Walpurgisnacht* zurückzuführen. Schon Wilhelm Hertz hat zur Homunkulus-Figur im Paralipomenon 125 bemerkt, »ihr neuer Wesenszug« sei »der Trieb zu Verkörperlichung, der sie zum Träger des Mythos des Werdens geeignet macht.«<sup>35</sup> Dass die »poetische Metamorphose« in diesem Zusammenhang wichtig wird, zeigt vor allem auch die Proteus-Figur, welche in der zitierten Skizze

erstmalig ausdrücklich genannt und eingeführt wird. Dieser mythologische ›Inbegriff der Metamorphose‹ (Blumenberg) löst dann in der späteren Fassung der *Klassischen Walpurgisnacht* den (bereits im Paralipomenon 123C vom November 1826 eingeführten) Thales als Begleiter und Berater des Homunkulus ab. Mit diesem Figuren-Arrangement wird die Zusammenarbeit von Naturphilosophie und Mythos in Fragen des Werdens und Vergehens dramatisch umgesetzt und die Metamorphose in ihrer Funktion für beide Diskurse erkennbar.

Es spricht mithin schon nach den Andeutungen in den Entwürfen zur *Klassischen Walpurgisnacht* einiges dafür, dass die Homunkulus-Figur in dem Maße zentral wird, in welchem Goethe hier eine von seinen naturwissenschaftlichen Anschauungen geprägte Metamorphose literarisch gestaltet. Sie steht, zum einen, gegen das Konzept künstlerischer Anthropogenie, welches nicht nur in der Figur des Faust kritisiert wird, sondern, satirisch zugespitzt, auch in der Gestalt Wagners, der ja im »Laboratorium« die halbfertige Schöpfung des Homunkulus in die Welt gesetzt hat. Zum anderen löst, in der Episoden-Struktur der *Klassischen Walpurgisnacht*, Goethes neue Version einer poetischen Verwandlung jene grotesk-monströsen Metamorphosen ab, welche die Lamien, die Empuse und schließlich Mephisto selbst veranstalten. Von jenen proteischen Monstren kommend, überlässt dieser dem Homunkulus vorübergehend das Feld, welcher seinerseits gerade »zwei Philosophen [...] auf der Spur« (V. 7836) ist. Gemeint sind Anaxagoras und Thales, die in der *Klassischen Walpurgisnacht* anachronistischerweise die Positionen des Neptunismus bzw. des Vulkanismus zu vertreten haben – und die den ins physische Dasein drängenden Homunkulus jeweils auf ihre Seite zu ziehen versuchen. Dass Thales – trotz eines beeindruckenden, von Anaxagoras bewirkten Meteoreinschlags – das Phiolen-Männchen letztlich von seiner Position überzeugen kann, bereitet Homunkulus' Weg ins Wasser vor. Dieser Weg gibt nicht zuletzt eine Kritik an gewaltsam-diskontinuierlichen Verwandlungen und Metamorphosen zu bedeuten.<sup>36</sup>

Homunkulus machen solche abrupten, hier mit dem Stein und dem Vulkanismus verbundenen Verwandlungsprozesse zunächst durchaus Eindruck, wie aus den folgenden Versen hervorgeht, Verse, deren poetologischer Nebensinn auf der Hand liegt:

#### HOMUNKULUS

Schaut hin nach der Pygmäen Sitz,  
Der Berg war rund, jetzt ist er spitz.  
Ich spürt ein *ungeheures* Prallen,  
Der Fels war aus dem Mond gefallen,  
*Gleich* hat er, ohne nachzufragen,  
So Freund als Feind gequetscht, erschlagen.  
Doch muß ich solche *Künste* loben,  
*Die schöpferisch, in einer Nacht,*  
Zugleich von unten und von oben,  
Dies Berggebäu zu Stand gebracht. (V. 7936–7945, Hervorheb. d. Verf.)

Dagegen wendet der fürs Element des Wassers und für kontinuierliche Wachstumsprozesse im Bereich der Natur zuständige Thales ein: »Sei ruhig! Es war nur gedacht.« (V. 7946) Für den Naturphilosophen gehören diskontinuierliche Verwandlungen ganz ins Reich der Phantasie.<sup>37</sup>

In den »Felsbuchten des ägäischen Meeres« führt Thales Homunkulus dann zu Proteus. Durch Homunkulus' Leuchten neugierig geworden, zeigt sich der zunächst zögerliche »alte Fabler« (V. 8225) nach einigen Hin- und Herverwandlungen schließlich »edel gestaltet« seinen Besuchern. Was folgt, ist die für die Poetik der Metamorphose in der *Klassischen Walpurgisnacht* zentrale Passage:

PROTEUS *erstaunt*

Ein leuchtend Zwerglein! Niemals noch gesehn!

THALES

Es fragt um Rat, und möchte gern entstehn.

Er ist, wie ich von ihm vernommen,

Gar wundersam nur halb zur Welt gekommen.

Ihm fehlt es nicht an geistigen Eigenschaften,

Doch gar zu sehr am greiflich Tüchtighaften.

Bis jetzt gibt ihm das Glas allein Gewicht,

Doch wär' er gern zunächst verkörperlicht.

PROTEUS

Du bist ein wahrer Jungfern-Sohn,

Eh du sein solltest bist du schon!

THALES *leise*

Auch scheint es mir von andrer Seite kritisch,

Er ist, mich dünkt, hermaphroditisch.

PROTEUS

Da muß es desto eher glücken,

So wie er anlangt wird sichs schicken.

Doch gilt es hier nicht viel Besinnen,

Im weiten Meere mußt du anbeginnen!

Da fängt man erst im Kleinen an

Und freut sich Kleinste zu verschlingen,

Man wächst so nach und nach heran,

Und bildet sich zu höherem Vollbringen. (V. 8245–8264)

Diese programmatischen Verse lassen sich unschwer auf zeitgenössische naturwissenschaftliche Überlegungen im Allgemeinen und auf Goethes Morphologie im Besonderen beziehen. Bemerkenswerterweise sind sie nicht Thales in den Mund gelegt worden, sondern jener mythologischen Figur, welche seit Homer das Prinzip poetischer Verwandlung verkörpert.<sup>38</sup> Proteus wird für eine gerade nicht mehr mythopoetische Anschauung in Anspruch genommen, die poetische Metamorphose im Medium der Literatur zugunsten einer morphologischen verabschiedet. So lösen die beiden Traditionen der auf die antike Mythologie zurückgehenden poetischen Metamorphose einerseits und des erst in der Frühen Neuzeit erscheinenden, naturphilosophischen Verwandlungskonzepts an-

dererseits einander auch in der Episodenstruktur der *Klassischen Walpurgisnacht* ab.<sup>39</sup> Aus literarischen Verwandlungsscherzen wird in der *Klassischen Walpurgisnacht* wieder evolutionstheoretischer Ernst – auch das eine Spielart jener »sehr ernststen Scherze«,<sup>40</sup> von denen Goethe gegenüber Wilhelm von Humboldt in seinem Brief vom 17. März 1832 mit Blick auf den *Faust* gesprochen hat.

Dass für die Konzeption der Homunkulus-Handlung von Anfang an naturwissenschaftliche Kontexte wichtig sind, geht etwa aus dem Paralipomenon 123B hervor, demzufolge Homunkulus in der thessalischen Nacht »aus dem Humus eine Menge phosphoreszirender Atome auf[klaubt] die eine Blaues, die andere Scharlachfeuer von sich strahlend.«<sup>41</sup> Im Hintergrund könnten hier etwa die Forschungen Christian G. Ehrenbergs über die das Meeresleuchten verursachenden Geißeltierchen stehen.<sup>42</sup> Ehrenberg stellte in einem Vortrag vor der Berliner Akademie der Wissenschaften am 10. Januar 1828 Spekulationen darüber an, ob diese Infusorien womöglich »die Werkstätte der bildenden Natur, der Anfang und das Ende aller Organismen« seien.<sup>43</sup> Ist das Paralipomenon 123B noch vor dieser Veröffentlichung entstanden, so verarbeitet das erst im Dezember 1830 dazugekommene Flammenspiel am Muschelwagen der Galatee<sup>44</sup> höchstwahrscheinlich Ehrenbergs evolutionäre Metamorphose-Theorie.

Auf Goethes eigene, seit Ende der 1780er Jahre in ihren Grundzügen entwickelte Verwandlungsanschauung spielt schon die Szene *Laboratorium* an. Mit den Worten

Der zarte Punkt aus dem das Leben sprang,  
Die holde Kraft die aus dem Innern drang  
Und nahm und gab, bestimmt sich selbst zu zeichnen,  
Erst Nächstes, dann sich Fremdes anzueignen,  
Die ist von ihrer Würde nun entsetzt; [...] (V. 6840–6844)

weist Wagner in seiner selbstherrlichen Gentechnologie jenen »Bildungstrieb« gerade zurück, welchen Goethe nicht erst seit seinem 1820 erschienenen, gleichnamigen Aufsatz in jedem natürlichen Entwicklungsprozess am Werke sieht. Dort erhält der Begriff der Metamorphose die Funktion, die genetischen Konzepte der Evolution und der Epigenese miteinander zu verbinden.<sup>45</sup>

Was das Finale der *Klassischen Walpurgisnacht* nun inszeniert und worauf auch Goethes Version des Proteus hinarbeitet, hebt Wagners prometheischen Eigensinn wieder auf. Indem Homunkulus in den »Felsbuchten des ägäischen Meeres« aus dem Bereich diskontinuierlicher und »phantastischer« Verwandlungen<sup>46</sup> in den Bezirk kontinuierlicher und natürlicher Evolutionsprozesse überführt wird, gibt ihn die *Klassische Walpurgisnacht* dem natürlichen »Bildungstrieb« sozusagen wieder zurück. Sie entwirft damit eine *poetische Variante natürlicher* Metamorphosen, wobei letztere literarisch nicht mehr entfaltet werden (und auch gar nicht mehr entfaltet werden können), sondern in Abgrenzung von den Metamorphosen Fausts und Mephistopheles gleichsam ex negativo zur Sprache kommen. Die Figur des Homunkulus wird deshalb nicht als solche verwandelt, son-

dern vielmehr in die elementarste »Nährlösung« natürlicher Metamorphosen aufgelöst. Goethe hat sein kontinuierliches Metamorphose-Konzept kurz vor seinem Tod so auch literarisch umgesetzt.<sup>47</sup>

Insofern literarische Metamorphosen gemeinhin auf eine anschauliche Verkörperung – und häufig auch auf deren metaphorische Bedeutsamkeit – hinauslaufen, kehrt Homunkulus Ende im Rahmen der Eros-Mysterien der *Felsbuchten*-Szene ihre Richtung geradezu um und führt so auch ihr semiotisches Modell ad absurdum. Ihre zumeist magisch motivierten abrupten Übergänge reagieren mit den Mitteln poetischer Imagination auf die Schwierigkeit, sich Zeit in ihrer Prozessualität vorstellen zu können. Genau umgekehrt verhält es sich mit Homunkulus: Er, der »gern zunächst verkörperlicht« wäre, wird, anstatt dass er sich zu veritabler Gestalt auswüchse, wieder an den Nullpunkt allen Seins und Werdens zurückversetzt: Naturgeschichtlich gesprochen in den Bereich elementarer Mikroorganismen; erkenntnistheoretisch gesprochen in den Bereich »reiner Anschauungen«, worunter Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* Raum und Zeit versteht. Die Zeit seiner biogenetischen Metamorphose wird ins beinahe Unendliche gestreckt – und damit aus dem anschaulichen Prozess, wie ihn poetische Verwandlungen artikulieren, wieder eine reine, unanschauliche Zeit.

## II. Goethes »Poetische Metamorphosen«

Während der Schaffensphase, da die verpuppte *Klassische Walpurgisnacht* ihrer künftigen Entfaltung entgegenseht, denkt Goethe auch theoretisch über literarische Verwandlungen nach: *Poetische Metamorphosen*,<sup>48</sup> so überschreibt er seine diesbezüglichen Notizen aus dem Jahre 1828:

Früheste lebhaft tüchtige Sinnlichkeit finden wir immer sich zur Phantasie erhebend. Sogleich wird sie produktiv anthropomorphisch. Felsen und Ströme sind von Halbgöttern belebt, Untergötter endigen unterwärts in Tiere: Pan, Faune, Tritone. Götter nehmen Tiergestalt an ihre Absichten zu erfüllen, welche Fabeln sind die ältesten dieser Art. (FA I/24, S. 690)

Jene Verwandlungen, die Goethe hier auflistet, hat er in der *Klassischen Walpurgisnacht* weitgehend umgesetzt. Mephistopheles trifft in seinen beiden Auftritten auf anthropomorphe Naturnymphen, zunächst auf Oreas, welche den Vulkanismus ebenso als »Gebild des Wahns« (V. 7817) zurückweist wie später Thales; dann auf die Baumnymphe Dryas, die Mephistopheles den Weg zu den Phorkyaden weist. Grotteske Mischformen begegnen in der *Klassischen Walpurgisnacht* allenthalben, auch über die Mephistopheles-Episoden hinaus.<sup>49</sup> Und Beispiele »eidetischer Selbstverwandlungen« liefert nicht nur Mephistopheles, sondern vor allem auch Proteus.

Erstaunlich an Goethes nachgelassener Notiz ist nun der folgende Satz: »Bei Ovid ist die Analogie der tierischen und menschlichen Glieder im Übergang

trefflich ausgedrückt.« Diese Ovid-Deutung hebt hervor, worauf es in den meisten *Metamorphosen* am wenigsten ankommt, »die Analogie der tierischen und menschlichen Glieder im Übergang« nämlich. Ein solches Verständnis ist ganz auf ein morphologisches Verwandlungskonzept abgestellt, in welchem es nicht nur in der Genese eines einzelnen – pflanzlichen, tierischen oder menschlichen – Lebewesens auf *kontinuierliche* Übergänge und Transformationen ankommt, sondern auch in der Entwicklung der Arten auseinander. Dieser Art von Prozess wird Homunkulus am Ende der *Felsbuchten*-Szene überantwortet. Die Pointe der meisten ovidischen Metamorphosen ist indessen nicht ihre Kontinuität, sondern ihre *Diskontinuität*. Hier geht es um das von der Metamorphose veranschaulichte, differentielle Spiel mit der Identität der jeweils betroffenen Figuren, die, indem sie rapide in einen anderen naturgeschichtlichen Bereich versetzt werden, zugleich erst sie selber werden. Am Beispiel der Lycaon-Episode aus dem ersten Buche der *Metamorphosen* Ovids: Zum Wolf degradiert, zeigt sich Lycaon erst von der Seite, die seinen humanen Charakter je schon dominiert hat.

Dieselbe Diskontinuität gilt auch für jene Ovidischen Pflanzen-Metamorphosen, die Goethe im folgenden Zitat botanisch gleichsam entschärft, statt sie in ihrem literarischen Eigenrecht zu belassen.

#### *Pflanzen*

Soweit auch die Pflanzengestalt von der Menschenbildung absteht, weiß der Dichter doch solchen Verwandlungen Wahrscheinlichkeit und Interesse zu geben.

Daphne, Myrrha, Hyacinth, Narciß, Clytia sind jedes einzeln unschätzbare Konzeptionen, in ihrem eigentlichen Sinn durchgeführt würden sie auch dem Denker Erstaunen erregen. (FA I/24, S. 690)

Dass *poetische Metamorphosen* »dem Denker Erstaunen erregen« liegt auch in diesem Fall weniger daran, dass sie Naturkundliches einfach veranschaulichen. Vielmehr operiert die literarische Imagination dort, wo sie Metamorphosen entwirft, gerade jenseits des naturwissenschaftlich Anschaulichen und Wahrscheinlichen. So ist Goethes scheinbare Aufwertung der Phantasie gegenüber der Sinnlichkeit, mit welcher seine Überlegungen über *poetische Metamorphosen* einsetzen, eher eine Domestizierung.<sup>50</sup> Jene Phantasie nämlich, der poetische Verwandlungen entspringen, will weniger der Natur gewachsen sein als sich vielmehr über deren Gesetzmäßigkeiten hinwegsetzen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Goethes späte Metamorphosen-Theorie das literaturgeschichtliche Phänomen morphologisch transformiert. In seiner literarischen Praxis fehlt denn auch, ganz entsprechend, jene Verwandlung, deren diskontinuierlicher Prozess nicht in Analogie zur kontinuierlichen Entwicklung natürlichen Wachstums zu sehen ist, sondern in Konkurrenz dazu. Die diskontinuierliche Metamorphose, deren temporale Struktur für eine freischwebende Imagination besonders reizvoll ist, fällt bei Goethe aus – zwischen der Literarisierung des organologischen Metamorphose-Konzepts, wie es in der Homunkulus-Handlung zum Tragen kommt, und den von Goethe selbst schon

in seinen Überlegungen über *Poetische Metamorphosen* aufgezählten Verwandlungstypen. Diese Verkürzung der Tradition literarischer Metamorphosen gilt es zu gewärtigen, wenn man, wie Albrecht Schöne, die *Faust*-Dichtung insgesamt als »Metamorphosenspiel«<sup>51</sup> charakterisiert. Denn was für die Metamorphosen der *Klassischen Walpurgisnacht* und ihre Reflexion in den Notizen über literarische Verwandlungen gesagt wurde, gilt ebenso für alle anderen Metamorphosen im *Faust*. Angefangen von der Simulation eines Pudels über die verschiedenen Anspielungen auf die Transmutationen der Alchemie, die phantastischen Verwandlungen des Zoilo-Thersites in der *Mummenschauz*, die Bedeutung der für die Metamorphose seit der Antike zentralen Schmetterlingsmetapher, die Verwandlungen des Chors am Ende des Helena-Aktes bis hin zu Fausts eigener psychischer Verwandlung, welcher die Wolkenmetamorphosen in der *Bergschluchten*-Szene vorangehen.<sup>52</sup> An keiner Stelle bezieht sich dieses »Metamorphosenspiel« auf jene die Tradition der Metamorphose-Dichtungen dominierende Form diskontinuierlicher Verwandlung. So nimmt es kaum wunder, dass Goethe, ein begeisterter Leser der *Metamorphosen* Ovids von Kindheit an,<sup>53</sup> dieses Werk für den *Faust* nicht als *Metamorphose*-Dichtung rezipiert hat, sondern nur als stoffgeschichtliche Quelle – für den an der Ikarus-Figur orientierten tödlichen Sturz des Euphorion und vor allem für die Philemon-und-Baucis-Episode im fünften Akt.<sup>54</sup> Wie sich der Morphologe von der Tradition poetischer Metamorphosen mit einer eigenwilligen literarischen Alternative absetzt, wird nirgendwo deutlicher als an der Homunkulus-Figur der *Klassischen Walpurgisnacht*. Ihre Auflösung steht unter eben dem Gesetz, das Goethe bereits 1807 in einem Gespräch mit Riemer der Natur vorgeschrieben hat und das er im Alter auch auf seine Poetik der Metamorphose ausdehnen zu wollen scheint: »Die Natur kann zu allem, was sie machen will, nur in einer *Folge* gelangen. Sie macht keine Sprünge.«<sup>55</sup>