

Andreas Freidl / Friedmann Harzer

Ich bin. Aber ich habe mich nicht ...

Über Verwandlungen in der Kinder- und Jugendliteratur

1. Einleitung

Facharzt für Unzufriedene.
Behandlung von Riesen und Zwerge kostenlos.

ist auf der Sprechstundentafel zu lesen, die Erich Kästners *Kleiner Mann* (1963) in seinem Traum erblickt. (Kästner 1963, 106) Wachsmuth, der Name scheint Programm, der sich als Verwandlungsmagier entpuppt, kann den fünf Zentimeter langen Max auf Standardgröße trimmen:

„Plötzlich donnerte es in Mäxchens Ohren. Es zerrte an seinen Armen und Beinen. Die Rippen schmerzten. Die Haare und die Kopfhaut taten weh. Es knackte in den Kniescheiben. Vor den Augen drehten sich Kreise, so bunt wie der Regenbogen, und hundert silberne und goldene Kugeln und Sterne tanzten mittendrin.“ (Kästner 1963, 109)

Die Vergrößerungsmetamorphose wird mit Wachstumsschmerzen beschrieben, die jedes Kind nur zu gut kennt. Zugleich bringt diese kontinuierliche, hier eben nur im Zeitraffer entwickelte Verwandlung ein Identitätsproblem hervor: Der normal lange Max hat sein Alleinstellungsmerkmal verloren, das ihn zum hochbezahlten Zirkusartisten gemacht hat, seine Winzigkeit. Nach ihr sehnt er sich *im* Traum, regressiv, zurück – und er ist sehr erleichtert, als sich Wachsmuths Wachstumszauber *als* Traum herausstellt.

„Das Bin ist innen. Alles Innen ist an sich dunkel“, raunt Bloch (1985, 13). Literarische Verwandlungen können Licht in dieses dynamische Dunkel bringen, indem sie es in der Fiktion nach außen kehren und damit vielleicht erträglicher machen, vielleicht kompensieren oder auch helfen, beim Lesen für eine kleine Weile aus der Zeit zu fallen und allen dunkel unanschaulichen Prozessen den Rücken zu kehren.

Es ist vor diesem Hintergrund wenig verwunderlich, dass kaum ein Kinderbuch-Klassiker ohne irgendeine Form der Metamorphose auskommt. Man denke nur an Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* (1864), Otfried Preusslers *Räuber Hotzenplotz* (1962) und *Krabat* (1971), Michael Endes *Jim-Knopf-Romane* (1960, 1962), seine *Unendliche Geschichte* (1979) oder den *Satanarchäolügenialkohöllischen Wunschpunsch* (1989), Paul Maars *Sams-Bände* (erster Band *Eine Woche voller Samstage* von 1973) oder seinen *Tätowierten Hund* (1968) oder auch an Tilde Michels *Kleinen König Kalle Wirsch* (1985). Auch in jüngeren Büchern wie den *Harry-Potter-Bänden* von Jane K. Rowling (1997ff.), der *Avalon-Trilogie* von Marion Zimmer Bradley (1983ff.), *Die Kinder des Dschinn* von Philip Kerr (2005) oder den *Merlin-Erzählungen* von Thomas A. Barron (1996ff.) spielen Verwandlungen eine wichtige Rolle, von den zahlreichen

Verwandlungsmärchen einmal ganz zu schweigen.¹ Warum eigentlich? Was interessiert die erwachsenen AutorInnen und ihre jungen, aber auch älteren LeserInnen an diesem literarischen Modell, das scheinbar nicht oft genug variiert werden kann?

Die Verwandlung ist ein wesentliches Prinzip mythischen Denkens, das, genauer betrachtet, ein Erzählen ist. Mythen sind Geschichten, die erzählen, warum etwas ist und nicht nichts, warum etwas so und nicht anders aussieht, warum etwas immer wieder so und nicht anders gemacht wird, woher wir kommen, wohin wir gehen, was dieses Ich eigentlich ist, das andauernd wächst und sich, innen wie außen, verändert und entwickelt und sich doch auf mysteriöse Weise gleich bleibt.

Wie bereits Platon² und wie es noch Ernst Bloch wusste: „Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst“ (Bloch 1985, 13). Blochs „werden wir erst“ konkretisiert sich in der literarischen Fiktion als Verwandlung ganz verschiedenen Zuschnitts. *Metamorphosen sind die literarischen Ausdrucks- und Erzählformen schlechthin für jenes entwicklungspsychologische Geheimnis, das Gernot Böhme darin erkennt, „dass das Problem der Identität die paradoxe Seinsweise eines strikt zeitlich Seienden charakterisiert, [...] das ist und sein kann, was es ist, nur in zeitlicher Erstreckung.“* (Böhme 1997, 688) Immer macht eine Verwandlung anschaulich, was sich der Anschauung eigentlich entzieht: die Zeit, den Prozess, den ständigen Wandel. Und wo spürt man dies mehr als in den Jugendjahren, in denen das Wachstum nicht nur die Knochen wie auf der Streckbank in die Länge zieht, sondern in denen sich auch die Seele entwickelt und verwandelt zugleich?³

Die einflussreichste Sammlung von Verwandlungsgeschichten hat der römische Dichter Ovid hinterlassen.⁴ In seinen *Metamorphosen* kommen physische und psychische Verwandlungen gleichermaßen vor, und zwar in ihrer mit natürlichem Wachstum verbundenen, kontinuierlichen Form und, überwiegend, auch in ihrer diskontinuierlichen Variante, die in Mythologie und Religion vorherrscht. Eine physische *Metamorphose* veranschaulicht den „Über“-Gang von einer „Gestalt“ zu einer anderen; zumeist die Verwandlung eines Menschen insgesamt in einen Bestandteil der botanischen, animalischen, mineralischen oder astralen Natur. Solche Verwandlungen, die in der Mythologie und im Märchen allenthalben begegnen, bilden das Gros der *Metamorphosen* Ovids. Betrachtet man die Geschichte des griechischen Verbs „metamorphōō“, kommt neben der physischen auch die psychische Metamorphose in den Blick, in der sich nicht das Äußere einer menschlichen Figur verwandelt, sondern ihr Inneres. Bei der Richtung einer Metamorphose kann man zwischen Degradation und Ascension unterscheiden. Ascension meint eine im konkreten oder religiösen Sinne aufwärts gerichtete Bewegung. Solche Erhebungen können als physische Verwandlung anschaulich werden wie etwa die Verstirnung Caesars im letzten Buch der *Metamorphosen*. Die Apotheosen des Aeneas

1 Für viele, viele Hinweise auf Metamorphosen in jüngeren Jugendromanen danken wir Daniela Tratz-Weinmann, Regensburg, und Theo Harzer, Aichach.

2 Böhme (1997) entwickelt seinen hilfreichen Artikel über Identität in Auseinandersetzung mit der Diotima-Rede in Platons *Symposion* und weiteren Dialogen.

3 Heidi Lexe (2003) weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass für die Kindheit und Jugend die Motive der kindlichen Verweigerung, der Elternferne und Bewährung eine entscheidende Rolle spielen; Lexe (2002) stellt auch eine Verbindung zwischen diesen Motiven und der Metamorphose her. Ihrem knappen Aufsatz verdanken wir (neben den Tipps von Daniela und Theo, vgl. Anm. 1) hilfreiche Hinweise.

4 Zu Ovids Poetik der Metamorphose, ihrer Rezeption und auch zu den hier diskutierten Mythen von Lycaon, Actaeon und Narziss vgl. Harzer (2000).

Ich bin. Aber ich habe mich nicht ...

und Romulus bei Ovid (vgl. met. 14,581-608 bzw. 772-851), aber z.B. auch Jesu Verklärung auf dem Berg Tabor (vgl. Mt. 17,1f.) stellen indessen psychische Verwandlungen dar, die ohne eine parallele Metamorphose des Körpers auskommen.

Zwar sind Ovids Stoffe in den *Metamorphosen* selten neu, aber er hat sie immer wieder raffiniert umgestaltet und auf das Modell der Verwandlung hin zugespitzt; vieles davon ist rezeptionsgeschichtlich nicht nur für die Literatur einschlägig geworden. Wir gehen im Folgenden von zwei Verwandlungsgeschichten Ovids aus, wenn wir verschiedene *Formen der Verwandlung* in Kinder- und Jugendbüchern darstellen, und zwar von Lycaon (3.) und von Actaeon (4.). Am Beginn stehen ein paar Hinweise zum Fortleben der Proteus-Gestalt (2.). Während dieses Parcours', bei dem wir vieles am Wegesrand liegen lassen müssen, ergeben sich einige systematische Überlegungen zu *Konzepten und Funktionen der Verwandlung* für die Kinder- und Jugendliteratur (5.).

2. Proteus

Bei Homer ist Proteus ein Meeresgott, der auf der ägyptischen Insel Pharos die Robben des Poseidon hütet.⁵ Mit anderen Meeresgottheiten wie Nereus, Glaukos oder Phorkys teilt Proteus zwei Eigenschaften: Er kann sich in verschiedene Gestalten verwandeln, und er besitzt die Gabe der Weissagung. Die Bücher zwei bis vier der *Odyssee* schildern, wie sich Odysseus' Sohn Telemach auf die Suche nach seinem seit 20 Jahren verschollenen Vater macht. Seine Reise führt ihn zuerst zu Nestor nach Pylos, von dort weiter zu Menelaos nach Lakedaimon. Dort erfährt Telemach von den



Jörg Breu: Proteus (Holzschnitt)
1531 erschienen in Alciato's *Buch der Embleme*

Weissagungen, die der Meeresgott Proteus über das Schicksal des verschollenen Odysseus gemacht hat. In diesem Zusammenhang berichtet Menelaos Telemach auch, wie er sich des Proteus bemächtigen konnte. Eidothea, die Tochter des göttlichen Verwandlungskünstlers, habe ihm empfohlen, den Meeresgott festzuhalten, sobald sich dieser dem Zugriff durch schnelle Hin-und-Her-Verwandlungen zu entziehen suche:

⁵ In Euripides' *Helena* erscheint er als ägyptischer König, der Helena während des trojanischen Krieges Asyl gewährt.

„Um Mittag aber kam der Alte aus der Salzflut [...]. Wir aber sprangen schreiend auf ihn zu und warfen unsere Arme um ihn. Doch der Alte vergaß nicht seine listige Kunst, sondern er wurde wahrhaftig erst ein starkbärtiger Löwe, aber dann Schlange und Panther und ein großes Wildschwein, und wurde feuchtes Wasser und hochbelaubter Baum. Wir aber hielten unerschüttert mit ausdauerndem Mute fest“ (Homer 1958, 53), worauf sich Proteus, „der Ränke, die er wusste, überdrüssig“, Menelaos und seinen Begleitern gestellt habe.

Menelaos und seine Begleiter sehen sich vor die Schwierigkeit gestellt, einen verwandlungsmächtigen Antagonisten zu überwinden – ihn zu einem Gegenüber zu machen, mit dem sich aufgrund einer einigermaßen stabilen Identität sprechen und rechnen lässt.

Die proteische Metamorphose verdankt ihre seit Homer ungebrochene Attraktivität wohl der Tatsache, dass Proteus „sprichwörtlich eine Figur der Unfestigkeit der Erscheinung, der unbegrenzten Wandlungsfähigkeit: der lachhafte Inbegriff der Metamorphose“ ist (Blumenberg 1996, 150). Proteus, der alte und erste Gott (in seinem Namen verbirgt sich das griechische Wort für „der erste“), kommt aus der Tiefe des Meeres, wo alle Unterschiede verschwinden und eins ins andre zu zerfließen scheint. Er ist das personifizierte Prinzip der Verwandlung.

Für die Jugendliteratur ist dabei besonders interessant, dass proteische Verwandlungskünste eine zauberhafte Herrschaft über andere ermöglichen, die einen nicht zu fassen kriegen und nicht beherrschen können. Davon erzählt etwa Paul Maar *Der tätowierte Hund* (1968/2005). Im achten Kapitel berichtet die Titelfigur, wie sie zu ihrer seltsamen Gestalt gekommen sei: Der Zauberer Abra Kadabrax hat ihn seinerzeit aus dem Affen Kukuk in dieses sagenhafte Tier verwandelt. Denn Kukuk ist mit seinem Affenfreund Schlevian in das Haus des Zauberers eingedrungen und hat dort schon allerhand Unfug mit dem Verwandlungszauberstab getrieben, als Kadabrax die beiden entdeckt. Im Zorn verwandelt er Schlevian erst in einen Affenvogel, dann in das Bild eines Affen, Kukuk hingegen in einen leibhaftigen Hund. Als Kukuk das Bild, in das sein Freund verwandelt wurde, retten will, tritt er aus Versehen noch einmal auf den Zauberstab: „Der Hund und das Bild wurden zusammengezaubert. Sein Rücken, sein Bauch, seine Beine – alles war über und über mit bunten Bildern bedeckt, als wären sie eintätowiert worden.“ (Maar 2005, 120)

Wie Proteus beherrscht Paul Maar Kadabrax die Zauberkunst der Verwandlung – und wie Proteus beherrscht er damit die anderen. Allerdings praktiziert er seine Verwandlungskunst unter umgekehrten Vorzeichen; er macht sie dadurch zur schwarzen Magie, dass er mit seinem Zauberstab nicht *sich* den anderen entzieht, sondern diese vielmehr gegen ihren Willen mit einer Verwandlung erniedrigt, bestraft und tyrannisiert – mit partiellen Metamorphosen zu grotesken Wesen wie dem Affenvogel, mit einer Art Versteinerung durch die Verwandlung in statische Gemälde oder auch mit einem vollständigen Gestaltwechsel. Ein Resultat dieser Kunst ist das Arsenal von Geschichten, in die der Hund eben jene Bilder auf seiner Haut zurückverwandelt, wenn er dem Löwen die Verwandlungsgeschichten *erzählt* – hier wird auch die poetologische Bedeutung des literarischen Modells deutlich.⁶

Paul Maar Erzählkonstruktion hängt in doppelter Hinsicht mit der langen Tradition der Metamorphose-Erzählungen zusammen:

⁶ Das mythische Modell dazu bildet die Achelous-Episode im achten Buch der *Metamorphosen* Ovids, ausführlich besprochen in Harzer (2000).

1. Hier wird die Verwandlung von Bildern in Erzählungen gestaltet, wie sie etwa für die Arachne-Episode bei Ovid zentral ist, aber auch schon für die berühmte Schilderung des Schildes des Achill bei Homer oder des Tempelfrieses in Vergils *Aeneis*.⁷ Dieser Form der Medienverwandlung verdankt sich wohl auch der Erfolg der *Ich sehe was, was du nicht siehst*-Bände (1998ff.) von Joan Steiner. Dort erkennt man auf den zweiten Blick, dass die Dinge nicht sind, was sie scheinen: „Siehst du die vielen Räder nur / oder siehst du die Dosen, den Kompass, die Uhr?“ (Steiner 2007, 5) Zugleich wird diese Verwandlung, die ja im Geist der BetrachterInnen und LeserInnen stattfindet, auch Grundlage und Voraussetzung einer längeren Erzählung von der Fahrt ins „Doppelgänger-Land“.

2. Die Verse auf jeder zweiten Seite von *Ich sehe was, was du nicht siehst* stellen so etwas wie eine Rahmenhandlung dar, in der sich indessen nicht zwei Figuren, sondern die Erzählinstanz und der Leser über die gezeigten Verwandlungsgeschichten verständigen. Entsprechend werden Verwandlungen schon bei Ovid in Form einer „epischen Verschachtelung“ dargeboten: Ihre Erzählung wird als erzählte Erzählung, ganz im Sinne des mythischen Prinzips, in eine Rahmenhandlung eingebettet, und das Modell der Verwandlung wird damit als primär episches markiert und herausgestrichen. Zugleich geben solche Verschachtelungen in einem Pakt zwischen Erzähler und Leser zu verstehen, dass es sich bei den zuweilen unheimlichen, unerklärlichen und bedrohlichen Verwandlungen doch immer nur um literarische Fiktion handelt.

Kadabrax hat andere hin und her verwandelt. Eine Lizenz zur *Selbstverwandlung* zeigt sich in vielen Kinderbüchern als die Fähigkeit zur *inneren* reversiblen Verwandlung, zur subversiven proteischen Performance, die sich einem erwachsenen Zugriff und Eingriff entzieht, als eine Kunst der antipädagogischen Anarchie. Eine souveräne, die Erwachsenenwelt düpierende, durcheinanderwirbelnde, auf den Kopf und in Frage stellende Rollendistanz und Flexibilität weist etwa das Sams des Paul Maar auf, das sich im ersten Band der entsprechenden Reihe zum Beispiel in einen Lehrer verwandelt (vgl. Maar 1973, 97-108).

Prägend für dieses Modell sind natürlich Astrid Lindgrens *Pippi-Langstrumpf*-Bände geworden, in denen ein ganz ungewöhnlich starkes, reiches und phantasiebegabtes Kind ermächtigt wird, die starren Konzepte der autoritären Erwachsenenwelt zu durchkreuzen: Pippi erscheint, je nach Situation und Laune, einmal als Clown, dann als feine Kaffeeklatsch-Tante, dann wieder als Athletin, Piratin usw. Und jedes Mal unterläuft sie damit nicht nur pädagogische und soziale Hierarchien, sondern auch Geschlechterrollen und Erziehungsklischees (vgl. Lindgren 1987, 83ff., 108ff., 195ff., 329ff.).⁸ Ihre proteischen Verwandlungen sind mehr als bloße Maskerade, die von den Erwachsenen jederzeit durchschaut und abgetan werden könnte. Sie verdanken sich einer Imagination, die es wirklich ernst meint, wenn sie, wie der Mythos, Menschen und Dinge ins nicht Offensichtliche verwandelt. Das Stückchen Schilf ist, im Spiel einmal umfunktioniert, nicht wie ein Mikrofon, es ist das Mikrofon. Damit man vom Orang-Utan wieder zum Menschen wird, bedarf es einen klaren Signals, welches das Verwandlungsspiel beendet.⁹

⁷ Vgl. *Ilias* 18,468-608 (Schild des Achill); *Aeneis* 1,441-493 (Tempelfries am Iuno-Tempel); zum hier ebenfalls einschlägigen Arachne-Mythos vgl. Harzer (2000).

⁸ Vgl. Kümmerling-Meibauer (1996).

⁹ Diesen wichtigen Unterschied zwischen Metamorphose und Verkleidung können wir hier nur anreißen. Vgl. auch die Hinweise zu Benjamins Überlegungen zum Kinderbuch am Ende des Aufsatzes.

3. Lycaon



Lycaon (Originalbild) v. Virgil Solis: *P. Ovidii Metamorphosis I*, Frankfurt MDLXXXI (1581)

Die erste konkrete Metamorphose bei Ovid ist diejenige, die zugleich auch die häufigste überlieferte Verwandlung im Laufe der Rezeptionsgeschichte ist: die Lykanthropie. Sie geht zurück auf Lycaon, der aus Hybris heraus Zeus mit einem Frevel auf die Probe zu stellen wagte (vgl. *Metamorphosen* 1,209-239): Er setzte dem Göttervater und seiner Delegation einen Sklaven zum Mahl vor. Dafür wird er umgehend, seinem „wölfischen“ Charakter entsprechend, in einen Wolf verwandelt, der nicht mehr sprechen, sondern nur mehr heulen kann – eine Strafversetzung des Menschen in den tierischen Bereich. Der Stoff der Wolfsmetamorphose hat auch in der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur seine feste Verankerung gefunden:

„Dunkelsilbernes Fell platzte aus ihm heraus und verschmolz zu einer Gestalt, die mehr als fünfmal so groß war wie er – eine monströse Gestalt, geduckt, sprungbereit.“ (Meyer 2006, 323f.)

Diese Verwandlung vollzieht sich explosionsartig – eine reversible diskontinuierliche Metamorphose. Sie wird in Stephenie Meyers Roman-Tetralogie *BIS(S)* thematisiert. Jacob, ein Junge mit indianischen Wurzeln, verwandelt sich bewusst in einen Werwolf, um sich gegen Vampire wehren zu können – die zweite mythische Komponente in *BIS(S)*. Der Werwolf an sich repräsentiert das Animalische, das – traditional angelegt – bei Vollmond, spricht in der nächtlichen Dunkelheit, erwacht. Jacob ist am Anfang der Romanfolge noch ein Kind (erst beginnender Stimmbruch, noch gering ausgeprägte Muskulatur und verminderter Haarwuchs), das sich, bedingt durch die einsetzende Pubertät, sukzessive „verwandelt“:

„Seine Gesichtszüge schienen etwas härter und schärfer geworden zu sein ... er war älter geworden. Auch sein Hals und seine Schultern wirkten anders, irgendwie kräftiger. Seine Hände [...] sahen gigantisch aus, die Adern und Sehnen traten unter der rostbraunen Haut jetzt noch stärker hervor.“ (Meyer 2006, 263)

Die körperliche Reifung vom Kind zum Jugendlichen, die kontinuierlich verläuft, wird hier durch die diskontinuierliche Metamorphose in einen Wer-Wolf (Die Präsilbe *Wer* trägt in sich schon die Bedeutung *Mann / Mensch*) zeitraffend vorgeführt. Die Verwandlung umfasst immensen Haarwuchs, ein dunkles (männliches) Knurren sowie enorme Größe und Stärke, die es erlauben, gegen Vampire zu kämpfen. Sie spiegelt aber auch den inneren Konflikt zwischen dem nicht verwandelten Jacob, gleichsam einem domestizierten Hund im Stadium der Kindheit, und Jacob, dem Werwolf, getrieben von animalischen Instinkten, die eher zum Hormonhaushalt eines Erwachsenen passen. Das Wölfische kann für ein wildes „Herumprobieren“ innerhalb dieses Reifungsprozesses stehen, eine Schrankenlosigkeit und Omnipotenz, nach der sich das schwache Kind sehnt.¹⁰ Aber gleichzeitig empfindet es auch eine diffuse Angst vor der anstehenden Verwandlung. Es gehört zu bereits archaisch-mythischen Mustern, tiefer Angst dadurch zu entfliehen, dass man sich konkrete Objekte sucht, die erlauben, die Stimmung dieser Hilflosigkeit gegenüber der sich unbarmherzig und irreversibel vollziehenden Metamorphose in gerichtete Furcht zu wandeln oder gar darin zu bannen. In dieser Hinsicht erscheint der Werwolf erschreckenswert und schrecklich in einem.

Sieht man den Werwolf als populären Inbegriff der Metamorphose, so kann man andererseits die Verweigerung gegen das Diktat des Wandels in einem Wesen ausmachen, das oft in Kombination mit dem Wolfs-Thema auftritt: im Vampir.

In Angela Sommer-Bodenburgs *Der kleine Vampir und die große Liebe* (1986) erwähnt das Vampirmädchen Anna in einem Aufsatz, den sie für ihren (menschlichen) Freund Anton schreibt, die Vorteile eines Vampirlebens, weil sie unter anderem hofft, Anton könne sich für ein solches Leben begeistern:

„Ich finde, dass es nur Vorteile mit sich bringen würde, Vampir zu sein: ewiges Leben und die Gabe, zu fliegen. Davon träumt die Menschheit von jeher.“ (Sommer-Bodenburg 1986, 51)

Hier wird das Motiv des Fliegens aufgerufen, das in Gestalt von vielen Kinder- und Jugendbuchhelden wie Peter Pan oder Nils Holgersson ein Inbegriff der Freiheit geworden ist.¹¹ Der Fliegende löst sich vom Erdboden, nimmt eine andere Perspektive ein und erhebt sich wortwörtlich über seine Ohnmacht.

Eine andere Art der Freiheit scheint das von Anna proklamierte ewige Leben (auf Erden) darzustellen. Es besteht in einer permanenten, wenn man den paradoxen Ausdruck riskieren will, Nicht-Metamorphose, einem unveränderlichen Aggregatzustand, in der Unmöglichkeit, weiter zu wachsen und zu altern. Auch für die *BIS(S)*-Tetralogie, die zu einer exorbitanten Konjunktur der Vampirthematik beigetragen hat, ist, neben den Allmachtsattributen wie enorme Schönheit, Schnelligkeit und Stärke, die Unsterblichkeit in der Form eines immerwährenden Zustandes von entscheidender Bedeutung: Der Vampir verkörpert ein nicht-endliches und nicht-wandelbares Leben, die Verweigerung des stetigen Werdens, gekoppelt an außergewöhnliche Gaben wie die Fähigkeit

¹⁰ Nach Abschluss der Adoleszenz sollte das „wilde Herumprobieren“ wieder in einen Zustand übergehen, der befähigt sich „festzulegen“, um für Beziehung(en), Beruf und öffentliches Leben tauglich zu sein. Gelingt dies nicht, herrscht Identitätsdiffusion vor.

¹¹ Beispielsweise auch in der Thematik um den Raubvogel in Johanna Spyris *Heidis Lehr- und Wanderjahre* (1880), vgl. dazu Lexe (2003), 96f.

zu fliegen und ungewöhnliche Stärke, Anmut oder Eleganz. Eine Gemeinsamkeit mit dem Werwolf stellt die vollkommen unzensierte Befriedigung der elementaren Triebe dar, die Gier nach Blut. Blut stellte im Mythos schon immer versinnbildlichend das Leben dar (vgl. 3. Mose, 17,11-14; 5. Mose, 12,23). Seine besondere Bedeutung als „Lebens“-Saft wird in der *Odyssee* deutlich, wenn die Toten nach ihm verlangen, um aus ihrer Schattenexistenz für einen Moment her austreten und mit den Lebenden kommunizieren zu können (vgl. *Odyssee*, 11. Gesang).

Die Ernährungsgewohnheiten des Vampirs sind ambivalent: Einerseits ist er auf den Lebens-Urstoff Blut existentiell angewiesen – er hat keine andere Wahl. Andererseits zwingt ihn diese Form der Nahrungsbeschaffung indessen, zu töten und damit böse zu sein.¹² Sind in der Jugendliteratur vielleicht deshalb aus dem gewalttätigen Blutsaugen Gewissens-Bisse geworden, wenn in *BIS(S)* beispielsweise die Vampire sich zum Guten darin bekennen, dass sie sich jetzt fast schon „vegetarisch“ ernähren, nämlich von Tierblut? Mit dieser Spielart erhält das einstmals „urböse-verworfenene“ Wesen eine ethische Komponente, indem es sich gegen seinen Trieb stemmt. Aber ist diese Form der Nicht-Metamorphose tatsächlich auch eine Aufwertung, ein Aufstieg von einer niedrigeren zu einer höheren Daseinsstufe, eine Ascension im Gegensatz zur Lykanthropie?

Diese Frage reflektieren die literarischen Verwandlungserzählungen selber kritisch: Im *Kleinen Vampir* stellt das Vampir mädchen Anna vor dem Hintergrund einer Vampir mottoparty, die Antons Klasse veranstaltet, fest: „Du und die anderen, ihr seid nur heute abend Vampire – und nur, weil es euch Spaß macht. Aber ich – ich muss immer so bleiben, ob ich nun will oder nicht.“ (Sommer-Bodenburg 1990, 112) Anna erkennt, dass sie sich nicht verändern wird, sondern dass ihr eine „absolute“, von zeitlichem Werden und Vergehen „losgelöste“ Identität beschieden ist: Sie wird im wörtlichen Sinne immer „dieselbe“ bleiben, während ihr Freund Anton kontinuierlich erwachsen wird. Der Preis für die Unveränderlichkeit und das ewige Leben ist die Isolation in Bezug auf den allgemeinen Wandel des Seins, der alles umfasst. In *BIS(S)* glaubt die menschliche Protagonistin Bella, ihre Großmutter im Traum zu sehen, begreift aber, als Edward, ihr Vampirfreund, seinen Arm um sie legt, dass sie sich selbst in ferner Zukunft in einem Spiegel sieht und neben sich den ewig siebzehnjährigen Edward.

Dies ist nur eine unter vielen Problematisierungen der Unsterblichkeit in Meyers Tetralogie. Hierbei kann man mit Odo Marquardt zwischen (fehlender) Mortalität und (fehlender) Finalität (vgl. Marquardt 1996, 473f.) unterscheiden. Im Hinblick auf die fehlende *Mortalität* begreifen junge LeserInnen, dass die Unsterblichkeit die Vampire notwendig isoliert und dass in der Vergänglichkeit auch einen „Segen“ liegen könnte. Im Hinblick auf die fehlende *Finalität*, auf das innerhalb einer bestimmten Frist mögliche Erreichen von Teilzielen, sollte man den Übergang etwa von der Kindheit über die Adoleszenz in das sogenannte Erwachsenenleben nicht versäumen, um sich die Freiheit zu bewahren, zukünftige Ziele zu formulieren anstatt zu stagnieren. So gesehen eröffnen Metamorphosen – im Gegensatz zu Nicht-Metamorphosen – Freiräume ad infinitum und sind ewig nicht in einem statischen, sondern in einem dynamischen Sinne.

Denn ein Mensch bleibt ein Leben lang derselbe, hat einen festen Identitätskern, aber er behält nicht dasselbe – er verwandelt sich ständig. Dieses Dilemma spiegeln mit ihrer spezifischen Ambivalenz und ihrem attraktiven Identifizierungspotential die Werwölfe

¹² Ob der Biss des Vampirs in der Trias „Kuss – Biss – Blut-Saugen“ auch eine erotische Komponente in die Kinder- und Jugendliteratur bringt, können wir hier nicht weiter diskutieren.

und die Vampire wider. Sie vermitteln Kindern und Jugendlichen in einer an inneren wie äußeren Verwandlungen besonders reichen Phase des Lebens die existentielle Frage nach der eigenen Identität.

In etwas anderer Art wird mit Werwolf und Vampir im dritten Band der *Harry-Potter*-Reihe gespielt. Dort kann Harrys Lehrer Professor Lupin, der wie Lycaon schon den Wolf (lat. „lupus“) im Namen trägt, ebenfalls zum Werwolf werden: „Ein schauriges Knurren. Lupins Kopf zog sich in die Länge, dann der Körper. Die Schultern schrumpften. Ganz deutlich sah man Haare aus Gesicht und Händen sprießen, und die Hände ballten sich zu klauenartigen Pfoten.“ (Rowling 1999, 418) In diesem Fall verwandelt sich ein Erwachsener, ausgestattet mit der Autorität eines Lehrers, bei Vollmond unwillkürlich in einen Werwolf. Dieser Zustand ist augenscheinlich negativ konnotiert, denn er erzeugt in Lupin Schuldgefühle und Autoaggressivität: Im verwandelten Zustand zerkratzt und beißt er sich nämlich (vgl. ebd., 388).

Auch Vampire tauchen bei *Harry Potter* in modifizierter Form auf, fliegende und mit Todesattributen versehene Wesen, die Dementoren (vgl. lat. „dementia“ für „Wahnsinn“) genannt werden. Sie saugen mittels eines Kusses (sic!) ihren Opfern anstatt des Blutes die Lebensenergie aus dem Leib, so dass nur noch leere Hüllen ohne Erinnerung und Identität übrig bleiben:

„Dementoren gehören zu den übelsten Kreaturen, die auf der Erde wandeln. Sie verseuchen die dunkelsten, schmutzigsten Orte, sie frohlocken inmitten von Zerfall und Verzweiflung, sie saugen (sic!) Frieden, Hoffnung und Glück aus der Luft um sie her [...] Kommst du einem Dementor zu nahe, saugt er jedes gute Gefühl, jede glückliche Erinnerung aus dir heraus. Wenn er kann, nährt sich der Dementor so lange von dir, bis du nichts weiter bist als er selbst – seelenlos und böse.“ (ebd., 206f.)

Hier sind sowohl Werwolf als auch Vampir/Dementor distinktiv böse und bieten nur ex negativo ein Identifizierungspotential. Es gibt aber auch positive Metamorphosen, die so genannten Animagi, Zauberer, die die Fähigkeit besitzen, sich in Tiere zu verwandeln. Einer dieser Animagi ist James Potter gewesen, der verstorbene Vater von Harry, der sich in einen großen weißen Hirsch verwandeln konnte. Als ein solcher scheint er Harry gegen einen Angriff der Dementoren zu Hilfe zu kommen. Die Wiederkehr James Potters in verwandelter Gestalt gibt zu verstehen, dass die Toten, die man liebt, nicht einfach ausgelöscht sind und einen deshalb nie verlassen. James Potter lebt, wie Lupin herausstreicht, in Harry weiter und wird darin unsterblich: „In gewisser Weise hast du deinen Vater letzte Nacht wiedergetroffen ... du hast ihn in dir selbst gefunden.“ (ebd., 468f.)

Damit wären, anders als zum Beispiel bei Anna aus dem *Kleinen Vampir*, Unsterblichkeit und steter Wandel eine Synthese eingegangen. Die Mortalität wird dadurch aufgehoben, dass die Toten in den Lebenden bleiben, über die Erinnerung und über das Gedächtnis.

Punktuelle und partikulare Erinnerungsarbeit sind die Pfeiler von biographischen Konstruktionen, die wiederum die eigene Identität stützen. Wie die Mythen des Ovid tradiert werden, eine Rezeptionsgeschichte durchlaufen und in Erinnerung bleiben, so bleiben auch diverse Biographie-Erzählungen im Gedächtnis der Hinterbliebenen, ganz wie der weiße Hirsch in Harrys Herzen. Diese bewusste Erinnerung bedeutet somit eine Unsterblichkeit, die man höchstens gegen saugende Dementoren verteidigen muss.

4. Aktaeon



Aktaeon. Aus: Ovids *Metamorphosen*, Buch III

Eine interessante Metamorphosen-Klimax findet sich in Carlo Collodis Erzählung von Pinocchio (1883): Anfangs gibt es die aus einem Stück Holz geschnittene Puppe Pinocchio, die nicht geboren wurde, nicht wuchs, sondern plötzlich ihre Gestalt hatte und sich zunächst nicht weiter verwandeln konnte. Die gute Fee macht Pinocchio darauf aufmerksam, dass er gar nicht wachsen könne, weil er eben eine Holzpuppe sei: Er stagniert in der Nicht-Metamorphose. Er werde als Holzpuppe leben und als Holzpuppe sterben, so die anfängliche Prophezeiung (vgl. Collodi 2008, 105f.).

In Christine Nöstlingers Pinocchio-

Bearbeitung stellt sich der Held explizit vor, dass, wenn er genug in der Schule lerne, „die Freundin der lieben Fee einsehen [werde], dass ich das Zeug zu einem Fleisch- und-Blut-Kind in mir habe! Und wenn ich dann verwandelt bin, dachte er weiter, dann werde ich ganz, ganz schnell wachsen.“ (Nöstlinger 1988, 133) Obwohl er diesen festen Vorsatz fasst, überredet ihn sein Schulkamerad Docht, mit ins Spielzeugland, auch Schlaraffenland genannt, zu kommen.

In Ovids *Metamorphosen* wird Aktaeon, weil er die Göttin Artemis nackt beim Baden erblickt hat, von dieser zur Strafe in einen Hirsch verwandelt. Er bleibt bei vollem Bewusstsein, kann aber nur noch tierische Laute von sich geben und wird schließlich von seinen eigenen Hunden zerrissen (vgl. *Metamorphosen* 3, 138-252). In Apuleius' *Der Goldene Esel* wird der Protagonist aufgrund seiner Neugier in einen Esel verwandelt. Analog wird Pinocchio, der allzu neugierig auf das Spielzeugland gewesen ist, innerhalb seiner „hölzernen“ Nicht-Metamorphose in einen Esel verwandelt, wie er im Wasserspiegel einer Waschschüssel erkennt. Und genau wie Aktaeon bleibt er bei vollem Bewusstsein und kann nur noch „I-A“-Laute von sich geben. Nachdem ihm ein hungriger Fisch in sein Holzpuppensein „zurückverwandelt“ hat, beginnt Pinocchios letzte Metamorphose. Denn zum Ende hin verwandelt er sich in einen Menschenjungen. Bei Nöstlinger bemerkt er seine Metamorphose, als er sich an einer Rose sticht und ihm „dickes, rotes, warmes Blut“ (Nöstlinger 1988, 211), der Lebenssaft, herunterrinnt. Die Fee sagt abschließend zu Pinocchio: „So ist es besser! Als Hampelmann wärst du nie größer geworden. Nie würdest du ein Mann werden. Nie hätte ich dich heiraten können.“ (ebd., 212)

Der Zustand der Nicht-Metamorphose löst sich somit zugunsten der steten Wandelbarkeit auf. Dadurch erfüllt sich auch die Fin-alität, die bedeutet, die Kindheit zu vollenden und zum Mann zu werden, worauf die Fee großen Wert legt. Das Herumprobieren Pinocchios ist vorüber, sein nächstes Ziel ist zu heiraten, worin natürlich

auch eine sexuelle Komponente mitschwingt, die endgültige Distinktion gegenüber der Kindheit.

Wie Narziss in Ovids *Metamorphosen* (3, 463-476) erkennt Pinocchio sich selbst schließlich als Esel ist: *Iste ego sum!* Bella aus der *BIS(S)*-Tetralogie verwandelt sich vom Menschen in einen Vampir. Ihre neue Allmacht beflügelt sie so lange, bis sie sich im Spiegel erblickt:

„Meine zweite Reaktion war Entsetzen. Wer war das? Auf den ersten Blick konnte ich mein Gesicht in den glatten, vollkommenen Zügen nirgends wiederfinden. Und ihre Augen! Obwohl ich darauf gefasst gewesen war, fuhr mir der Schrecken durch die Glieder, als ich mich sah!“ (Meyer 2006, 426)

Das Spiegelbild und das Ich scheinen zwei verschiedene Personen zu sein, wie in der Narziss-Mythe: Es ist ja nicht von „meinen“ Augen die Rede, sondern von „ihren“. Bellas Verwandlung wird an eine Bedingung geknüpft: an die Heirat. Hier spielt erneut die sexuelle Initiation eine Rolle. Edward, der Vampir, und Bella können nicht intim werden, da Bella unter der leidenschaftlichen Kraft Edwards zerbrechen würde. Nur wenn beide Vampire sind, können sie miteinander schlafen: „Aber das ist ja gerade das Problem. Wenn ich nicht mehr so zerbrechlich bin, bin ich auch nicht mehr dieselbe. Dann bin ich eine andere! Ich weiß gar nicht, wer ich dann bin?“ (Meyer 2009, 444)

Warum bin ich Ich? Bin ich es überhaupt noch? Wie kann ich es bleiben? Was soll nur aus mir werden? Das sind die großen Fragen der Kinder- und Jugendliteratur. Um sie erzählerisch zu gestalten, bedient sich diese Literatur in vielfältiger Weise der mythischen Tradition, für welche die Verwandlung als Prinzip des Erzählens und der Überlieferung entscheidend ist.