

Sitzungsbericht der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften
München 2017, Heft 2

Goethes *Pandora*

Dramatisierung einer
Urgeschichte der Moderne

David E. Wellbery

Vorgetragen in der Sitzung vom 3. Februar 2012



Bayerische
Akademie der Wissenschaften

Inhalt

1. Denkbild und Gedächtnisraum	4
2. Morphologie der Prozessformen	16
3. Antagonismus der Bewusstseinsformen	32
4. Das Fest.....	55

ISSN 0342 5991

ISBN 978 3 7696 1675 0

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 2017

Satz / Layout: a.visus, München

Druck und Bindung: Tutte Druckerei & Verlagsservice GmbH

Vertrieb: Verlag C. H. Beck, München

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)

Printed in Germany

www.badw.de

[www.badw.de / de / publikationen / index.html](http://www.badw.de/de/publikationen/index.html)

Vorbemerkung

Nachfolgende Überlegungen zu Goethes 1808 veröffentlichtem Festspiel *Pandora* orientieren sich an der Leitthese, dass sich die Literatur der Goethezeit in ihren anspruchvollsten Erzeugnissen die Erhebung der Freiheit ins Bewusstsein, die Darstellung von deren Verwirklichungsformen sowie die Erkundung von deren Anfechtungen zur Aufgabe macht.¹ An diesem Projekt erweist sich ihre Zeitgenossenschaft mit der nachkantischen Philosophie. Damit ist der äußerste Horizont der hier zu erprobenden Deutungshypothese angesprochen. Deren spezifische Zielsetzung liegt darin, das *Pandora*-Festspiel als einen Schlüsseltext des Goethischen Spätwerks auszuweisen. Das wenig mehr als tausend Zeilen umfassende Fragment ist einerseits durch signifikante motivische Entsprechungen mit anderen wichtigen Werken dieser Schaffensphase verknüpft; andererseits stellt es die erste vollständige Ausprägung jener hoch reflektierten dichterischen Verfahrensweise dar, der das goethische Spätwerk sein unverwechselbares Gepräge verdankt. Die Argumentation verfolgt die genannten Deutungsabsichten (wenn man will: die philosophische und die philologische) nicht getrennt, sondern lässt sie – im Durchgang durch vier Strukturmomente des Festspiels – sich gegenseitig imprägnieren.

1 Diese These bildete den Ausgangspunkt meines Plenarvortrags auf dem Stuttgarter Hegel-Kongress 2011, der, dem Anlass gemäß, eine begrifflich-philosophische Darstellung zum Ziel hatte. Neben *Pandora* wurden die Prometheusode von 1774 und *Egmont* in Betracht gezogen. Das umfassende Argument zielte auf eine Typologie der Freiheitsfigurationen. Im dritten Teil des vorliegenden Aufsatzes wird daran angeknüpft, aber auch dort weicht die Analyse sowohl in methodischer als auch in inhaltlicher Hinsicht von den früher formulierten Überlegungen ab. Die Herausarbeitung der semantikhistorischen und morphologischen Aspekte des Festspiels sowie die Berücksichtigung von dessen programmatischer Intention führten zu wesentlich neuen Ergebnissen. Vgl. Verf., *Die Imagination der Freiheit. Goethe als Zeitgenosse Hegels*, in: *Freiheit: Stuttgarter Hegel-Kongress 2011*, hg. Gunnar Hindrichs und Axel Honneth, Frankfurt a. M. 2013, 32–54. (Eine komprimierte Version wurde gleichzeitig in englischer Sprache veröffentlicht: «The Imagination of Freedom: Goethe and Hegel as Contemporaries,» in: *Goethe's Ghosts. Reading and the Persistence of Literature*, hg. Simon Richter und Richard Block, Rochester, N.Y. 2013, 217–239.) Der Diskussion mit den Akademiemitgliedern Gerhard Neumann, Helmut Pfotenhauer, Wolfgang Riedel und Rainer Warning verdanke ich wichtige Anregungen. Für Kommentare zum endgültigen Text bin ich Carsten Dutt (Notre Dame), Ernst Osterkamp (Berlin) und Jan Urbich (Jena) ebenfalls zu Dank verpflichtet.

1. Denkbild und Gedächtnisraum

Das mythologische Narrativ, welches das Figurenarsenal des Festspiels sowie wichtige Voraussetzungen von dessen dramatischem Handlungs-gang hergibt, entstammt Werken Hesiods.² Aus diesem Bezug ergibt sich auch die primäre Referenz des hier verwendeten Leitbegriffs der *Urgeschichte*. Denn einerseits zählen die Werke Hesiods zweifelsohne zu den «Urkunden» (im Sinne Herders) der europäischen Kulturgeschichte, andererseits hat der in ihnen entfaltete Prometheus-Mythos selbst die Urgeschichte der menschlichen Kultur zum Thema. Der mythologische Ursprungskomplex um den Kulturbringer – vor allem die Elemente «Feuerraub» und «Unheil bringendes Pandorakästchen» – gehört offensichtlich zu den mitgeführten Prämissen des Festspiels. Mit Blick auf diesen Textzusammenhang hat die Forschung zu Recht hervorgehoben, dass Goethes dramatische Bearbeitung signifikante Änderungen gegenüber der antiken Vorlage vornimmt. Epimetheus, im Mythos der ahnungslos Unvorsichtige, erhält eine hochkomplexe Innerlichkeit, die zu einem semantischen Gravitationszentrum des Dramas wird, während Pandora, nach Hesiod eine von Zeus listenreich konzipierte und von Hephaistos kunstvoll verfertigte Attrappe, in den Status eines metaphysisch aufgeladenen Idealbilds avanciert. An diesen Verschiebungen sind wesentliche Aspekte von Goethes Gestaltungsintention zu erkennen und ich werde auch mehrfach auf sie zurückkommen.

Dass der Bezug zur *Theogonie* und zu den *Werken und Tagen* mit solcher Evidenz hervortritt, hatte forschungsgeschichtlich die negative Konsequenz, dass man das Festspiel ausschließlich als Dramatisierung des in diesen Werken behandelten Stoffes auffasste, ohne die Frage aufzuwerfen, ob nicht auch andere Quellen oder Referenzen für das Festspiel relevant seien. Wie ist es zum Beispiel um die Kinder der beiden Japetiden bestellt? Mit Blick auf Phileros, den Prometheussohn, begnügte man sich mit dem Hinweis auf seinen sprechenden Namen («Freund des Eros»). Was Epimeleia, Tochter des Epimetheus, angeht, wurde gelegentlich da-

2 Theogonie, 560f.; Werke und Tage, 54f.

1. Denkbild und Gedächtnisraum

rauf hingewiesen, dass Hederich den Namen (freilich in der Mehrzahl: Epimeliades, «eine Art Nymphen») erwähnt, auch dass er als Töchter des Epimetheus Prophasis und Metamelea anführt.³ An diesem Schwesterpaar ist natürlich eine Entsprechung zu den beiden im Festspiel auftretenden Töchtern Elpore («Hoffnung») und Epimeleia («Sorge») zu konstatieren und besonders der zeitsemantische Aspekt dieser onomastischen Verwandtschaft wird später eingehend zu behandeln sein. Vorerst ist aber auf eine von der Forschung bislang nicht ausgewertete Referenz aufmerksam zu machen. Die mythisch bedeutsamste Tochter des Epimetheus – auch Hederich nennt sie an erster Stelle – ist nämlich Pyrrha, die, in genauer Entsprechung zum Festspiel, Ehefrau des Prometheussohns (Deukalion) wird. Die Geschichte der beiden Titanenkinder, unter anderen von Hyginus⁴ und (besonders ausführlich) von Ovid⁵ überliefert, ist aber nicht nur wegen des narrativen Moments der «Vermählung» relevant. Sie enthält auch die den Ausgang des Festspiels prägenden Motive «Rettung aus dem Wasser» und «Begründung einer post-prometheischen Ordnung». Nur dann wird die Kulmination des Festspiels – die Hochzeit des aus dem Meer geretteten Phileros und der aus den Flammen geretteten Epimeleia – in ihrem dramatischen Stellenwert erfasst, wenn man sie auf diesen mythischen Hintergrund projiziert. Ist die Grundstruktur des dramatischen Handlungsgangs die Generationsfolge (Prometheus/Epimetheus → Phileros/Epimeleia), so ist dieser Übergang, unter der Optik der mythischen Vorgabe Pyrrha/Deukalion gesehen, als post-katastrophale Welt- und Menschheitserneuerung zu denken. Damit ist aber nicht nur eine konstitutive Sinndimension des Festspiels freigelegt, sondern auch das für die Handhabung der mythischen Bezüge leitende Gestaltungsprinzip. Die vordergründigen Figuren und Handlungen gewinnen dadurch an semantischer Resonanz und Tiefe, dass im Hintergrund strukturverwandte mythische Kontexte aufgerufen werden. An jedem Punkt ihres Verlaufs konstituiert sich die Bühnenhandlung als Simultangestalt sich spiegelnder Mythen. Der Nachvollzug dieser dichterischen Verfahrensweise verlangt dem Leser eine erhebliche Reflexionsleistung ab. Sie führt, so mein terminologischer Vorschlag, zum Verständnis der Dichtung als eines *Denkbilds*.

3 Vgl. Benjamin Hederich, Gründliches Mythologisches Lexikon, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1770, Darmstadt 1996, S. 1011–14.

4 Fabulae, 152.

5 Metamorphosen, 1240–429.

Ein differenzierteres Modell des poetischen Denkbilds lässt sich ausgehend von der in ihrer Detailliertheit schwerlich zu realisierenden und also primär als imaginativer Entwurf intendierten Bühnenbeschreibung entwickeln. Oberhalb der durch die Überschriften «Seite des Prometheus» und «Seite des Epimetheus» scharf geschiedenen Partien dieser Beschreibung steht der Satz: «Der Schauplatz wird im großen Styl nach Poussinischer Weise gedacht.»⁶ In dem späten, unvollendet gebliebenen Aufsatz *Künstlerische Behandlung Landschaftlicher Gegenstände* kennzeichnet Goethe den Stil Poussins als Erhebung der Naturdarstellung «ins Ernste, Hohe, sogenannte Heroische».⁷ Das sind offenkundig Werte, die zu einem Drama von mythisch-titanischem Zuschnitt passen, und man kann daher problemlos jenen ersten Satz der Bühnenbeschreibung als Hinweis auf das Stilniveau verstehen, das der Bühnenbildner anzustreben habe. Nach einer frühen Äußerung Goethes geht jedoch die fruchtbare Anregung, welche die poetischen Landschaften Poussins dem «Dekorateur im landschaftlichen und architektonischen Fache» bieten, von den «Motive[n]», das heißt: von inhaltlichen Momenten, aus.⁸ Somit drängt sich die Frage auf, ob mit dem Namen Poussin ein bestimmtes Gemälde, dessen Sujet in einem inhaltlich belangvollen Verhältnis zur dramatischen Handlung der *Pandora* stünde, gemeint sei. Suchte man nun im *Oeuvre* Poussins nach einem Gemälde, das dem beschriebenen Bühnenbild inhaltlich entsprechen könnte, dann käme als mögliche Vorlage allein die 1649 entstandene *Landschaft mit Polyphem* in Frage. Goethe wird das Bild, das Diderot schon in den siebziger Jahren für die russische Zarin Katharina erwarb, im Original nicht gesehen haben. Sujet

6 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Friedmar Apel et al., Frankfurt am Main 1987ff.), I. Abteilung, Bd. 6: *Dramen 1791–1832*, hg. von Dieter Borchmeyer und Peter Huber (1993), 663. Hinweise auf diese Ausgabe künftig mit dem Sigle FA plus Abteilungs- (römisch) und Bandzahl (arabisch), danach die Seitenzahl (im gegenwärtigen Fall also: FA I/6, 663). Für Zitate aus *Pandora* werden im laufenden Text die entsprechenden Zeilennummern angegeben.

7 FA I/22, 528.

8 Auf die Relevanz der zitierten Stelle aus einem Aufsatz Goethes zu seiner *Proserpina* machen in ihrem Kommentar zu *Pandora* die Herausgeber der Münchener Ausgabe aufmerksam. Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 9: *Epoche der Wahlverwandtschaften 1807–1814*, hg. Christoph Siegrist, Hans J. Becker, Dorothea Hölscher-Lohmeyer, Norbert Miller, Gerhard H. Müller und John Neubauer, München 1987, 1154.

1. Denkbild und Gedächtnisraum

und Raumarrangement kannte er allerdings aus einem Kupferstich, der sich vorübergehend in seinem Besitz befand.⁹ Das Bild weist die links/recht Kontrastierung von Felsenlandschaft (es handelt sich um den Ätna) und sich bis hin zur fernen Bucht erstreckender Wiesen- und Gartenlandschaft auf, die auch das Bühnenbild organisiert. Gemälde und Bühnenbild korrespondieren also darin, dass sie den Gegensatz zweier Kulturstufen in die Prägnanz einer kompositorisch-topographischen Opposition einbringen.

Die Relevanz dieses Bildarrangements für das Festspiel geht allerdings erst aus dem dargestellten Sujet hervor. Inhaltlich betrachtet greift das Gemälde einen Moment aus der Mythe heraus, die Ovid in den *Metamorphosen* (13.740–897) kunstvoll um den liebestollen Polyphem, die schöne Nymphe Galatea und deren Geliebten Acis windet. Der Fluss, der laut Bühnenbeschreibung «mit Fällen und Krümmungen nach einer Seebucht fließt» (663), ist im Bild (wie Goethe im Brief an Meyer auch hervorhob) durch den Flussgott Symatheus vertreten. Im Vordergrund sieht man den Jüngling Acis auf einem großen Stein sitzend. Sein Blick folgt der Richtung des Flusses, als sähe er die Verwandlung voraus, die ihm das mythische Narrativ schließlich beschert. Hinter Acis krümmt sich vor Furcht die von Polyphem begehrte Galatea. Neben ihr steht die Mutter des Acis, eine symatheische Flussnymphe, die hinter sich nach einem im Gebüsch lauenden Faun sieht. Dieser Blick ist der Vergangenheit zugewandt. Am Faun erkennt nämlich der mythenkundige Betrachter den Vater des Acis (vgl. *Met.* 13.750–51). Oben auf dem Ätna lässt Polyphem flötend das Liebeslied, das die Galatea deswegen so sehr beängstigt, weil es werbend an sie adressiert ist, ertönen. Im fernen Hintergrund sind Bucht und Meer sichtbar. Dort wird Galatea ihre Rettung und ihren feierlichen Triumph erleben. Das Gemälde erfasst also einen im Lessingschen Sinne prägnanten Augenblick, aus dem sich die ganze Erzählung Ovids imaginativ entwickeln lässt, – einen Augenblick intensivster erotischer Spannung, die in einer gewaltigen Explosion sich zu entladen bestimmt ist. So kristallisiert sich der in das Festspiel eingeholte Komplex Poussin/Ovid

9 Vgl. den Brief an J. H. Meyer vom 22.–25.1.1796, der die Erwerbung von «acht großen Poussins» meldet: «leider sind 4 davon sehr ausgedruckt und 4 aufgestochen, so daß man nur die Ideen davon sehen kann.» Das erste der im Brief angeführten Bildmotive: «1. Gegend am Ätna. Polyphem sitzt auf dem Gipfel des Felsens, unten Feldarbeiter, ein Flußgott und Nymphen.» FA II/4, 161.

zu einem Denkbild, das den dramatischen Handlungsgang auf eine latente Schicht des dichterisch und künstlerisch bearbeiteten mythischen Gedächtnisses hin öffnet.

Das Denkbild entsteht aus einer doppelten Bewegung der Parallelisierung und der Kontrastierung. Nicht bloß durch die Gedächtnisschichten laufende Konstanten (strukturelle Ähnlichkeiten) heben sich ab, sondern auch, und mit besonderer Pointierung, Transformationen: semantische Metamorphosen, aus denen der konkrete Sinn des entstehenden Denkbildes allererst hervorgeht. Das Denkbild ist eine *ad hoc* konstruierte Reihe, aus dem Bilderfundus des kulturellen Gedächtnisses geschöpft. Aus der Perspektive des Lesers vollzieht sich die Konstitution des Denkbildes als ein konkretes, sich ins Bildmaterial versenkendes Denken, das Strukturverhältnisse – Verwandtschaften und Differenzen – gewahrt und auswertet. Dadurch wird das Denkbild laufend modifiziert. Zur Illustration dieses Vorgangs seien drei sinnkonstitutive Transformationen des angesprochenen Denkbildkomplexes Ovid / Poussin herausgegriffen und kommentiert:

1) Das Element ‹felsige Gebirgslandschaft mit feurigem Inneren› ist dem Ätna und der von Prometheus bewohnten Gegend gemeinsam. Im Festspiel jedoch verwandelt sich das naturwüchsig Vulkanische in das ‹instrumentalisierte Feuer› der Schmiede. Die ‹wilde, vorzivilisatorische› Stufe, die Polyphem traditionell versinnbildlicht, wird zur ‹post-arkadischen Industrie›, die der Prometheus des Festspiels als Direktor verwaltet. Der Gegensatz zur arkadisch-pastoralen Zivilisationsstufe, welche die Seite des Epimetheus vertritt, wird beibehalten, verändert aber seinen zeitlichen Sinn. Die Seite des Prometheus ist gleichzeitig ‹primitiver› und ‹später›. Dadurch wird das mythische Modell der ‹Urgeschichte›, wie noch eingehender zu zeigen sein wird, auf die Moderne beziehbar. Das Goethische Denkbild zitiert das mythische Geschichtsmodell der Weltalter herbei, um es umzufunktionieren und zu aktualisieren.

2) Bei Ovid (Poussin hat dieses Strukturmoment auch bildlich festgehalten) besteht eine Gleichsetzung zwischen dem erotischen Begehren Polyphems und dem Vulkan. ‹Ich scheine den Ätna mit seiner ganzen Wucht in meine Brust versenkt zu tragen,› klagt er. (Vgl. *Met.* 13.867–69) Das bildet den Motivationshintergrund des mörderischen Gewaltaus-

1. Denkbild und Gedächtnisraum

bruchs. An der Gestalt des Phileros kehrt diese Gleichsetzung wieder: «Wie sollen mir Felle des Lagers genügen?/Geläng' es, ein Feuer in Träume zu wiegen?» (Z.38–9) Das «erotische Feuer» des Sohns steht aber nun in Opposition zum «gebändigten Feuer», dem der Vater seine Macht verdankt.¹⁰ Aus der Doppelkonstellation von gebändigtem Feuer (Vater) und unbändigem feurigem Begehren (Sohn) gehen dann Mord, Brand und Krieg hervor. Das spricht die nach dem Kriegsausbruch zum Selbstmord getriebene Epimeleia aus: «Lieb' und Reu treibt /Mich zur Flamm' hin, /Die aus Liebsglut /Rasend aufquoll.» (Z.870–73) Das Denkbild lässt also zwei entgegengesetzte Varianten der vulkanischen Glut hervortreten und verortet die Quelle der Gewalt gerade in diesem Zwiespalt.

3) Das Element «unbändiges erotisches Begehren», das in «Eifersucht» und «mörderische Rache» ausufert, kommt einerseits am «Ungeheuer» Polyphem, andererseits am «Jüngling» Phileros zum Vorschein. Hier ist die sinnstiftende Differenz darin zu sehen, dass dieser, obwohl auch er von der Wucht seiner Leidenschaft zum Mord an den Rivalen und dann auch zum versuchten Mord an die Geliebte getrieben wird, «heilbar» ist, während Polyphem in seinem wilden Zustand verharrt. Mit dem Sinn-element «Heilbarkeit» hängt dann auch Goethes mächtigster Eingriff in die mythische Vorgabe zusammen. Denn nicht mehr die weibliche, begehrte Galatea erfährt im Meer Rettung und Apotheose, sondern der männliche, begehrende Phileros, der den Wellen entsteigend zum Dionysos verklärt wird. Der unlösbare erotische Konflikt der Ovidischen Variante¹¹

10 So singen die Schmieide: «Zündet das Feuer an! /Feuer ist oben an. /Höchstes er hat's getan, /Der es geraubt. /Wer es entzündete, /Sich es verbündete, /Schmiedete, ründete /Kronen dem Haupt.» (Z.168–75).

11 In der Gegenüberstellung von Sebastiano del Piombos *Polyphem* und Raphaels *Triumph der Galatea* in der Loggia di Galatea (Villa Farnesina, Rom) hat die Unlösbarkeit des Konflikts wohl ihren gültigsten bildlichen Ausdruck gefunden. Raphael lehnte sich an die poetische Bearbeitung von Angelo Poliziano [*Stanze per la giostra*] an. Wichtig für Goethes *Pandora* ist Calderons *Über allen Zauber Liebe*, erschienen 1803 in der Übersetzung August Wilhelm Schlegels. Das Stück, das auch verstechnisch für die *Pandora* wichtig war, kulminiert in der Apotheose der Galatea. An dieser Stelle ist hervorzuheben, dass die Fokussierung von Poussin und Ovid als eine darstellungstechnisch bedingte Abstraktion zu verstehen ist. Das Goethische Denkbild bezieht sich nicht primär auf einzelne Texte, sondern auf einen Bild- und Mythenfundus, den man sehr allgemein als europäische *koiné* auffassen kann.

findet bei Goethe einen versöhnlichen Ausgang, dem, wie oben erwähnt wurde, die Vermählung von Pyrrha und Deukalion eingeblendet ist.¹²

Die bisher besprochenen Bezüge haben erkennen lassen, dass das semantische Volumen des Denkbilds zeitlich geschichtet ist, dass dessen Bezugsmomente unterschiedlichen kulturellen Gedächtniskomplexen entstammen. Das Goethesche Denkbild ist kunst- und kulturhistorisch gesättigt, ist Reflexionsmedium von Geschichte selber. Die Verflechtung der Zeitschichten tritt in aller Deutlichkeit hervor, wenn man, neben der besprochenen Bezugnahme auf die *Metamorphosen* Ovids, einen weiteren, ebenfalls von der Forschung bislang nicht thematisierten Zusammenhang in Betracht zieht. Die kultursemantische Resonanz des vulkanischen Bereichs beschränkt sich selbstverständlich nicht auf das feurige Begehren Polyphems. Auch als die Werkstatt, wo Vulkan seine zyklischen Arbeiter das Schild des Aeneas fabrizieren lässt, ist Ätna in die europäische Literatur- und Kunstgeschichte eingegangen. Erzählt wird dieser Vorgang am Ende des VIII. Buches der *Aeneis*, jenes Buches also, das mit der Ankunft des Aeneas in Pallantium (der künftigen Stätte Roms) und dessen gastfreundlicher Aufnahme durch den König Evander beginnt. In dem von Goethe ausführlich beschriebenen einfachen Haus des Epimetheus spiegelt sich das ebenfalls primitive Domizil des aus Arkadien stammenden Evanders.¹³ Von größerer Tragweite für die Konstitution des Denkbildes ist jedoch der Aspekt der Ursprungs- bzw. Gründungsgeschichte. Auf die Ankunft des Aeneas bei den Arkadiern folgt nämlich seine Übernahme der militärischen Führung im Kampf gegen

12 Um Missverständnissen vorzubeugen sei hier angemerkt, dass die drei skizzierten Ergebnisse – die Umfunktionierung des Geschichtsmodells, die Verdopplung des «Feuers» (gebändigt/ungebändigt) und die Umbesetzung der Apotheose (weiblich → männlich) – als *vorläufig* zu betrachten sind. Erst ihre Integration in die sich entfaltende dramatische Handlung lässt ihre Funktion im Festspiel vollständig erkennen. In dieser Phase der Interpretationsarbeit haben sie also den Status von Fragen, deren Beantwortung in den Text hineinführt.

13 In *Aeneis* VIII ist natürlich auch eine gewisse Entsprechung zur zweigeteilten Landschaft des Bühnenbilds festzustellen, wobei der Gegensatz zur arkadischen Kulturstufe durch das vorzivilisatorische, im Berginneren wohnende Ungeheuer Cacus (der Sohn Vulkans) vertreten wird. Die Ankunft des Aeneas fällt mit der Feier zusammen, die der Tötung des Ungeheuers durch Herkules gedenkt.

1. Denkbild und Gedächtnisraum

Turnus und die Rutuler. Die herausragende Bedeutung des VIII. Buches besteht also darin, dass es den *Initialmoment in der Geschichte Roms als imperialer Macht* feiert. Auf dem Schild, das Vulkan auf Geheiß der Venus schmieden lässt, wird dieser Moment als Verwirklichung einer göttlichen Bestimmung ausgewiesen. An genau diese Stelle des Epos, den Bezugspunkt einer bis hin zu Menzel reichenden ikonographischen Tradition, knüpft Goethe an. Die Rede, die Prometheus an seine Schmiede richtet – das signalisieren die Requisiten: geschmolzenes Metall, Hämmer und Zangen¹⁴ – wiederholt (und transformiert) den Befehl, mit dem Vulkan seine zyklischen Schmiede zur Herstellung des Schildes auffordert:

Wildstarre Felsen widerstehn euch keineswegs;
 Dort stürzt von euren Hebeln Erzgebirg herab,
 Geschmolzen fließt's, zum Werkzeug umgebildet nun,
 Zur Doppelfaust. Verhundertfältigt ist die Kraft.
 Geschwung'ne Hämmer dichten, Zange fasset klug,
 So, eigne Kraft und Brüderkräfte mehret ihr,
 Werk tätig, weisekräftig, ins Unendliche. (Z. 228–234)

Die Parallelisierung von Prometheus und Vulkan hat natürlich eine lange Tradition. Beide galten als Feuerbringer und daher als Kulturstifter und Freunde der Menschen.¹⁵ Das von Goethe in die *Pandora* eingesetzte Denkbild hebt jedoch auf den Aspekt der Waffenherstellung ab. Die besondere Nuance der Vergilreferenz ist darin zu sehen, dass bei Vergil die handwerkliche Herstellung eines symbolträchtigen Artefakts anvisiert wird, während es sich bei Goethe um fabrikmäßige serielle Produktion handelt. Schon die in der zitierten Passage betonte Steigerung ins «Unendliche» deutet auf diese den spezifischen Sinn des Denkbilds konstituierende semantische Umbesetzung hin. Die Tendenz der Bildmetamorphose kommt aber erst dort vollständig zur Geltung, wo Prometheus sich entscheidet, auf die ausschließliche Produktion von Waffen umzustellen:

14 Vgl. *Aeneis* VIII. 440–53.

15 Vgl. die von Erwin Panofsky gesammelten Belege in: *The Early History of Man in Two Cycles of Paintings by Piero di Cosimo*, *Studies in Iconology*, New York 1962, 33–68.

PROMETHEUS:

Drum Schmiede! Freunde! Nur zu Waffen legt mir's an,
 Das andre lassend, was der sinnig Ackernde,
 Was sonst der Fischer von euch fordern möchte heut.
 Nur Waffen schafft! Geschaffen habt ihr alles dann,
 Auch derbster Söhne übermäß'gen Vollgenuß. (Z. 305–9)¹⁶

An die Stelle des einmaligen Waffens des eminenten Helden treten die unendlich vielen Waffen für unendlich viele anonyme Krieger. (Treffend nennt Prometheus seine Truppen eine «schwarmgedrängte Schar». [Z. 831]) Man sieht: Goethes Konfigurierung des Denkbilds läuft auf eine Umdeutung Roms hinaus, die mythische Größe und göttliche Schickung durch eine zum Selbstzweck gewordene Kriegsführung ersetzt.¹⁷

Licht auf diesen für das Festspiel wesentlichen Zusammenhang wirft ein Satz, der in einem Brief Goethes vom 28.8.1807 an Carl Friedrich von Reinhard steht. Sich für eine Kiste von Büchern bedankend, die Reinhard an Goethe nach Carlsbad geschickt hatte, schreibt dieser: «Indessen hat das mir so freundlich verehrte Kästchen sich gegen mich als eine Pandorabüchse in gutem Sinne verhalten.»¹⁸ Da sich Goethe zwei Wochen nach Verfassung dieses Briefes bereit erklärte, Seckendorfs Zeitschrift *Prometheus* einen Beitrag zu liefern, woraus dann die *Pandora* entstand, erhebt sich mit einer gewissen Dringlichkeit die Frage, welches von den versandten Büchern ihn so angeregt hatte. Die Fortsetzung der zitierten Briefpassage liefert die Antwort: «Besonders setzte mich Montesquieu in Erstaunen. Die ganze Geschichte unserer Zeit steht buchstäblich in seinem Werke. So finden die Ärzte schon in Hippokrates diejenigen Krankheiten genau beschrieben, an denen sie ihre Patienten immerfort sterben lassen.»¹⁹ Gemeint ist Montesquieus 1734 erschienene Unter-

16 Die Implikation der letzten Zeile (dass «derbste Söhne» im Gebrauch von Kriegswaffen zu einem maßlosen Genuss gelangen) ist einer Schaltstelle zwischen der mit Prometheus assoziierten militärischen Gewalt und der mit Phileros assoziierten erotischen Gewalt.

17 Vgl. das Lied der «Krieger», (Z. 899–938).

18 FA II/6, 226. Dass sich in Carlsbad die Gedankenverbindung zur Pandorabüchse ergab, mag damit zusammenhängen, dass Goethe ein Jahr vorher am gleichen Ort die Begegnung mit Amalie von Levetzow durchaus in diesem Zeichen gesehen hatte. Tagebuch 27. 7. 1806: «Frau von Levetzow (Pandora).» Und am 31.7.1806: «Flucht der Pandora.» FA II/6, 67, 834.

19 Ebd.

1. Denkbild und Gedächtnisraum

suchung *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, die man zwar anachronistisch, jedoch zutreffend als systemtheoretische Analyse einer staatlichen Formation beschreiben könnte, deren Fortbestehen von kontinuierlich fortgesetzter Expansion abhängt. Bedingung der Systemreproduktion in Rom ist die Militarisierung der Gesellschaft. Die Kunst des Krieges verdrängt jegliche Kunst und Wissenschaft (und «Kunst und Wissenschaft» waren das vorgesehene Thema des geplanten zweiten, nicht ausgeführten Festspielteils). «Les Romains se destinant à la guerre et la regardant comme le seul art, ils mirent tout leur esprit et toutes leurs pensées à le perfectionner.»²⁰ Rom als Kriegsmaschine: das Goethische Denkbild entspricht der Diagnose Montesquieus genau.

Dass Goethe «die ganze Geschichte unserer Zeit» in Montesquieus Buch über die Römer fand, erhellt den Aktualitätsbezug des Festspiels. In diesem Zusammenhang ist an die Deutungsthese zu erinnern, die Hans Blumenberg in *Arbeit am Mythos* entwickelte. Der Kerngedanke von Blumenbergs *Pandora*-Interpretation kommt in drei Sätzen zum Ausdruck: «Es ist die Welt, in der Napoleon möglich geworden war und alsbald Goethe begegnen wird. Der Titan ist in der *Pandora* als Napoleonide gezeichnet. Lange bevor Napoleon Prometheus werden wird, wäre Prometheus Napoleon geworden.»²¹ Auf das Werk eines Dichters bezogen, dem zur Zeit der Komposition die Ereignisse vom 14. 10. 1806 noch gegenwärtig waren, haben diese Sätze ihre Berechtigung. Zumindest der kriegerische Aspekt der Prometheusgestalt verkörpert eine als «napoleonisch» beschreibbare Dynamik. Aber den Bezug Prometheus/Napoleon begreift Blumenberg im Sinne eines abstrakten Verhältnisses zeichenhafter Stellvertretung (Prometheus steht für Napoleon), eine Auffassung, die Goethes dichterische Verfahrensweise vereinfacht und somit den Sinn des poetischen Gebildes verfehlt. Das hier eingeführte Konzept des Denkbilds impliziert hingegen, dass der Aktualitätsbezug der *Pandora* (ein Bezug, der sich auf die Person Napoleons keineswegs beschränkt) erst aus der Vermittlung der historisch-mythischen Schichten zu verstehen ist. Drei Ebenen des Denkbilds wurden unterschieden:

20 Charles-Louis de Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, hg. Jean Ehrard, Paris 1968, 32.

21 Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1979, 550.

Goethes *Pandora*

- 1) der Komplex *Urgeschichte/Weltkatastrophe/Neubeginn*
(von Hesiod, Hyginus und Ovid stammend; Prometheus, Epimetheus und Pandora als Hauptakteure);
- 2) der Komplex *erotisches Begehren/Gewalt/Apotheose*
(von Ovid, Poussin, Poliziano, Raphael, und Calderon stammend; Polyphem, Acis und Galatea als Hauptakteure);
- 3) der Komplex *Waffenherstellung/Kriegsführung/Imperium*
(von Vergil und einer auf ihn folgenden ikonographischen Tradition stammend; Vulkan, Aeneas und Evander als Hauptakteure).

Goethes Darstellungsanliegen besteht nicht darin, die historische Person Napoleon im Kostüm des Prometheus zu kleiden, sondern vielmehr die eigene Gegenwart (das geschichtliche Ereignis «Napoleon», wenn man will) innerhalb des historisch-mythischen Gedächtnisraums von Europa zu verorten.²² Die Schichten dieses Gedächtnisraums liefern das mythisch-literarische Bildmaterial, aus dem der Dichter schöpft, um ein historisch reflektiertes Konzept der eigenen Aktualität poetisch zu konstruieren. Wollte man diesen Gegenwartsbezug in einer griffigen Formel fassen, dann ließe sich sagen, das Denkbild erfasse *die historische Gegenwart als Rekrudescenz von Rom* (mit den Augen Montesquieus gesehen). Damit ist der Aspekt der Prometheusgestalt, der sich aus der Beziehung zu *Aeneis* VIII ergibt, in ihrer Relevanz für die «Geschichte unserer Zeit» zum Ausdruck gebracht. Denkt man aber an Goethes eigene unmittelbare Erfahrung des schon erwähnten Sieges der Franzosen bei Jena, dann gewinnt auch die «Seite des Epimetheus» eine aktuelle Applikation:

Früh Kanonade bei Jena, darauf Schlacht bei Kötschau. Deroute der Preußen. Abends um 5 Uhr flogen die Kanonenkugeln durch die Dächer. Um ½ 6 Einzug der Chasseurs. 7 Uhr Brand, Plünderung, schreckliche Nacht. Erhaltung unseres Hauses durch Standhaftigkeit und Glück. Lieutenant Noisin.²³

22 Ähnlich Kommerell zur Anspielung auf Byron in der Euphorion Episode in *Faust II*: «Da ändert der Chor seinen Ton zu einer neuen Sangart: dem geschichtlichen Preislied auf den Liebling Byron, wodurch weniger das Geisterspiel auf die Gegenwart bezogen, als vielmehr ein Zeitgenosse ikonisch verallgemeinert wird.» Max Kommerell, *Zur Form von Faust II*, in: Geist und Buchstabe der Dichtung, Frankfurt a.M. 2009, 64.

23 Aus Goethes Tagebuch (14.10.1806), FA II/6, 128.

1. Denkbild und Gedächtnisraum

In dem vom Krieg ausgelösten Brand, der das Haus des Epimetheus ergreift, spiegeln sich die im Tagebuch aufgezeichneten Ereignisse des 10. Oktober. Die Hilflosigkeit des Titanen, der sein ganzes Trachten dem Idealschönen gewidmet hatte, entspräche dann Goethes Selbsterfahrung während jener «schreckliche[n] Nacht». Der Aktualitätsbezug des Denkbilds schliesse damit die Implikation ein, dass der französische Sieg bei Jena den «Untergang Arkadiens» im vollsten (Goetheschen) Sinne dieses mythisch-historischen Toponyms bedeutete. Auch diese Lesart der Gegenwart unter der Optik der Urgeschichte gehört zur historischen Signatur des Festspiels.

2. Morphologie der Prozessformen

Die komplexe Semantisierung der dramatischen Handlung, die das poetische Verfahren der Denkbildkonstruktion ermöglicht, kennzeichnet natürlich auch andere Texte des Goetheschen Spätwerks. Traditionsgetränkte Bild- und Textbezüge konnte Buschendorf an den entstehungsgeschichtlich benachbarten *Wahlverwandtschaften* herausstellen.²⁴ Noch augenfälliger (aufgrund der beide Texte auszeichnenden Intensität der sprachlichen Verdichtung) ist natürlich die Nähe des Festspiels zu *Faust II*. In diesem Abschnitt sollen diese (und andere) Vergleichstexte herangezogen werden, nicht allerdings um Struktur und Funktion des Denkbilds weiter zu erkunden, sondern vielmehr um die narrativen Grundstrukturen zu beschreiben, die für das *Pandora*-Festspiel bestimmend sind. Leitend ist dabei die These, dass die imaginative Arbeit, bei aller Abundanz der Bilder, Gesetzmäßigkeiten der Gestaltung aufweist, welche eine morphologische Betrachtungsweise sichtbar zu machen vermag.

Ich fange mit einem Vergleich zum Helena-Akt von *Faust II* an. Im ersten Abschnitt wurde der «Untergang Arkadiens» als eine Sinndimension des Festspiels ausgemacht und damit eine semantische Brücke zur Arkadienszene des III. *Faust*-Akts geschlagen. In der Forschung wurde die enge Verbindung zwischen den Werken oft betont. Werner Vordtriede bezeichnete *Pandora* als das «Schwester-Werk» zum Helena-Akt; Richard Alewyn sprach diesbezüglich von einer «Parallelstudie».²⁵ Die in solchen Feststellungen hervorgehobene Verwandtschaft beruht letztlich auf der den Texten gemeinsamen narrativen Prozessstruktur. Beiden Texten liegt ein abstraktes Handlungsmuster zugrunde, das aus der Vereinigung eines mit überdurchschnittlicher Idealisierungskapazität ausgestatteten männlichen Subjekts (Faust, Epimetheus) und einer weiblichen Verkörperung ideal-vollkommener Schönheit (Helena, Pandora) ein Kind

24 Bernhard Buschendorf, Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der ›Wahlverwandtschaften‹, Frankfurt a. M. 1986.

25 Werner Vordtriede, Mit abgewendetem Blick, *Modern Language Notes* 62/3 (1947), 198; Richard Alewyn, Goethe und die Antike, in: *Probleme und Gestalten*, Frankfurt a. M. 1974, S. 263.

2. Morphologie der Prozessformen

(Euphorion) bzw. Kinder (Elpore, Epimeleia) hervorgehen lässt, deren Geburt jedoch die Trennung der Liebenden zur Folge hat. Die Frucht der Vereinigung fällt mit der Trennung der Vereinigten zusammen. Dem männlichen Subjekt bleiben dann nur noch gewisse Erinnerungsstücke (Helenas Gewand, Pandoras Kranz), welche sich auf die verlorene Geliebte metonymisch beziehen. Es handelt sich bei der auf ihre Hauptmomente reduzierten Sequenz um einen narrativen Bauplan, der in den verglichenen Texten sich unterschiedlich ausgestaltet, jedoch in seinen Grundlinien konstant bleibt. Das damit ans Licht tretende Verhältnis von Konstanz und Variation ist durchaus als ein morphologisches im Goetheschen Sinne zu verstehen. Hinsichtlich ihrer Rollen innerhalb der narrativen Grundstruktur sind also Faust und Epimetheus bzw. Pandora und Helena, auch wenn sie in vielen Aspekten ihrer konkreten Erscheinung markante Unterschiede aufweisen, als äquivalente Figuren zu betrachten. Nicht zuletzt die mythisch verbürgte Funktionsgleichheit der weiblichen Figuren – beide sind Archetypen ‹unheilbringender Schönheit› – unterstreicht die morphologische Verwandtschaft der verglichenen Texte. Es zeigt sich wieder einmal, dass sich Goethes poetische Arbeit von Werk zu Werk als Prozess der Umgestaltung und damit der Ausdifferenzierung von imaginativen Komplexen entfaltet.

Auf Schwierigkeiten scheint die morphologische Hypothese mit Blick auf die Kinder zu stoßen, deren Gestaltung in den beiden Dramen sehr unterschiedlich ausfällt. Hier muss man allerdings die Versatilität des imaginativen Gestaltungsprozesses, der sich über äußerliche Merkmale hinwegsetzen kann, beachten.²⁶ Das sich aufdrängende Deutungspro-

26 Zu diesem Punkt im Bereich der Naturforschung vgl. etwa Goethes Brief an F. S. Voigt vom 20.12.1806: «Zu dem Gedanken, das *os temporum* mit der *scapela* zu vergleichen, gratulier ich. Die *basis cranii* werden Sie gewiß auch bald entwickelt haben, wie ich denn auch besonders das *os ethmoidem*, das Siebchen selbst, die *conchas* und den *vomer* empfehle, an welchen die Grundgestalt sich am wunderbarsten aufschließt, dem Auge ganz verschwindet und nur vom Geiste verfolgt werden kann.» FA II/6, 150. Zum von Goethe oft verwendeten Begriff der Versatilität vgl. folgende Stelle aus «Der Verfasser teilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit»: «Sah ich nun aber auch die Notwendigkeit dieses Verfahrens ein, welches dahin zweckte sich durch Worte, nach allgemeiner Übereinkunft, über gewisse äußerliche Vorkommenheiten der Pflanzen zu verständigen, und alle schwer zu leistende und oft unsichre Pflanzenabbildungen entbehren zu können; so fand ich doch bei der versuchten genauen Anwendung die Hauptschwierigkeit in der Versatilität der Organe.» FA I/24, S. 745.

blem besteht darin, dass Euphorion durch einen sowohl im Erotischen als auch im Kriegerischen grenzüberschreitenden Tätigkeitsdrang gekennzeichnet ist, die Töchter des Epimetheus hingegen, ihren Namen entsprechend, eher als Objektivierungen von psychologischen Tendenzen des Vaters in Erscheinung treten. Die Hypothese der morphologischen Verwandtschaft wird jedoch durch die Beobachtung gerettet, dass der gleiche unbändige Drang zur erotischen Besitznahme und Gewalt, den Euphorion aufweist, auch den Charakter des Prometheussohnes Phileros prägt. Offenbar handelt es sich um einen morphologischen Funktionskomplex, dessen einzelne Strukturmomente unterschiedlich verteilt werden können. Hinsichtlich der Funktion ‹Geburt/Trennung› ist Euphorion den Töchtern äquivalent; hinsichtlich der Funktion ‹Eros/Gewalt› ist seine Rolle mit der des Phileros gleichzusetzen. Eine willkommene Bestätigung findet diese Ansicht darin, dass das erotisch-gewaltsame Treiben der Söhne (Euphorion/Phileros) schließlich dazu führt, dass *beide* sich vom Felsen stürzen. Auch der ‹katastrophale Sturz› gehört zum sich in den beiden Dramen ausdifferenzierenden morphologischen Komplex. Diese Einsicht geleitet dann zu einer weiteren Entdeckung. Der erste Teil des *Pandora*-Festspiels endet, wie oben erwähnt wurde, damit, dass der gestürzte Phileros dem Meer entsteigt und seine Apotheose als Dionysos erfährt:

Pantherfellen von den Schultern
Schlagen schon um seine Hüften,
Und den Thyrsus in den Händen
Schreitet er heran ein Gott. (Z. 1035–38)

Der Sturz Euphorions jedoch führt zu einem endgültigen Tod; ohne Möglichkeit der Rückkehr geht er in den ‹düstern Reich› (*Faust*, 9905)²⁷ des Hades ein, wohin ihm die Mutter auch folgt. Aber der *Faust*-Text lässt erkennen, dass die morphologische Funktion ‹dionysischer Verwandlung› nicht unbedingt an den gestürzten Jüngling geknüpft sein muss. Nach der Katastrophe löst sich nämlich ein Teil des die arkadischen Vorgänge begleitenden Chors in den Weinreben auf und besingt dabei das jährliche Dionysosfest. Morphologisch betrachtet gestaltet sich auch das Ende des Helena-Akts als Abwandlung der *Pandora*.

²⁷ FA I/7/1, 383 (*Faust*, Z. 9905). Hinweise auf *Faust* hiernach in Klammern nach Zeilenzahl angeben.

2. Morphologie der Prozessformen

Das Ergebnis des morphologischen Vergleichs ist dahingehend zusammenzufassen, dass dem Handlungsgang beider Dramen *zwei elementare narrative Prozessformen* zugrunde liegen. Schematisch dargestellt:

A.1 Vereinigung/Zeugung → A.2 Geburt/Trennung → A.3 Erinnerung

B.1 Eros/Gewalt → B.2 Sturz → B.3 Dionysische Verwandlung/Apotheose

In *Pandora* werden die Narrative getrennt behandelt: A entfaltet sich, durch die Erinnerungen des Epimetheus vergegenwärtigt, als Vorgeschichte der Bühnenhandlung, während B, um den Prometheussohn Phileros zentriert, die dramatische Gegenwart für sich beansprucht. Im Helena-Akt hingegen werden die Narrative A und B zu einer einheitlichen Handlungssequenz zusammengefügt, die sich in der Arkadienszene (die auch den ›Untergang Arkadiens‹ darstellt) verwirklicht. Damit ist das Verhältnis der «Schwester-Werke» im Hinblick auf deren narrative Grundstrukturen genau erfasst. Der Hauptgewinn bei der morphologischen Analyse besteht jedoch darin, dass sie die innere Notwendigkeit der Motivreihe herausstellt, die sonst als bloß empirische (zufällige) Verkettung von Ereignissen erschiene. Morphologie liefert mit anderen Worten deswegen genuine Einsichten, weil sie die einzelnen Momente auf *einen synthetischen Handlungssinn* bezieht. Dass sich dieser Sinn unterschiedlich realisieren kann, dass mit den Unterschieden Sinnnuancierungen einhergehen, dass mithin eine Gesamtdeutung die je eigene Ausgestaltung zu berücksichtigen hat, versteht sich von selbst. Nichtsdestoweniger stellt die narrative Grundstruktur das organisierende (vereinheitlichende) Moment der Gestaltung dar und es ist daher eine Hauptaufgabe der Analyse, den umgreifenden Sinn zu bestimmen, dem die Grundstruktur ihre synthetische Kraft verdankt.

Ich beginne mit der ersten Sequenz (A), beschränke die Darlegung auf das Festspiel. Worin besteht die Einheit der drei Strukturmomente? Zunächst ist hervorzuheben, dass die Vollendung bzw. Vereinigung nicht aufgrund einer heterogenen Ursache aufgelöst wird; die Entzweiung ist Konsequenz der Vervollkommnung selbst. Die innige Vereinigung mit dem begehrten Objekt – das Moment der ›Zeugung‹ – führt deswegen über sich hinaus zur ›Trennung‹, weil der Einheit von vornherein ein Abschied eingeschrieben ist. Es liegt nahe, diese Prozessform als organische Entwicklung zu interpretieren. Sie stellte somit «den höchsten Punkt organischer Tätigkeit» dar, einer gesteigerten Tätigkeit, die darin besteht,

«Individuen durch Zeugung und Geburt aus dem organischen Ganzen abzusondern und abzulösen.»²⁸ Dem organischen Modell fehlt jedoch das Moment der ‹Erinnerung› (A.3), ist daher inadäquat als Deutung des prozessualen Gesamtsinns. Man muss diesen vielmehr *als immanenten Bewusstseinsprozess* verstehen, in dem die Vereinigung mit dem Objekt, gerade *weil* sie eine Vollendung darstellt, in die Entzweigung führt. Wie in der organischen Entwicklung wird ein höchster Punkt erreicht – eben die angestrebte Einheit mit dem Objekt –, aber die darüberhinausgehende Bewegung (A.2 ‹Trennung›) führt in eine veränderte, zeitlich rückwärts orientierte Einstellung zur Einheit (A.3 ‹Erinnerung›) ein. Hervorzuheben ist auch, dass das begehrte Objekt kein Gegenstand unter anderen, sondern ein Höchstes, ein Metaphysikum darstellt; es handelt sich um die *Idee der Schönheit* selbst.²⁹ Man könnte damit das erste narrative Strukturmoment (A.1) mit einer traditionsreichen Formel als *Zeugung im Angesicht des Schönen* bezeichnen.³⁰ Somit modelliert die narrative Grundstruktur einen Bewusstseinsprozess, der von einem ekstatisch-zeitlosen Augenblick der Einswerdung mit der Idee (A.1) ausgeht, diese höchste (durchaus erotisch gefärbte) Erfüllung jedoch in die Entzweigung als Rückkehr in Zeit und Wirklichkeit (A.2) überführt, mit dem Ergebnis, dass sich das Bewusstsein nunmehr nur als dem Verlust zugewandte Trauer (A.3) begreifen kann. Die umfassende Prozessform hat also ihren Sinn darin, dass sie *die Konstitution elegischen Bewusstseins* modelliert.³¹

28 Aus den Notizen zum Thema «Organische Einheit», vermutlich 1798 entstanden. FA I/24, 354.

29 Der platonisch-neuplatonische Hintergrund des Festspiels ist von Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf in seinem 1898 gehaltenen Festvortrag *Goethes Pandora* (veröffentlicht in *Goethe-Jahrbuch* 19 (1898), 1–21) herausgearbeitet worden. In der von Wilamowitz begründeten Deutungstradition, an die ich hier anknüpfe, stehen auch Ernst Cassirer (*Goethes Pandora*, in: *Idee und Gestalt* [1924], Darmstadt 1971, 7–32) und Gerhart von Graevenitz (*Erinnerungsbild und Geschichte. Geschichtsphilosophie in Vicos ‹Neuer Wissenschaft› und in Goethes ‹Pandora›*, *Goethe-Jahrbuch* 110 (1993): 77–88).

30 Vgl. Platon, *Symposion*, 206c4.

31 Der Begriff «elegisch» wird hier besonders mit Blick auf Goethes *Elegie* (1823) verwendet, die zum Festspiel in einem biographischen Zusammenhang steht (vgl. Anmerkung 18) und darüber hinaus mit einer Anspielung auf den Pandoramythos schließt. Zur Problematik von Zeit und Bewusstsein in der *Elegie* vgl. Verf., *Wahnsinn der Zeit. Zur Dialektik von Idee und Erfahrung in Goethes Elegie*, in: *Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne*, hg. Gerhard Neumann und David E. Wellbery, Freiburg i. Br. 2008, 319–352.

2. Morphologie der Prozessformen

Es ist allerdings wichtig zu betonen, dass die Semantik der Bewusstseinskonstitution nur dann vollständig verstanden ist, wenn ihre *geschichtliche Dimension* in die Interpretation miteinbezogen wird. Das ist im Hinblick auf den Helena-Akt, der die Synthese des Klassischen und des Romantischen als poetisches Liebesfest inszeniert, ganz evident, trifft aber auch auf das *Pandora*-Drama zu, wie die vorausgehende Diskussion des Denkbilds als eines historischen Reflexionsmediums deutlich gemacht haben dürfte. Auf die historische Problematik werde ich später bei der Erörterung der prometheischen und epimetheischen Bewusstseinsgestalten ausführlich eingehen.

Wenden wir uns nun aber der zweiten dem Festspiel zugrunde liegenden narrativen Prozessform zu, deren drei Momente durch folgende Formel bezeichnet wurden: B.1 Eros/Gewalt → B.2 Sturz → B.3 Dionysische Verwandlung/Apotheose.

Eine bislang nicht erwähnte strukturelle Verwandtschaft zwischen *Pandora* und *Faust II* kann uns als Ansatzpunkt einer morphologischen Betrachtung dienen, die Variationen dieser Strukturformel an mehreren Werken ausmacht und damit einen für das dichterische Kosmos Goethes konstitutiven imaginativen Komplex ans Licht fördert. Tief verwurzelt in der imaginären Welt beider Dramen sind nämlich die Felsbuchten-Szenerie³² und das mythische Motiv einer «Neugeburt aus den Fluten». An diesen Elementen zeigt sich, dass das Festspiel nicht nur Schwesterwerk des Helena-Akts ist, sondern auch in enger Beziehung zur *Klassischen Walpurgisnacht* des zweiten Akts steht. Hinsichtlich bestimmter Sinnmomente sind Phileros und Homunkulus als Parallelfiguren anzusehen. Das dramatische Schicksal beider kulminiert in der Exuberanz eines Lebens- und Liebesfests. Sowie am Ende des zweiten Akts von *Faust II* die Macht des «Eros der alles begonnen» (*Faust* 8479) am Zerschellen des Homunkulus am Muschelthron der Galatea glühend zum Vorschein kommt, genauso feiert das *Pandora*-Festspiel abschließend die Rückkehr des zum Dionysus verklärten Phileros. Beiden Texten liegt also die Doppelfigur von Selbstopfer und Verwandlung zugrunde, beide zelebrieren die erotische Mächtigkeit des liquiden Lebenselements, beide greifen ins Mythische aus, wie die in Rettungsfunktion auftretenden Delphinen, heilige Tiere der Aphrodite, anzeigen. Soll der synthetische Sinn der nar-

32 Eine «Seebucht», die «von steilen Felsen begrenzt wird», bildet den Fluchtpunkt der Bühnenbeschreibung zu *Pandora*, während die *Klassische Walpurgisnacht* bei den «Felsbuchten des Aegäischen Meers» endet.

rativen Grundstruktur (B) erfasst werden, dann muss offensichtlich die Problemlage rekonstruiert werden, woraus die semantisch anspruchsvolle Inszenierung von mythischer Rettung und Verwandlung hervorgeht.

Diese Problemlage tritt schon am Anfang des Stücks in der flüchtigen Begegnung zwischen Phileros und Epimetheus hervor. In einem mit «frohem Tonmaß herzerhebenden Gesang» (35) – einem «mächt'ge[n] Hymnus» (56) – erblüht das erotische Wunschbild, dem das unbändige Begehren des Prometheussohns entspringt. Das liest sich so:

Alle blinken die Sterne mit zitterndem Schein,
 Alle laden zu Freuden der Liebe mich ein,
 Zu suchen, zu wandeln den duftigen Gang,
 Wo gestern die Liebste mir wandelt' und sang,
 Wo sie stand, wo sie saß, wo mit blühenden Bogen
 Beblümete Himmel sich über uns zogen,
 Und um uns und an uns so drängend und voll
 Die Erde von nickenden Blumen erquoll. (Z. 46–53)

Zunächst sei an die dramatische Einrahmung dieser Rede erinnert. Zwei Liebende stehen sich gegenüber: der melancholisch rückblickende Nachtwandler Epimetheus und der dem Tag vorauseilende Phileros, jener der metaphysischen Schönheit zugewandt, dieser zur sinnlichen Erfüllung hingedrängt. Dass einerseits Pandora Gegenstand der Liebe ist, andererseits deren Tochter Epimeleia (die der von Eifersucht geblendete Phileros später als eine «dämonische» Pandorafigur beschreiben wird [Z.460–70]), akzentuiert die Symmetrie der Figurenkonstellation. Wir haben es mit einer *idealtypischen* Gegenüberstellung zweier Formen von Liebe zu tun. Die infrage stehende semantische Spannung wäre allerdings falsch verstanden, wollte man in Phileros bloß den sinnlich Liebenden sehen. Nicht weniger als Epimetheus hat auch er als Liebender ein metaphysisches Anliegen, das der zitierte «Hymnus» deutlich bekundet. Die Begegnung mit Epimeleia schwebt ihm nun als Wiederholung der Urvereinigung von Himmel und Erde vor, als der kosmische Koitus, aus dem das titanische Geschlecht hervorgegangen war. *Das Begehren des Phileros zielt auf die Wiedergewinnung der hierogamischen Ureinheit.*

Um 1800 ist die metaphysische Valenz des mythischen Hochzeitbildes dem literarischen Bewusstsein durchaus geläufig. Eichendorffs vergleichsweise späte (1837) lyrische Darstellung desselben durch den sich in

2. Morphologie der Prozessformen

seelisch-katholischer Musik auflösenden Konjunktiv ist heute vielleicht das bekannteste Beispiel.³³ Erhellender für das Verständnis der zitierten Zeilen aus *Pandora* ist jedoch die mythisch-philosophische Flexion des Motivs bei Hölderlin, dem die Umarmung von Himmel und Erde kein konjunktivisch relativierter Traum war, sondern vielmehr Gegenwart der aller Zerrissenheit vorausliegenden und aussöhnenden Einheit. Zwei Strophen aus der 1800 entstandenen Ode *Geh unter, schöne Sonne...* mögen die für Hölderlin charakteristische Gestaltung des Motivs veranschaulichen:

O du des Himmels Botin! Wie lauscht ich dir!
 Dir, Diotima! Liebe! Wie sah von dir
 Zum goldnen Tage dieses Auge
 Glänzend und dankend empor. Da rauschten

Lebendiger die Quellen, es athmeten
 Der dunklen Erde Blüten mich liebend an,
 Und lächelnd über Silberwolken
 Neigte sich seegnend herab der Aether.³⁴

33 Die erste Strophe von *Mondnacht*: «Es war, als hätt' der Himmel/Die Erde still geküsst,/Daß sie im Blütenschimmer/von ihm nun träumen müßt'.» Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff, Historisch-kritische Ausgabe, hg. Wilhelm Kosch, Regensburg 1908 ff., Bd. I.1 Gedichte, hrsg. von Hilda Schulhof und August Sauer, 382. Dass es sich hier um eine poetisch-religiöse Transformation des mythischen Motivs handelt, zeigt Wolfgang Frühwald, Die Erneuerung des Mythos. Zu Eichendorffs Gedicht *Mondnacht*, in: Gedichte und Interpretationen, Bd. 3: Klassik und Romantik, hg. von Wulf Segebrecht, Stuttgart 1982, 395–407.

34 Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente, Bremer Ausgabe, hg. D. E. Sattler, München 2004, Bd. 8, 219. Das Motiv wird nicht immer mit lyrischer Zärtlichkeit behandelt. Den am Rande des Ätna stehenden Empedokles lässt Hölderlin zum Beispiel diese Zeilen sprechen: «[...] wenn icht zu einsam sich,/Das Herz der Erde klagt, und eingedenk/Der alten Einigkeit die dunkle Mutter/Zum Aether aus die Feuerarme breitet/Und icht der Herrscher kommt in seinem Stral,/Dann folgen wir, zum Zeichen, daß wir ihm/Verwandte sind, hinab in heil'ge Flammen.» Ebd., 114. Zur Funktion des Motivs bei Hölderlin ist noch lesenswert: Martin Heidegger, Hölderlins Erde und Himmel, Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, Frankfurt a.M. 1944, 152–181. Zur Bedeutung und Verbreitung des Motivs aus religionswissenschaftlicher Sicht vgl. Mircea Eliade, *La terre-mère et les hiérogamies cosmiques*,» *Eranos-Jahrbuch XXII* (1954), 57–95.

Am Textvergleich erweist sich die spezifische Tendenz von Goethes Bearbeitung des mythischen Hochzeitmotivs als *Aktualisierung von dessen erotischem Potential unter Beibehaltung der metaphysischen Emphase*.³⁵ Der Hymnus des Phileros beschwört keine primär visuelle, gedanklich reflektierte Lehre, sondern das leibliche Durchdrungensein vom kosmischen Eros.³⁶ Das poetische Element der ‹Farbe› ist zwar noch wirksam, nunmehr jedoch als Himmel und Erde durchflutende Kraft. Die Farb- und Blumenmetaphorik gipfelt in der kühnen Figur der ‹drängend hervorquellenden› Blüten, welche den Liebenden ihre Kraftfülle mitteilen. Die hymnische Phantasie, die Phileros' Verse evozieren, holt die metaphysisch-kosmische Einheit in die Unmittelbarkeit sinnlich-erotischen Erlebens ein. Das Begehren des voreiligen Jünglings strebt *die sexuelle Bemächtigung des Unendlichen in der fassbaren Endlichkeit an*. Darin steckt aber, wie sich bald herausstellt, Gewaltpotential.

Ausgelöst wird der Umschlag von Liebe in wahnsinnig-blinde Gewalt durch eine Begebenheit, die Epimeleia rückblickend ihrem Vater und Prometheus mit diesen Worten schildert:

Angelehnt war ihm die Gartenpforte,
 Das gesteh' ich, warum sollt' ich's läugnen?
 Unheil überwältigt Scham. – Ein Hirte
 Stößt die Thür an, stößt sie auf und forschend,
 Still verwegen, tritt er in den Garten,
 Findet mich, die Harrende, ergreift mich,
 Und im Augenblick ergreift ihn jener
 Auf dem Fuß ihm folgend. Dieser läßt mich,

35 Das erotische Potential der Vorstellung wird in einem Brief Clemens Brentanos an Karoline von Günderode von Mai 1802 vollends ausgeschöpft: «Alles das schreibe ich in einem süßen drehenden Rausch, die Mondnacht, und der Frühling haben sich nicht gescheut, vor meinen Augen das süße heilige Liebeswerk zu vollbringen, und damit das Bewusstsein solcher Wollust nicht verlohren gehe, haben Sie das Seufzen ihrer Liebe an dem Echo meines Busens gebrochen, ...» Clemens Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 29: *Briefe I (1792–1802)*, hg. Lieselotte Kinskofer, Stuttgart 1988, 445.

36 Vorgreifend ist zu bemerken dass das Moment der himmlischen Segnung, das mit erschütternder Schönheit in Hölderlins Ode zum Ausdruck kommt, sich am Ende des Festspiels ebenfalls durchsetzt: «Gleich vom Himmel / Senket Wort und That sich segnend nieder, / Gabe senkt sich, ungeahnet vormals.» (Z. 1058–60) Dazu ausführlicher unten.

2. Morphologie der Prozessformen

Wehrt sich erst und flüchtet, bald verfolgt nun,
 Ob getroffen oder nicht? Was weiß ich!
 Dann auf mich gewandt, mit Schäumen, Schelten,
 Dringt nun Phileros; ich stürze flüchtend
 Über Blumen und Gesträuch, der Zaun hält
 Mich zuletzt, doch hebet mich befittigt
 Angst empor, ich bin im Freien, gleich drauf
 Stürzt auch er heran; das andere wißt ihr. (Z. 542–557)

Festzuhalten ist zunächst, dass das geschilderte Ereignis zeitlich unmittelbar auf den oben zitierten «Hymnus» folgt. Es gehört offenbar zum Wesen des hymnisch evozierten Begehrens, dass der Zusammenprall mit der Wirklichkeit die ihm innewohnende Tendenz zur Gewalt freisetzt. Der Hirt, der als aggressiver Rivale auftritt, führt überhaupt keine für das Drama relevante Vergangenheit mit sich. Er ist keine Figur des Plots, seine Funktion erschöpft sich darin, die *Stelle des Anderen* einzunehmen. Die sprachliche Fügung macht deutlich, dass erotisches und mörderisches «Ergreifen» letztlich ununterscheidbar sind. In dem von Epimeleia erzählten Vorgang spiegelt sich – im Sinne des Denkbilds – das trianguläre Verhältnis von Polyphem, Galatea und Acis; überhaupt ist die dreist zupackende Art des Hirten für die griechische Hirtendichtung, in der auch die Geschichte von Polyphem und Galatea verwurzelt ist, typisch.³⁷ Die exponierte literarische Bezüglichkeit blockiert eine *moralische* Deutung des Vorgangs (Phileros als Mörder). Es geht hier nicht um individuelle Verantwortung, sondern um die innige Verwandtschaft zwischen der Form von Liebe, die Phileros zunächst vertritt, und Gewalt. Liebesleidenschaft geht in Eifersucht, diese in Wut und mörderischen Wahnsinn über. Man braucht ja kaum den Rivalen. So ist der Gewaltakt, den Phileros an Epimeleia verüben will, von sexuellen Konnotationen durchwirkt.³⁸ Nach Meinung des Phileros ist er selbst Opfer der unwiderstehlichen «Gewalt» (562), die von der Epimeleia ausgeht.³⁹ Das Verhältnis

37 Das kann man an dem von Goethe geschätzten Hirtenroman *Daphnis und Chloe* (3. Jahrhundert) studieren. Überhaupt erkennt man am Roman des Longos den topischen Charakter der Motive «Eros/Eifersucht», «Krieg», «Felsensturz» und «Rettung aus dem Meer».

38 Ziel der Gewalt ist der zarte Nacken, der bluten soll. Vgl. Z. 408–11.

39 Vgl. Z. 461–62: «Nun sage mir, Vater, wer gab der Gestalt / Die einzige furchtbar entschied'ne Gewalt?» In einer wichtigen Studie (Gewalt und Gestalt. Die Antike im Spätwerk Goethes, Jacob Burkhardt Gespräche auf

Eros/Gewalt, womit das erste Strukturmoment der narrativen Grundgestalt (B) markiert wurde, ist also kein zufälliges, sondern gründet in der Wesensstruktur eines Begehrens, das seinen unendlichen Anspruch in der Unmittelbarkeit endlicher Erfahrung einlösen will. (Nach Goethes Auffassung besteht genau darin – im voreiligen «Ergreifen» – das Wesen der «Gewalt».)

Nach Betrachtung des ersten Strukturmoments (B.1) sind wir in der Lage, den synthetischen Sinn der narrativen Prozessform zu erfassen. Wiederum erweist sich die Methode des morphologischen Vergleichs als erhellend. Denn als Goethe die soeben besprochene Gartenszene zum Auslöser der dramatischen Katastrophe machte, griff er einen Motivkomplex der 1797 veröffentlichten Elegie *Alexis und Dora* auf,⁴⁰ in dem ein von seiner Geliebten getrennter junger Mann – Alexis – von einer Wahnvorstellung gepeinigt wird, die das Gedicht folgendermaßen wiedergibt:

Nicht der Erinnyen Fackel, das Bellen der höllischen Hunde
 Schreckt den Verbrecher so, in der Verzweiflung Gefild,
 Als das gelaßne Gespenst mich, das mir die Schöne von Ferne
 Zeiget: die Türe steht wirklich des Gartens noch auf!
 Und ein anderer kommt! für ihn auch fallen die Früchte!
 Und die Feige gewährt stärkenden Honig auch ihm!
 Lockt sie auch ihn nach der Laube? und folgt er? O macht mich, ihr Götter,
 Blind, verwischt das Bild der Erinnerung in mir. (FA I/1, 621)

Was in *Pandora* sich als dramatische Wirklichkeit ausgestaltet, ist in *Alexis und Dora* als Eifersuchtsphantasma des Liebhabers vorgeprägt: Die Tür bleibt offen, ein anderer findet Zugang zum Paradiesgarten, auch

Castelan 19, Basel 2007) hat Ernst Osterkamp erstmalig die für das Festspiel konstitutive Bedeutung der dem Begriff der «Gewalt» innewohnenden semantischen Spannung zwischen «vis» und «violentia» herausgearbeitet. Osterkamp versteht die an der zitierten Stelle in Erscheinung tretende «violentia» als Symptom einer historischen Krise des (klassischen) Formbegriffs (25–9), berücksichtigt jedoch nicht, dass die «violentia» hier einer bestimmten Figur und damit einer bestimmten Ausprägung des Eros zugeschrieben wird. Vgl. den unten erörterten Platonbezug.

40 Auch der im Titel verwendete Mädchenname (Dora) deutet auf eine untergründige Verwandtschaft zwischen den Texten. In dem Namen klingt die Dialektik der Gabe an, die auch die Bewegung des späten Pandora-Gedichts (*Elegie*) bestimmt. Vgl. dazu: Verf., Wahnsinn der Zeit (Anmerkung 31).

2. Morphologie der Prozessformen

ihm wird die Liebesgabe – das heißt: Dora selbst – erteilt.⁴¹ Und hier geht die Vorstellung ebenfalls rasch in eine Gewaltphantasie über. Zeus wird aufgerufen, das Schiff, das den Jüngling von der Geliebten wegführt, mit seinem Blitz zu zerschlagen:

Sende die schwankenden Wolken mir nach! im nächtlichen Dunkel
 Treffe dein leuchtender Blitz diesen unglücklichen Mast.
 Streue die Planken umher und gib der tobenden Welle
 Diese Waren und mich gib den Delfinen zum Raub. (FA I/1, 621)

Das eine Wort «Delfinen», dessen Auftauchen an dieser Stelle Interpretieren des Gedichts nicht wenig Kopfzerbrechen gekostet hat, wird aus der Perspektive unseres Strukturvergleichs als Signatur einer mythischen Rettung aus der Liebesqual lesbar. Und darin liegt der entscheidende Punkt: Die mythische Verwandlung, die sich in *Pandora* wie in *Faust II* (Homunkulus) mit üppiger Bildhaftigkeit ausfächert, hat ihre Funktion darin, von der Verstrickung im Schuldzusammenhang von Eifersucht und Gewalt zu erlösen. Das entfaltet sich über die Etappen von *Selbstopfer* (›Sturz‹ als Aufgebung des ichhaften Drangs zur Bemächtigung und als Hingebung an eine höhere Instanz) und *Rettung/Transformation durch überpersönliche Prozesse*. Der Liebestragödie, die in *Pandora* zunächst mörderisch ausgeht, setzt sich als Gegeninstanz die sich transformierende Mächtigkeit des kosmischen Eros entgegen –: das ist eine ganz fundamentale Konfiguration bei Goethe. Sie wird in *Alexis und Dora* mit einem einzigen Wort evoziert, entfaltet sich vollends in *Pandora*; im zweiten Akt von *Faust II* ist es zwar keine Eifersuchtsituation, von der

41 Die offene Gartentür ist topisch. Ein sprechendes Beispiel findet sich bei Leopold Friedrich Günther von Goecking, *Lieder zweier Liebenden und Ausgewählte Gedichte*, hg. von Matthias Richter, Göttingen, 1988 (Erstausgabe 1779). Einschlägig ist besonders das erste Gedicht, *Bey Übersendung des Schlüssels zur Gartenthür*, 17–18. Die katastrophale nächtliche Eifersuchtszene (auch eine Vertreibung aus dem Paradies), die der in Kleists *Zerbrochenem Krug* dargestellte juristische Prozess aufklären will, ist ebenfalls um das Motiv des doppelten Besuchs bei offener Gartentür zentriert. Goethe wird die Ähnlichkeit zu seiner Elegie *Alexis und Dora* aufgefallen sein, als er wenige Monate vor Verfassung der *Pandora* Kleists Komödie las. Vgl. Goethes Brief an Adam Müller vom 28.8.1807 (FA II/6, 228–30). Für die relevante Szene im *Krug* vgl. Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Ilse-Marie Barth et al., Bd. I: *Dramen 1802–1807*, Frankfurt a. M. 1991, 319–20. Ruprechts Eifersuchtsvision wird vom Knarren der «Gartentüre» (Z.902) ausgelöst.

die aus den Fluten hervorgehende Verwandlung erlöst, aber doch eine Liebesqual (Thales beobachtet am Homunkulus «Symptome des herrischen Sehnsens» [Z.8470]), und Homunkulus ist ohnehin eine Schöpfung der «Voreiligkeit». Die umrissene Konfiguration hat Goethe dem entstehungsgeschichtlich unmittelbar auf das *Pandora*-Festspiel folgenden Roman *Die Wahlverwandtschaften* als utopische Kontrafaktur eingesetzt. Die Liebenden der Novelle *Die wunderlichen Nachbarskinder* entwinden sich dadurch den auswegslosen Wirrnissen einer tragischen Liebessituation, dass sie sich in das strömende Werden eines Flusses hineinstürzen, aus dem sie neugeboren als Brautpaar hervorgehen. Damit wird der synthetische Sinn der uns interessierenden narrativen Prozessform (B) deutlich. Es handelt sich um eine *Transformation des Eros aus ichhaft befangener Unmittelbarkeit in festlich vermittelte Versöhnung*. Die Hochzeit von Himmel und Erde, deren sich Phileros anfangs unmittelbar bemächtigen wollte, wird am Schluss des Festspiels in dem angekündigten *Hochzeitsfest* – d.h., im gemeinschaftlich vollzogenen, symbolischen Ritual – Ereignis. Auch in dem Hochzeitsmotiv liegt, worauf zurückzukommen sein wird, eine für den Sinn des Festspiels konstitutive Entgegensetzung von Phileros und Epimetheus. Und das dürfte nicht überraschen, denn um diese Figuren sind die beiden narrativen Prozesse organisiert, welche die Grundform einerseits der Vorgeschichte, andererseits der gegenwärtig sich vollziehenden Bühnenhandlung konstituieren. Den Sinn dieser Grundformen und damit auch Goethes *Arbeit an der Form* zu erschließen war das Ziel der morphologischen Analyse.

Zwei ergänzende Beobachtungen sollen die in diesem Abschnitt durchgeführte Analyse abrunden. Zunächst ein wichtiges semantisches Detail: Wir sind bei der Erörterung der Problemlage der zweiten narrativen Grundstruktur (B) von der Beobachtung ausgegangen, dass das Festspiel mit einer idealtypischen Gegenüberstellung von Epimetheus und Phileros anhebt. In beiden Fällen weist die Liebe, welche die Figuren verkörpern und dramatisch ausagieren, ein metaphysisches Anliegen auf; in beiden Fällen wird die Vereinigung mit einem Höchsten angestrebt. Der entscheidende Unterschied liegt darin, dass das erotische Bestreben des Phileros auf eine Verwirklichung im Endlichen, im Sinnlich-Unmittelbaren hinzielt, während die Liebe des Epimetheus, wie im dritten Abschnitt ausführlicher zu behandeln sein wird, das abstrakt verstandene Unendliche – die reine Idee – anvisiert. So konnten wir mit gutem Grund

2. Morphologie der Prozessformen

das erste Strukturmoment (A.1) des um Epimetheus zentrierten narrativen Prozesses mit der platonischen Formel von der ‚Zeugung im Angesicht des Schönen‘⁴² kennzeichnen. Für das Verständnis der typisierenden Tendenz der *Pandora* und überhaupt für die Ermessung des vom Festspiel abgezeichneten intellektuellen Horizonts ist es wichtig hervorzuheben, dass die platonische Liebessemantik *auch* eine passende Formel für den philerotischen Eros bietet:

[...] wenn dagegen die Diener des Ares, die in *dieses* Gottes Gefolge den Umzug machten, Eros sich bemächtigt, und sie glauben, von ihrem Geliebten Unrecht zu erfahren, so sind diese mordlustig und bereit, sich selbst und den Liebling hinzuopfern.⁴³

In exakter Korrespondenz zu diesem platonischen Muster schlägt, wie soeben gezeigt wurde, die Liebesleidenschaft des Phileros in Gewalt gegen den Rivalen, die Geliebte und sich selbst um. Quelle des Gewaltpotentials ist das *Ergreifen*: der *voreilige* Versuch, sich des Unendlichen im Endlichen zu bemächtigen. Hier gewinnt die Mobilisierung von unterschiedlichen Räumen des kulturellen Gedächtnisses, die für das ästhetische Programm des *Pandora*-Festspiels wesentlich ist, eine zusätzliche Dimension. *Zu den Sinnschichten des Denkbilds gehört die platonische Liebessemantik, die seit der Renaissance mit der europäischen Kunst und Dichtung unauflöslich verwoben ist.* Wie zu zeigen sein wird, ist die platonische Referenz keine beiläufige Anspielung, sondern ein für Goethes metaphysikkritisches Darstellungsanliegen konstitutiver Zusammenhang. Hier ist allerdings hervorzuheben, dass das Verhältnis Epimetheus/Phileros etwas komplexer organisiert ist, als die erste Begegnung zwischen ihnen erkennen ließ. Das Bestreben des Phileros ist insofern epimetheisch, als es liebend einem Unendlichen zugewandt ist, erweist sich jedoch auch als *prometheisch*, weil es voreilig das Endliche ergreift. Strukturell gesehen nimmt Phileros eine Vermittlungsposition zwischen den in Opposition stehenden Titanenbrüdern ein. Und damit erschließt sich ein für das Gesamtgefüge des Festspiels wesentlicher Sachverhalt: Nur aus der Vermittlungsposition des Phileros heraus wird Wandel – eine Transformation der erstarrten Ausgangslage der Vätergeneration –

42 Vgl. Anmerkung 30.

43 Platon, Sämtliche Dialoge, hg. Otto Apelt et al., Hamburg 1988, Bd. II, 67 (*Phaidros* 252c).

möglich. Und das heißt, dass die Transformation des Eros, die wir anhand des Phileros-Narrativs rekonstruiert haben, auch als Hervorgehen einer neuen, post-prometheischen Welt (vgl. die Schicht Deukalion/Pyrrha) gedeutet werden muss.

Die zweite ergänzende Beobachtung bildet zur morphologischen Analyse eine methodologische Koda. Die morphologisch verfahrenende literaturwissenschaftliche Analyse muss darauf bedacht sein, ihre Gegenstände schichtenspezifisch zu bestimmen. Hier ging es ausschließlich um die narrativen Grundformen, deren einzelne Momente und synthetische Sinngestalten sich aus der vergleichenden Betrachtung ergaben. Das schließt selbstverständlich nicht aus, dass aus dem Vergleich anders gelagerter Strukturelemente Erkenntnisse zu gewinnen sind. Es seien in aller Kürze zwei Beispiele erwähnt: 1) Dass die als Schluss des Festspiels vorgesehene Rede der Elpore *ad spectatores* in Mephistos Auftritt im Proszenium am Ende des Helena-Akts ihre genaue Entsprechung hat, lässt mutmaßen, dass beide Gebilde durch ein Entwicklungsgesetz geprägt sind, das eine abschließende Markierung der Theatralität – eine Exponierung des Scheincharakters – ästhetisch notwendig macht. 2) Es fällt dem vergleichenden Blick auf, dass die rasselnde Apparatur des Sonnenaufgangs, welche die akustische Prämisse der Szene «Anmutige Gegend» abgibt und damit *Faust II* eröffnet, auch in *Pandora* am Werk ist, und zwar mit der gleichen epistemologischen Pointe. Der erste, einzig vollendete Teil des *Pandora*-Festspiels endet ja mit der Ankunft der Eos (der Morgendämmerung), deren wohltuende Wirkung auf seine Geschöpfe der fürsorgliche Menschenvater Prometheus mit diesen Worten preist:

So tritt sie lieblich hervor, erfreulich immerfort;
Gewöhnet Erdgeborner schwaches Auge sanft,
Daß nicht vor Helios Pfeil erblinde mein Geschlecht,
Bestimmt Erleuchtetes zu sehen, nicht das Licht. (Z. 954–7)

Unmöglich diese Zeilen zu lesen, ohne an jenen die Szene «Anmutige Gegend» abrundenden Monolog in *terza rima* zu denken, wo vom Versuch Fausts, in die aufgehende Sonne selbst zu schauen, von der daraus resultierenden schmerzhaften Blendung, schließlich von seiner Hinwendung zu den irdischen Gegenständen die Rede ist. Die letzte Zeile der zitierten *Pandora*-Verse antizipiert die Sentenz, womit Faust seinen Monolog krönt und damit einen Basissatz des zweiten Dramenteils ausspricht:

2. Morphologie der Prozessformen

«Am farbigen Abglanz haben wir das Leben!» (*Faust*, 4727) Damit wird deutlich, dass sowohl das *Pandora*-Festspiel als auch *Faust II* die epistemologische Prämisse dramatisch verhandeln, dass ein direkter Zugang zum Absoluten unmöglich, dass dieses nur in der Brechung der irdischen Erscheinungen gegeben sei. Darin liegt die oben erwähnte metaphysikkritische Gestaltungsintention.

3. Antagonismus der Bewusstseinsformen

Zusammen genommen lassen der im ersten Abschnitt eingeführte Begriff des Denkbilds und die im zweiten Abschnitt skizzierte morphologische Analyse in aller Deutlichkeit erkennen, dass der Allegoriebegriff, womit man seit Schlaffers grundlegendem Forschungsbeitrag⁴⁴ den Spätstil Goethes zu kennzeichnen pflegt, der Komplexität von Goethes poetischer Verfahrensweise nicht gerecht wird.⁴⁵ Die Unterscheidung Bild/Sinn blockiert die Einsicht, dass in Goethes Texten die polyphon entfaltete Bildlichkeit selbst zu einem poetischen Reflexionsmedium wird. Konzeptueller Natur sind auch die beiden narrativen Grundformen, die am Festspiel ausgemacht werden konnten. Die ‹Konstitution elegischen Bewusstseins› beziehungsweise die ‹Transformation des Eros aus ichhaft befangener Unmittelbarkeit in festlich vermittelte Versöhnung› *wird in diesen Formen gedacht*. Sollte die Gestaltungstendenz des Goetheschen Spätwerks mit einem einzigen Begriff erfasst werden, dann wäre die Formel, die Kommerell in seinem großen *Faust*-Essay prägte, dem Allegoriebegriff vorzuziehen: Goethes ‹Altersstil› sei ‹von scharfer Sinnlichkeit des Abstrakten.›⁴⁶

Vor allem für das Verständnis der sprachlichen Physiognomie des Festspiels erweist sich Kommerells paradox anmutende Formel als fruchtbar. An den Eingangszeilen sei das kurz aufgezeigt:

44 Heinz Schlaffer, *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart 1981.

45 Mit einem an der europäischen Dramentradition entwickelten, flexiblen Allegoriebegriff arbeitet Jane Brown in ihrer wichtigen Studie *Goethe's ‹Faust›: The German Tragedy*, Ithaca 1986. Vgl. auch ihre souveräne Darstellung dieser Tradition in: *The Persistence of Allegory. Drama and Neoclassicism from Shakespeare to Wagner*, Philadelphia 2006. Zum Thema Mythos und Allegorie in *Pandora* wäre eine interessante Diskussion zu führen im Ausgang von der klassischen Studie von Jean Pépin: *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, revidierte Ausgabe, Paris 1976.

46 Max Kommerell, *Faust II. Zum Verständnis der Form*, in: *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt a. M. 1956, 11.

3. Antagonismus der Bewusstseinsformen

EPIMETHEUS:

Kindheit und Jugend, allzuglücklich preis' ich sie!
 Daß nach durchstürmter durchgenoss'ner Tageslust
 Behender Schlummer allgewaltig sie ergreift,
 Und, jede Spur vertilgend kräft'ger Gegenwart,
 Vergangnes, Träume bildend, mischt Zukünftigem.
 Ein solch Behagen, ferne bleibt's dem Alten, mir.
 Nicht sondert mir entschieden Tag und Nacht sich ab,
 Und meines Namens altes Unheil trag' ich fort:
 Denn Epimetheus nannten mich die Zeugenden,
 Vergangnem nachzusinnen, Raschgeschehenes
 Zurückzuführen, mühsamen Gedankenspiels,
 Zum trüben Reich gestalten-mischender Möglichkeit. (Z. 1–12)

Die nominalisierten Adjektive, die *ad hoc* gebildeten Komposita, die Umstellungen der normalen Wortordnung, die systematische Unterbrechung der syntaktischen Verbindung durch eingeschobene Partizipialkonstruktionen und Appositionen –: solche Züge (in Kombination mit dem zeremoniösen Ton des Trimeters) tragen dazu bei, dass die Verse eine an Opazität grenzende Dichte gewinnen. Die Sprache ist eher gefügt (wie in einem Mosaik) als gesprochen. Von einer sprachlichen Konkretion abstrakten Denkens könnte man diesbezüglich sprechen, bzw. von einer begrifflichen Arbeit am Sprachmaterial. Beide Ausdrücke sind die Umschreibung dessen, was Kommerells Formel erfassen sollte. Das Abstrakte gewinnt dadurch eine «scharfe Sinnlichkeit», dass es mit der sprachlichen Formulierung eine unauflösbare Verbindung eingeht. Selbst in die Partikel dringt Begriffliches ein. Das unterbricht die rhythmisch-konzeptuelle Fluidität der Satz- und Periodenbildung; die Äußerung stockt; Sinnzuschreibungen sind nur noch mithilfe von intrikatzen Reflexionsleistungen vollziehbar. Der Haupteffekt – im Laufe des Festspiels durch die ostentative Ausstellung metrischer Virtuosität erhöht – ist eine verfremdende Künstlichkeit, die dem Leser *äußerste Konzentration auf die Wörtlichkeit* abverlangt.⁴⁷ Zur *lectio difficilior* besteht keine Alternative. Wie das vor sich geht, sei an den zitierten Versen kurz illustriert: Das

47 Vgl. zu diesem Punkt die anregenden Überlegungen bei Sigurd Burckhardt, *Language as Form in Goethe's Prometheus and Pandora*, in: *The Drama of Language. Essays on Goethe and Kleist*, Baltimore 1970, 16–32.

durch Verdoppelung hervorgehobene Präfix «durch» (Z. 2) wird zur Chiffre einer ‹jugendlichen› Form von Erfahrung, die ‹ungestüm› ihre Stoffe verbraucht, bis sie selbst von der Erschöpfung eingeholt wird. Zu diesem Bereich gehört das Zeitwort «ergreifen», das im späteren Verlauf des Stücks die Einheit von ‹ungestümem Eros› und ‹Gewalt› (platonisch: von Eros und Ares) anzeigen wird. Gegensätzlich dazu wird die Einstellung des ‹Alters› als sterile Fixierung auf den Bereich des Seinkönnens (Möglichkeit) entwickelt, deren Gestalten – kombinierbare Schemen – der Substanz des Wirklichen ermangeln. So bildet sich in den ersten Zeilen das Leitthema der Zeitlichkeit zu einem typisierenden Gegensatz heraus. Gegenwart wird entweder ‹verzehrt› oder ‹vermieden› (‹verdrängt›?) und in beiden Fällen ‹verfehlt›. Es kündigt sich die *Arhythmie der Zeit* an, die das Stück bis zur Schlussapothese durchwaltet.

Die zitierte Rede des Epimetheus ist die anfängliche Artikulation jener Bewusstseinsform, die im vorigen Abschnitt als ‹elegisch› bezeichnet wurde. Sie bildet die eine Seite der polar strukturierten Figurenkonstellation, welche dem Festspiel seine Statik verleiht. (Die Dynamik ist an die transformationsfähigen Figuren gebunden.) Das Gefüge des Festspiels konstituiert sich nicht aus Personen mit ihren Partikulargeschichten und -interessen, sondern aus *Gestalten des Bewusstseins* (um den *terminus technicus* der Hegelschen *Phänomenologie* zu verwenden), die zueinander in dialektischer Spannung stehen. Es treten die titanischen Brüder Prometheus und Epimetheus sich gegenüber, und zwar in der doppelten Bezüglichkeit einerseits zu ihren in Leidenschaft und Eifersucht tragisch verstrickten Kindern Phileros und Epimeleia, andererseits zu Pandora selbst als Verkörperung der Idee. Mit dem Begriff der Idee ist der philosophische Anspruch angedeutet, dem eine adäquate Interpretation des Festspiels genügen muss. In äußerster Abkürzung formuliert: Im Festspiel gelangt menschliche Freiheit zur imaginativen Gestaltung unter dem Aspekt ihrer Beziehung zur Idee als dem waltenden Einen und der Einheit von Allgemeinem und Besonderem. Kein Zufall, dass *Pandora* immer wieder die Aufmerksamkeit von Philosophen auf sich gezogen hat.⁴⁸ Die gründlichste philosophische Auseinandersetzung mit dem Festspiel ist die oben erwähnte, heute noch maßgebliche Interpretation Ernst

48 Neben den schon genannten Beiträgen von Cassirer und Blumenberg vgl. Hans-Georg Gadamer, *Vom geistigen Lauf des Menschen*, Gesammelte Werke, Tübingen 1985–1991, Bd. 9, 80–111.

3. Antagonismus der Bewusstseinsformen

Cassirers. An der triangulären Konfiguration, welche die beiden Japetiden mit Pandora bilden, wollte Cassirer eine der genuin dramatischen Handlungsfolge überlagerte allegorische Schicht erkennen. Seine Deutung hebt zwar den formgebenden Zusammenhang von Vorgeschichte und Bühnengeschehen hervor, vermag aber das semantische Volumen des Festspiels nicht zu beleuchten. Denn obzwar Cassirer zweifellos richtig mutmaßt, dass sich die Figur der Pandora von der neuplatonischen Idee der Schönheit als Manifestation des Einen herleitet, gerinnt der allegorische Sinn, den er aus dieser Einsicht ableitet, zu einem Satz, der ans Erbaulich-Triviale grenzt. Das spürt man zum Beispiel an seinem Kommentar zur Beziehung zwischen Epimetheus und Pandora: «Das Reich der Form, das sich in *Pandora* darstellt, gibt sich dem Menschen nicht zu dauerndem Besitz. Wer glaubt, es in einem einzelnen Bilde ergriffen zu haben, der erfährt alsbald an sich, dass es sich unter seinen Händen auflöst – wie Helena Faust entschwindet und nur ihr Gewand und ihren Schleier zurücklässt.»⁴⁹ Es stellt keineswegs den bleibenden Wert von Cassirers Goethe-Beiträgen in Frage, wenn man angesichts eines solchen Fazits einwendet: Wozu denn die ganze Mühe? Wozu die Verskaskaden, in denen sich der Liebesdiskurs des Epimetheus ergießt? Beharrt er – beharrt gar Faust – auf einer schülerhaften Auffassung der Idee, der zufolge sie in einem «einzelnen Bilde» zu besitzen sei? Läuft die semantische Leistung des Festspiels letztlich auf einen simplen Kategorienfehler, auf eine Begriffsverwechslung hinaus? Die Fragen sind natürlich so angelegt, dass sie eine negative Antwort erzwingen. Das Allegoriekonzept reduziert die komplex geschichtete historisch-kulturelle Sinnstruktur des Festspiels auf einen dichtungsendifferenten Satz, lässt somit den Ausdruckswert sowohl der sprachlichen als auch der mythischen Gestaltung nicht zur Geltung kommen.

Die Imagination der Freiheit aus ihrem Bezug zur Idee, die Goethe in *Pandora* vornimmt, geschieht – so die Gegenthese, die ich im Folgenden umreißen möchte – durch die Verdichtung von historischen Bewusstseinsformen zu Agenten der fiktiven Welt des Dramas. Dass der Mensch dadurch zu dem wird, was er ist, dass er sein Weltverhältnis so oder so auslegt; dass sich solche Selbstinterpretationen in unterschiedlichen gesellschaftlich-kulturellen Kontexten unterschiedlich artikulieren; dass die historische Reihe solcher Selbstinterpretationen keine zufällige

49 Cassirer, Goethes Pandora (Anmerkung 28), 18.

Abfolge bildet, sondern einen Richtungssinn aufweist, den zu begreifen Sache gegenwärtigen Bewusstseins ist –: dieser ganze Gedankenkomplex kristallisiert sich zu einer fundamentalen semantischen Prämissenstruktur der Goethezeit. Eine der einflussreichsten Ausformulierungen des umrissenen Sinnarrangements stellt Schillers Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96) dar. Am Ende seiner Abhandlung weist Schiller auf eine gegenwärtige Krise des Bewusstseins hin, die er folgendermaßen charakterisiert:

Dieses führt mich auf einen sehr merkwürdigen psychologischen Antagonismus unter den Menschen in einem sich kultivierenden Jahrhundert: einen Antagonismus, der, weil er radikal und in der innern Gemütsform gegründet ist, eine schlimmere Trennung unter den Menschen anrichtet, als der zufällige Streit der Interessen je hervorbringen könnte, der dem Künstler und Dichter alle Hoffnung benimmt, allgemein zu gefallen und zu rühren, was doch seine Aufgabe ist, der es dem Philosophen, auch wenn er alles getan hat, unmöglich macht, allgemein zu überzeugen, was doch der Begriff einer Philosophie mit sich bringt, der es endlich dem Menschen im praktischen Leben niemals vergönnt wird, seine Handlungsweise allgemein gebilligt zu sehen: kurz einen Gegensatz, welcher schuld ist, daß kein Werk des Geistes und keine Handlung des Herzens bei einer Klasse ein entscheidendes Glück machen kann, ohne eben dadurch bei der andern sich einen Verdammungsspruch zuzuziehen.⁵⁰

Goethes Drama entfaltet eine Auffassung des Bewusstseins als in entgegengesetzte Typen entzweit, die in ihrer dialektischen Grundstruktur dem Kerngedanken Schillers genau entspricht. Um die Relevanz des Schillerschen Gedankens für das Verständnis von *Pandora* einzusehen, braucht man sich nur den die mittlere Partie des Festspiels ausfüllenden Dialog der Titanenbrüder zu vergegenwärtigen, dessen Zweck darin besteht, die Logik der Entgegensetzung zu exponieren. Ein Ausschnitt aus demselben möge als Illustration dienen:

50 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hg. Herbert G. Göpfert, München 1962, Bd. 5, 769.

3. Antagonismus der Bewusstseinsformen

EPIMETHEUS:

Die du hinweg gewiesen eignet' ich mir zu.

PROMETHEUS:

In deinen Hort verbargst du jene Gefährliche?

EPIMETHEUS:

Die Himmlische! vermeidend herben Bruderzweist.

PROMETHEUS:

Nicht lange wohl blieb wankelmüthig sie dir getreu?

EPIMETHEUS:

Treu blieb ihr Bild; noch immer steht es gegen mir.

PROMETHEUS:

Und peinigt in der Tochter dich zum zweiten Mal.

EPIMETHEUS:

Die Schmerzen selbst um solch ein Kleinod sind Genuß.

PROMETHEUS:

Kleinode schafft dem Manne täglich seine Faust.

EPIMETHEUS:

Unwürd'ge, schafft er nicht das höchste Gut dafür.

PROMETHEUS:

Das höchste Gut? Mich dünken alle Güter gleich.

EPIMETHEUS:

Mit nichten! Eines übertrifft. Besass' ich's doch!

PROMETHEUS:

Ich rathe fast auf welchem Weg du irrend gehst.

EPIMETHEUS:

Ich irre nicht! die Schönheit führt auf rechte Bahn.

PROMETHEUS:

In Frau-Gestalt nur allzu leicht verführet sie. (Z. 577–90)

Die zur Stichomythie pointierte Gegensätzlichkeit der Meinungen inszeniert die von Schiller beschriebene Struktur des Widerspruchs von Werten und Urteilen. Scharf zeichnet sich dabei die wesentliche Einsicht Schillers ab, dass der Antagonismus nicht in korrigierbaren sachlichen Einschätzungen oder in undisputierbaren Präferenzen des individuellen Geschmacks gründet, sondern vielmehr in der unaufhebbaren Differenz der *Bewusstseinsformen*.⁵¹ Diese sind als umfassende (einrahmende) Einstellungen zum Sein überhaupt zu verstehen. Die Entzweiung von Prometheus und Epimetheus entspringt dem Unterschied ihrer jeweiligen kategorialen Apparatur. Uneinig sind sie nicht bloß hinsichtlich der Frage, ob dies oder jenes das höchste Gut sei, sondern hinsichtlich der tiefer gelagerten Frage, ob es überhaupt ein höchstes Gut gebe. Nicht einmal den Begriff des Guts teilen sie. Ähnlich ist es um die Kategorie der Schönheit bestellt. Der platonisch gesinnte Epimetheus betrachtet die Schönheit als Hinführung zum Höchsten; Prometheus vermag in ihr nur eine der Verführung dienende Tarnung zu gewahren. Die radikalste Differenz betrifft die Kategorie des Seins: Für Prometheus *ist* nur das mit Händen Fassbare, für Epimetheus *ist* nur die als Bild verinnerlichte, im Gedächtnisraum des Herzens aufbewahrte Idee.

Nicht nur die von Schiller herausgestellte Struktur des Widerspruchs, sondern auch die inhaltliche Bestimmung der opponierten Bewusstseinsformen, die seine Analyse entwickelt, wirft Licht auf die Gestaltungsintention des Festspiels. Schillers Auffassung nach ist die grundlegende Differenz der Bewusstseinsformen, aus der alle anderen fließen, die zwischen *realistischer* und *idealistischer* Grundeinstellung. Hier eine charakteristische Darlegung der Begriffe, an der auch die im zitierten Dialog verhandelten Fragen des Werts und des Seins thematisiert werden:

Der Realist für sich allein würde den Kreis der Menschheit nie über die Grenzen der Sinnenwelt hinaus erweitert, nie den menschlichen Geist mit seiner selbständigen Größe und Freiheit bekannt gemacht haben; alles Absolute der Menschheit ist ihm nur eine

51 Eine terminologische Klärung: Schiller spricht von «Gemütsformen», versteht unter dem Begriff des Gemüts die Einheit aller kognitiven, praktischen und affektiven Funktionen. Da der Begriff des Gemüts heute eher auf eine ausschließlich emotionale Kapazität verweist, ziehe ich es vor, von Bewusstseinsformen oder von Gestalten des Bewusstseins zu sprechen.

3. Antagonismus der Bewusstseinsformen

schöne Schimäre und der Glaube daran nicht viel besser als Schwärmerei, weil er den Menschen niemals in seinem reinen Vermögen, immer nur in einem bestimmten und eben darum begrenzten Wirken erblickt. Aber der Idealist für sich allein würde ebenso wenig die sinnlichen Kräfte kultiviert und den Menschen als Naturwesen ausgebildet haben, welches doch ein gleich wesentlicher Teil seiner Bestimmung und die Bedingung aller moralischen Veredlung ist. Das Streben des Idealisten geht viel zu sehr über das sinnliche Leben und über die Gegenwart hinaus; für das Ganze nur, für die Ewigkeit will er säen und pflanzen; und vergißt darüber, daß das Ganze nur der vollendete Kreis des Individuellen, daß die Ewigkeit nur eine Summe von Augenblicken ist.⁵²

Es wäre natürlich ein Irrtum, aus den offenkundigen Gemeinsamkeiten der angeführten Zitate den Schluss zu ziehen, dass Goethe sein Festspiel als fiktive Einkleidung von Ideen Schillers konzipierte. Nichtsdestoweniger dürfte durch die Gegenüberstellung der Zitate deutlich geworden sein, dass Goethe und Schiller verwandte intellektuelle Projekte verfolgten. Zehn Jahre nach Veröffentlichung von *Über naive und sentimentalische Dichtung* ist aus Goethes Sicht Schillers Diagnose der geistigen Lage im Sinne eines Antagonismus der Bewusstseinsformen noch aktuell. Und damit ist das umfassende Darstellungsanliegen des Festspiels angedeutet. Der von Schiller freigelegte Fundamentaldissens der Bewusstseinsformen wird auf die Zeit vor der Stürzung der titanischen Mächte und der Etablierung des humanen Reichs zurückprojiziert und gewinnt dadurch ihre dramatisch-figurale Verkörperung. *Am Bruderpaar Prometheus-Epimetheus gestaltet das Drama die mythische Urgeschichte der modernen Bewusstseinspaltung*. Im Lichte der Schillerreferenz tritt also nochmals deutlich hervor, dass die dem Mythos entlehnten Bilder des Festspiels als Medium historisch-kultureller Selbstreflexion fungieren. Vom Hintergrund dieser intellektuellen Zusammenhänge hebt sich dann auch die charakteristische Akzentuierung von Goethes historischer Diagnose ab. Sowohl die prometheische als auch die epimetheische Gestalt modernen Bewusstseins versteht er aus ihrem Bezug zur Idee. Kriterium der Adäquatheit von Bewusstseinsformen und Strukturen der Lebenspraxis ist deren jeweilige Beziehung zu Pandora. Pandora, in der

52 Ebd., 776.

Welt des Dramas nur noch als ferngehaltene bzw. sehnsüchtig beschworene Erinnerung gegenwärtig, ist *die Idee in ihrer modernen Verfasstheit als in die Entzweiung auseinander gerissener Einheit*. Sie erscheint nur in der Intentionalität prometheischen bzw. epimetheischen Bewusstseins, erscheint mithin nur als Verfehlt. Damit wird die Idee zum Motivationszentrum einer dramatischen Struktur, die sich zur Krise eines in Einseitigkeit und Gegensätzlichkeit erstarrten Freiheitsbewusstseins zuspitzt. *Goethes Diagnose gegenwärtigen Bewusstseins erkennt im Verfehlen der Idee eine doppelte Pathologie der Freiheit.*⁵³

Diese sehr allgemein formulierte These ist zu erproben durch eine nähere Betrachtung der Art, wie sich die Pathologie im Falle der beiden Titanen auswirkt. Die Grundeinstellung der prometheischen Bewusstseinsform, um mit ihr anzufangen, besteht in der Ablehnung der Pandora. Der dramatische Plot führt diese grundsätzlich ablehnende Haltung auf ein Ereignis der Vorgeschichte zurück. Nach Goethes Redaktion der mythischen Vorlage war Pandora zuerst Prometheus erschienen, er hielt sie aber fern. Zweimal erinnert Epimetheus daran:

Allschönst und allbegabtest regte sie sich hehr
Dem Staunenden entgegen, forschend holden Blicks,
Ob ich, dem strengen Bruder gleich, wegweise sie. (Z. 87–89)

Die du hinweg gewiesen eignet' ich mir zu. (Z. 577)

Die wiederholte Bezugnahme auf die Fortschickung der Pandora durch Prometheus unterstreicht die eminente Bedeutung dieser Tat für den gesamten Handlungszusammenhang. Die wegweisende Ablehnung der Pandora ist als kategoriale Entscheidung zu verstehen, welche die prometheische Bewusstseinsform allererst konstituiert. Aus dieser Tat geht die prometheisch gedeutete Welt hervor. Somit beruht das prometheische Bewusstsein auf einer Negation, auf der Nicht-Erkennung des von Pandora verkörperten Wesens. Von einer ursprünglichen Erkenntnisverweigerung wäre diesbezüglich zu sprechen: vom nicht wahrhaben Wollen des Schönen als lebendigen Inbegriffs und höchster Vervollkommnung der

53 Der Begriff «Pathologie» wird hier in Anlehnung an den Wortgebrauch von Axel Honneths Deutung der Hegelschen Rechtsphilosophie verwendet. Vgl. Axel Honneth, *Leiden an der Unbestimmtheit*, Stuttgart 2001, Kap. 3: «Leiden an Unbestimmtheit: Pathologien der individuellen Freiheit», 49–69.

3. Antagonismus der Bewusstseinsformen

Seinstotalität.⁵⁴ *In seinem tiefsten Impetus ist prometheisches Bewusstsein Ausschließung der Schönheit als lebendiger Idee («allschönst») und Ablehnung der Gabe («allbegabtest») als Seinsmodus der Idee.* Es liegt auf der Hand, dass in einem Werk, das den Begriff der Gabe im Titel trägt, gerade der zweite Aspekt eine Problemstelle markiert, die eine dramatische Lösung verlangt. Darauf wird zurückzukommen sein.

An dieser Stelle sind die inhaltlichen Konsequenzen des wegweisenden Grundgestus für die prometheische Bewusstseinsform nachzuzeichnen. Auffallend ist die ausschließliche Konzentration auf das mit Händen greifbare Produkt, auf das nützliche Resultat. Gemeint ist ein Aspekt dessen, was Schiller mit dem Begriff «Realismus» zu denken versuchte. Da jedoch der Realismusbegriff sachfremde Konnotationen mit sich bringt, ziehe ich vor, von einer Tendenz zur *Verendlichung* – zur Finitisierung – als dem prägenden Zug der prometheischen Bewusstseinsform zu sprechen. Ein vergleichender Blick auf den Prometheus der frühen Ode lässt diesen Zug in scharfer Kontur hervortreten. Der vom jungen Goethe konzipierte Prometheus war eine Figuration menschlicher Autonomie; die Glut des den Göttern entwendeten Feuers bezog sich auf sein Inneres, auf das Ich, das aus der großen Emanzipationsgeste der dichterischen Rede heraus sich als freies Ich erfasst.⁵⁵ Im Festspiel aber ist die Glut zum durchaus materiellen Medium einer universellen Machbarkeit geworden. Der mythische Feuerraub bezieht sich nicht mehr auf die Emanzipation aus der Heteronomie der Gottesfurcht, sondern auf die Bemächtigung des natürlichen Elements, dessen Handhabung weltliche

54 Die zitierten Zeilen des Epimetheus stellen ein schönes Beispiel der oben besprochenen Technik der Sprachfügung dar. Das zweimal verwendete Präfix «all-» ruft den Begriff der Totalität auf, die ebenfalls wiederholte Superlativform den Begriff des Höchsten. (Vom Gebrauch des Superlativs in *Pandora* wäre eine kleine Studie zu schreiben.) Gleichzeitig sind die doch recht angestregten Adverbien «allschönst» und «allbegabtest» [!] Varianten des Namens «Pandora». In Goethes Wortschatz ist «sich regen» ein Spezialausdruck für «tätige (sich verwirklichende) Lebendigkeit»; in der Verbindung mit dem Präfix «entgegen» gewinnt dieser Sinn auch eine kommunikative (sich mitteilende) Dimension. Das Leben des Ganzen teilt sich in der Gabe des höchsten Schönen mit. Das «Staunen» ist die platonisch verbürgte Reaktion auf die Epiphanie des Schönen, «hehr» markiert die edle, erhebende Qualität desselben. Der ganze von Epimetheus gesichtete Komplex ist dem Prometheus nicht zugänglich.

55 Vgl. Verf., *The Specular Moment: Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*, Stanford 1996, 287–345.

Herrschaft sichert. Im Loblied, das die Schmiede auf Prometheus singen, ist dieser Zusammenhang ausgesprochen.⁵⁶

Es wurde im ersten Abschnitt gezeigt, dass die Werkstatt des Prometheus im Festspiel die ikonische Szene der Schildherstellung aus *Aeneis* VIII aufruft und umbesetzt. Für das Verständnis der prometheischen Bewusstseinsform ist es lohnend, die einschlägige Stelle etwas ausführlicher in Betracht zu ziehen. Die Antwort auf den Lobgesang, die Prometheus an die Schmiede richtet, lautet:

Des tät'gen Manns Behagen sei Parteilichkeit.
 Drum freut es mich, daß, andrer Elemente Wert
 Verkennend, ihr das Feuer über Alles preist.
 Die ihr hereinwärts auf den Amboß blickend wirkt,
 Und hartes Erz nach eurem Sinne zwingend formt,
 Euch rettet' ich, als mein verlorenes Geschlecht
 Bewegtem Rauchgebilde nach, mit trunknem Blick,
 Mit offnem Arm, sich stürzte zu erreichen das,
 Was unerreichbar ist, und, wär's erreichbar,
 Nicht nützt noch frommt; ihr aber seid die Nützenten.
 Wildstarre Felsen widerstehn euch keineswegs;
 Dort stürzt von euren Hebeln Erzgebirg herab,
 Geschmolzen fließt's, zum Werkzeug umgebildet nun,
 Zur Doppelfaust. Verhundertfältigt ist die Kraft.
 Geschwung'ne Hämmer dichten, Zange fasset klug,
 So, eigne Kraft und Brüderkräfte mehret ihr,
 Werk tätig, weisekräftig, ins Unendliche.
 Was Macht entworfen, Feinheit ausgesonnen, sei's
 Durch euer Wirken über sich hinausgeführt. (Z. 218–236)

Zwei Punkte sind hervorzuheben. Zunächst ist festzuhalten, dass neben den durch die Vergilanspielung ausgelösten «römischen» Assoziationen eine zweite semantische Strömung in das sich formierende Denkbild einfließt. Der im kulturellen Gedächtnis aufbewahrte Vorstellungskomplex, der hier von besonderer Relevanz ist, betrifft die «Rettung» der Menschen durch Prometheus. Bei Hesiod rettet Prometheus den Menschen

56 Dementsprechend lautet der Refrain: «Zündet das Feuer an!/Feuer ist oben an. / Höchstes er hat's getan, / Der es geraubt. / Wer es entzündete, / Sich es verbündete, / Schmiedete, ründete / Kronen dem Haupt.» (Z. 168–175).

3. Antagonismus der Bewusstseinsformen

dadurch das Leben, dass er ihnen das von Zeus vorenthaltene, lebensnotwendige Feuer bringt.⁵⁷ Bei Aischylos hingegen ermöglicht Prometheus menschliches Leben dadurch, dass er die dumpf vor sich hin lebenden, tierähnlichen Menschen zur sinnvollen Tätigkeit hinführt.⁵⁸ Vor diesem Traditionshintergrund hebt sich die doppelte Sinnverschiebung ab, die Goethe der hergebrachten Vorstellung der prometheischen ›Menschenrettung‹ angedeihen lässt. Zum einen wird das Moment der ›Gefahr‹ neu gedacht: Im Festspiel geht die Bedrohung von einem durch Trugbilder irreführenden, in die Katastrophe führenden Begehren aus.⁵⁹ Zweitens besteht die ›Rettung‹ nunmehr darin, dass die Menschen an den industriellen Arbeitsprozess gebunden und dadurch zu einer sachlich-praktischen Einstellung diszipliniert werden. Es setzt sich die prometheische Bewusstseinsform der ›Verendlichkeit‹ als menschliche Lebensform durch. Damit enthüllt sich ein für das Festspiel wesentlicher Zusammenhang: Die prometheische Einrichtung menschlichen Lebens (die ›Rettung‹) ist der ›Ablehnung der Pandora‹ semantisch äquivalent. Denn die «Trugbilder», die Pandoras «irdene[m] Gefäß» (Z. 93) entfahren, sind das Einzige an ihrer Erscheinung, das die «frisch» (Z. 120) entstandenen Menschen interessiert. Prometheus durchschaut den Trug, schränkt die menschliche Tätigkeit auf das ein, was «nützt» und «frommt», und macht damit die Menschen zu «Nützenden». Aus der Sicht des Prometheus – das geht aus dem oben zitierten Dialog mit Epimetheus hervor – ist auch die Erscheinung der Pandora den Trugbildern zuzurechnen. Man fühlt sich an Schillers «Realisten» erinnert, dem das «Absolute» eine bloße «Schimäre» ist und der deshalb den Menschen «immer nur in einem bestimmten und eben darum begrenzten Wirken erblickt.»

Der Wortlaut von Schillers Diagnose leitet zum zweiten herauszustellenden Punkt über, der die in den zitierten Zeilen entfaltete Semantik der ›Produktion‹ betrifft. Diese ist nämlich durch die Begriffe ›Wirken‹ und ›Werk‹ bestimmt: «wirkt» (221), «Werkzeug» (230), «werktätig» (234), «Wirken» (235). Die Rede des Prometheus schildert ein durch Bemächtigung des Feuers ermöglichtes, planmäßiges Eingreifen in den Kausal-

57 *Theogonie*, 567; *Werke und Tage*, 52.

58 *Der gefesselte Prometheus*, 504–8.

59 Man kann Goethes Transformation der Vorlage so beschreiben: Bei Hesiod ist Pandora die Strafe dafür, dass die Menschen durch die Tat des Prometheus gerettet wurden; bei Goethe ist Pandora – in den Augen des Prometheus! – die Gefahr, vor der die Menschen gerettet werden müssen.

nexus. Wie die Adverbialbildung «weisekräftig» (234) anzeigt, versenkt sich die instrumentelle Intelligenz in den Naturzusammenhang, um sich deren Kraftpotential anzueignen. Eine Verwirklichungsform von Freiheit, die in ihrer Einseitigkeit sich «tyrannisch gegen die Natur» verhält, wurde schon in den neunziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts thematisiert.⁶⁰ Hier erscheint die Tyrannei in ihrer vollen industriellen Wucht. Die einzige Unendlichkeit, die sie anzuvisieren vermag, ist die schlechte einer unabschließbaren seriellen Produktion. Ihre Rationalität ist die einer Macht, die auf die eigene Steigerung aus ist und dazu fein ersonnene Strategien implementiert. Die prometheische Freiheit betätigt sich wesentlich als *Imposition*.⁶¹ Sie «zwingt» sich als «Form» einem starren, nur als zu unterwerfende Widerständigkeit kenntlichen, an sich chaotischen Stoff auf. Überhaupt erfährt sie sich aus dem Gegensatz von Ordnungszwang und Chaotisch-Elementarem heraus. Das Signalwort für das Chaotische als das Andere der prometheischen Ordnung ist das Verbum «stürzen». Es tritt hier in Verbindung mit dem «Erz» als dem Rohmaterial des Produktionsprozesses auf, aber auch im Bezug auf das wilde Begehren der noch nicht zur Disziplin «geretteten» Menschen.⁶² Telos der

60 Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, hrsg. von D. E. Sattler, München 2004, Bd. 4, S. 96 (Versentwurf zu *Hyperion*).

61 Der Begriff der «Imposition» wird im Sinne von Robert Pippin verwendet, der zur traditionellen Kantdeutung kritisch bemerkt: «Let us say that it seems by and large to be an «impositionist» picture, with spontaneous human reason imposing a self-legislated form on to the unruly material contents of intuition, on to the unruly egoistic passions due to their sensible natures, and that such rational form provides the formal framework imposed as the form of all experience, within which the experience of some objects could occasion a distinctly aesthetic and shareable pleasure. Stated this way, without qualification, it is an immensely unattractive, implausible philosophical account, suggesting a crude idealism in cognition, a narrow, rigoristic, self-alienated, motivationally opaque moralism and an unstable subjectivism in aesthetics.» Robert Pippin, *The Form of Reason, in: The Impact of Idealism. The Legacy of Post-Kantian German Thought*, Bd. I: *Philosophy and Natural Sciences*, hg. Karl Americks, Cambridge 2013, S. 376–377.

62 Von dem «verlorene[n] Geschlecht» der von Prometheus geschaffenen, aber noch nicht disziplinierten Menschen heißt es an der zitierten Stelle, dass es «sich stürzte zu erreichen das, / Was unerreichbar ist.» In der vorausgehenden Erinnerung des Epimetheus heißt es, dass die dem «irdenen Gefäß» (Z. 93) entfahrenden Trugbilder «irdisch ausgestreckten Händen unerreich-/bar» (Z. 124–5) seien. «Irdisch» sind sowohl die Bilder ihrer Herkunft nach als auch das Begehren, das sie «erhaschen» (vgl. Z. 23) will. Darin steckt das Elementare.

3. Antagonismus der Bewusstseinsformen

prometheischen Bewusstseinsform ist Augmentation der Macht durch Bezwingung sowohl der materiell-energetischen als auch der menschlichen Natur. Nach Goethes Diagnose – das zeigt die ›römische‹ Dimension des Denkbilds – ist die letzte Konsequenz dieser glutzentrierten Lebensform der Krieg.

Die innere Gegensätzlichkeit von Ordnungszwang und Chaotischem bestimmt die Dialektik der Impositionsfreiheit auch und gerade in ihrer ethisch-politischen Ausprägung. Das ist der Verknüpfungspunkt zwischen der eben besprochenen Vorgeschichte von der Rettung der Menschen durch Prometheus und dem sich als Liebestragödie entfaltenden Bühnengeschehen, in dem der Prometheussohn Phileros die Hauptrolle spielt. Mit anderen Worten, die dramatische (handlungsbezogene) Einheit von Vorgeschichte und Bühnengeschehen wird dadurch gewährleistet, dass die erotische Macht, die sich in der unbändigen Leidenschaft des Phileros manifestiert, der Dialektik von Ordnungszwang und Chaotisch-Elementarem anheimfällt. Man höre, wie unter der Ägide der Impositionsfreiheit Vater zum Sohn, Herrscher zum Beherrschten redet:

PROMETHEUS:

Denn wo sich Gesetz,
 Wo Vaterwille sich Gewalt schuf, taugst du nicht.
 Hast jene Ketten nicht gesehn, die ehernen?
 Geschmiedet für des wilden Stieres Hörnerpaar,
 Mehr für den Ungebändigten des Männervolks.
 Sie sollen dir die Glieder lasten, klirrend hin
 Und wieder schlagen, deinem Gang Begleitungstakt.
 Doch was bedarf's der Ketten? Überwiesener!
 Gerichteter! Dort ragen Felsen weit hinaus,
 Nach Land und See, dort stürzen billig wir hinab
 Den Tobenden, der, wie das Tier, das Element,
 Zum Grenzenlosen übermütig rennend stürzt. (Z. 435–446)

Der Hinweis auf die Bezähmung des Stiers greift eine von Aischylos angeführte Leistung des Kulturbringers Prometheus auf,⁶³ verwendet das Motiv aber wiederum mit einer markanten Sinnverschiebung. Das aus dem Traditionsbezug hervorgehende Denkbild fokussiert den Zwangscharakter prometheischer Gesetzgebung, die nur Disziplin und Bestra-

63 *Der gefesselte Prometheus*, 514.

fung kennt. Menschliches Begehren – die erotische Leidenschaft, die Phileros verkörpert – kann aus der Sicht des gesetzgebenden Vaters nur als etwas Tierisches, schließlich als etwas Elementares, begriffen werden, das, lässt es sich mit Ketten nicht bändigen, ins grenzenlos Chaotische «hinabzustürzen» ist. Dass die früher zitierte Stelle, wo von den «wildstarrten Felsen» sowie dem unter den Hebeln «herunterstürzenden Erzgebirg» die Rede war, hier in der Verbannungsrede des Prometheus anklingt, lässt die dialektische Pointe der dramatischen Gestaltung erkennen. Nicht bloß die Einheit industrieller und politischer Imposition hebt sich an der gemeinsamen Lexik ab, sondern auch die Tatsache, dass die Impositionsfreiheit in ihren Gegensatz umschlägt, weil sie das zu Formende nur als ihr Anderes, nur als chaotisch Elementares anvisiert. Daran zeigt sich die Pathologie der prometheischen Impositionsfreiheit, dass sie, um sich gegenüber dem Elementaren zu behaupten, selbst zur elementaren Gewalt wird: «Wo Vaterwille sich Gewalt schuf, taugst du nicht.» Und in diesem Sinne ist die Antwort des Phileros auf das vom Vater ausgesprochene Urteil – eine Antwort, die sowohl Felsenstarre als auch stürmische Turbulenz aufruft – eine treffende Analyse der Pathologie der Freiheit, die sich an der Figur des Prometheus herausgestaltet:

PHILEROS:

Mit starrer Gesetzlichkeit stürmst du mich an,
 Und achtest für nichts die unendliche Macht,
 Die mich, den Glücksel'gen, ins Elend gebracht. (Z. 450–52)

Die strukturelle Schwäche der Impositionsfreiheit in ihrer ethisch-politischen Ausprägung besteht darin, dass sie der unendlichen Macht des Eros die gebührende Achtung nicht zu erweisen vermag. Unter solchen Bedingungen ist aber auf der Ebene menschlichen Handelns eine Lösung der Liebestragödie unmöglich. Eine Rettung muss anderswoher kommen, nämlich aus der mythischen Verwandlungskraft des kosmischen Eros. Phileros, die ihm auferlegte Strafe in ihrer Extremform an sich selbst vollziehend, *stürzt sich* ins Meer,⁶⁴ um am Schluss des Festspiels, sowohl

64 Es ist bemerkenswert, mit welcher Konsequenz das Signalwort «stürzen» eingesetzt wird. Neben den schon besprochenenen Fällen beherrscht es die oben zitierte Szene erotischer Gewalt: «ich stürze flüchtend» (Z. 553); «gleich darauf/stürzt auch er heran» (556–7). Schließlich bezeichnet es den selbstmörderischen Sprung ins Meer: «Nicht dahin trägt/Mich der Fuß, wo/Phile-

3. Antagonismus der Bewusstseinsformen

von den Delfinen wie auch von der eigenen spielerisch sich betätigenden Lebenskraft getragen, als Dionysos zurückzukehren. Damit kommt jener narrative Prozess zur Geltung, der oben als Transformation des Eros aus ichhaft befangener Unmittelbarkeit in festlich vermittelte Versöhnung beschrieben wurde. In der Hochzeit von Phileros und Epimeleia kündigt sich die post-katastrophale Welt- und Menschheitserneuerung an, die das prometheische Regime ablöst.⁶⁵

Bevor wir uns jedoch dem utopischen Schluss des Festspiels zuwenden, soll die andere Seite des durch die Titanen verkörperten Antagonismus der Bewusstseinsformen in Betracht gezogen werden. Wir können dabei an ein Ergebnis der im zweiten Abschnitt unternommenen morphologischen Untersuchung anknüpfen. Dort wurde das Narrativ um Epimetheus und Pandora, welches den Hauptstrang der Vorgeschichte ausmacht, als Geschichte von der ‹Entstehung elegischen Bewusstseins› erfasst. Es stellt sich nun die Frage, wie sich das elegische Bewusstsein zur prometheischen Bewusstseinsform verhält. Da das Brüderpaar ein Polaritätsverhältnis bildet, ist zu erwarten, dass die epimetheische Bewusstseinsform eine Tendenz zur *Verunendlichkeit* aufweisen wird. Und so ergibt es sich in der Tat. Folgender Ausschnitt aus dem großen auf Pandora bezogenen Dialog der Titanenbrüder stellt den Lebensnerv des epimetheischen Bewusstseins heraus:

EPIMETHEUS:

Trostlos zu sein ist Liebenden der schönste Trost;
Verlornem nachzustreben selbst schon mehr Gewinn,
Als Neues aufzuhaschen. Weh! Doch! Eitles Mühn,
Sich zu vergegenwärt'gen Ferngeschiedenes,
Unwiederherstellbares! hohle leid'ge Qual! (Z. 784–8)

ros wild/Sich hinab stürzt/In den Meerschwall.» (Z. 863–6) Entlang solchen Wortreihen entfaltet sich das Gedachte des Festspiels.

65 An der Apotheose des dionysischen Phileros ist übrigens zu beobachten, wie Goethe das Gedachte des Festspiels auch in die Feinstrukturen hineinbringt. Von den für den wilden Stier geschmiedeten ‹Ketten› sagt Prometheus seinem Sohn: ‹Sie sollen dir die Glieder lasten, klirrend hin / Und wieder schlagen, deinem Gang Begleitungstakt.› (Z. 440–41) Von dem vergötterten Phileros heißt es: ‹Pantherfellen von den Schultern/Schlagen schon um seine Hüften, / Und den Thyrsus in den Händen / Schreitet er heran ein Gott.› (Z. 1035–38) Der durch Spiegelung vermittelte Kontrast der ‹Gangarten› deutet die Verwindung des Zwangsprinzips, die Emanzipation des Rhythmus und damit den Aufgang einer neuen Ordnung an.

Nicht Trauer über den Verlust des geliebten Gegenstandes, sondern ein eigentümliches Festhalten am Zustand des Verlorenhabens kennzeichnet die Bewusstseinshaltung des Epimetheus. Nicht von außen fällt ihm seine Qual zu, sondern ein selbst induziertes, wiederholt angestacheltes Leiden ist ihm zur Lebensnotwendigkeit geworden. An diesem Komplex zeichnet sich die Stoßrichtung von Goethes Deutung modernen Bewusstseins in seiner epimetheischen Variante ab. Diese erweist sich als *Melancholie*. Damit ist nicht der Zustand eines Einzelnen gemeint, sondern eine in der nachantiken und also ‹modernen› Welt weitverbreitete Haltung des poetisch-philosophischen Denkens. Die Gegenwart der schönen Geliebten im Kultus ihrer Abwesenheit zu feiern, ist die tragende Sprachgebärde eines bedeutenden Strangs europäischer Liebeslyrik, der sich von den Trobadors über die italienischen Stilnovisten bis hin zum gesamteuropäischen Petrarkismus entfaltet.⁶⁶ Goethes eigene lyrische Produktion knüpft mehrfach an diese Tradition an. Ein besonders vollkommenes Beispiel dieser lyrischen Tendenz ist die schon erwähnte *Elegie* von 1823, ein Gedicht, an dessen Schluss die Figur der Pandora aufgerufen wird. Hervorzuheben ist, dass es in der Tradition amorphologischen Lyrik nicht um die empirische Geliebte geht, sondern um ein metaphysisches Schönheitsideal. So konnte Goethe auf eine wirkungsmächtige europäische Diskurstradition zurückgreifen, um des Epimetheus Liebe zu Pandora (der Schönheitsidee) mit Tropen und Affektlagen auszustatten, die noch heute zu ergreifen vermögen. Ein beliebiges Beispiel:

EPIMETHEUS:

Kannst du dann weinen und siehst sie durch Tränen,
Fernende Tränen, als wäre sie fern:
Bleib! Noch ist's möglich! Der Liebe, dem Sehnen
Neigt sich der Nacht unbeweglichster Stern. (Z. 769–72)

Die zur Melancholie gesteigerte Trauer des Epimetheus lebt aus dem elegischen Bezug zum unerreichbar entrückten Liebesobjekt, schwelgt im Gefühl des Verlusts als einzig möglicher Form von Gegenwärtigkeit der

66 Vgl. die eindringliche Darstellung dieser lyrischen Tradition in: Rainer Warning, *Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorphologie*. Dante, Petrarca, Baudelaire, in: *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zu den Surrealisten*, Freiburg i.Br. 1997, S. 105–42.

3. Antagonismus der Bewusstseinsformen

Idee. Darin zeichnet sich ein pathologisches Syndrom ab, deren Strategie darin besteht, auf die Unmöglichkeit zu setzen, um die unüberbietbare Vollkommenheit des begehrten Gegenstandes zu gewährleisten. Der hyperbolische Gebrauch des Superlativs, das Paradox einer sich neigenden Unbeweglichkeit, die absolute Ferne, die jede wahrnehmbare Ferne zur Fiktion macht, die Trauer als einzige Bindung an den verlorenen Gegenstand der Liebe –: zusammengenommen kreisen diese Sprachgesten eine Sphäre der Negativität ein, die zum Faszinationskern der epimetheischen Bewusstseinsform wird. Diese Lesart schließt an einen Gedanken-gang Hegels an, der in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* dem Verstand eine vergleichbare Pathologie zuschreibt: «Indem der Verstand das Unendliche nur als Negatives und damit als ein *Jenseits* fasst, meint er dem Unendlichen um so mehr Ehre anzutun, je mehr er es von sich weg in die Weite hinauschiebt und als ein Fremdes von sich entfernt.»⁶⁷ Die Verwandtschaft zwischen Goethe und Hegel, die sich hier bekundet, betrifft allerdings nicht bloß die Kritik an der Jenseitigkeit. Auch hinsichtlich der Frage, was eine adäquate Auffassung der Freiheit ausmache, sind Goethe und Hegel einer Meinung. Denn der Satz, der auf die eben zitierte Feststellung Hegels folgt, lässt erkennen, dass die Projektion ins Jenseits einem Verfehlen der Idee gleichkommt: «Im freien Willen hat das wahrhaft Unendliche Wirklichkeit und Gegenwart, – er selbst ist diese in sich gegenwärtige Idee.»⁶⁸ Auch wenn Epimetheus die Pandora zu seinem Lebenszentrum macht und sie über jeden endlichen Gegenstand hinaushebt, verfehlt er sie, und zwar deswegen, weil er sie nicht in ihrer wahren Gegenwärtigkeit begreift.

Nach dieser allgemeinen Darstellung der epimetheischen Bewusstseinsform ist nun deren dramatische Konstruktion entlang dem Plotverlauf nachzuzeichnen. Es wird sich zeigen, dass Goethe mit äußerster Präzision die einzelnen Handlungsschritte, die die Entstehung des epimetheischen Bewusstseins markieren, mit der narrativen Motivierung des prometheischen Bewusstseins koordinierte. Auch das im zweiten Abschnitt angesprochene Verhältnis zwischen Epimetheus und Phileros wird sich als genau durchdacht erweisen. Zusammen genommen lassen die genannten Bezüge die umfassenden Strukturlinien des Festspiels

67 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke, hg. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 7, S.74.

68 Ebd.

und damit einhergehend die Synthese seiner Momente zu einer in sich stimmigen Sinnkonfiguration klar hervortreten.⁶⁹ Unser methodisches Verfahren wird sein, die im zweiten Abschnitt besprochene narrative Prozessform A (Vereinigung/Zeugung→Trennung→Erinnerung) im Hinblick auf ihre konkrete Verwirklichung zu untersuchen.

Zunächst ist die spezifische Situation, aus der die ‹Vereinigung› hervorgeht, in ihrem Motivationscharakter zu erfassen. Die erste Phase des Narrativs erzählt von der Begegnung mit Pandora, von der Öffnung des ‹irdenen Gefäßes›, das sie als Mitgift bei sich führt, und von der Freisetzung der imaginären Trug- und Gaukelbilder – Reichtum, Macht, Liebesglück, Beliebtheit⁷⁰ –, die freilich bei Epimetheus, der der einzigen und untrüglichen Pandora ergeben ist, auf Desinteresse stoßen. Die menschlichen ‹Neulinge› (Z.121) werden aber von den Trugbildern betört und bemühen sich sie zu erlangen. Auf diesen dramatischen Moment wurde oben bei der Erläuterung der prometheischen Bewusstseinsform eingegangen. Hier gilt es, ihn im Zusammenhang mit der Figur des Epimetheus auszuleuchten:

EPIMETHEUS:

Indessen hatte sich das frische Menschenchor,
 Das Chor der Neulinge, versammelt mir zum Fest.
 Sie startten froh der muntern Luftgeburten an,
 Und drangen zu und haschten. Aber flüchtiger
 Und irdisch ausgestreckten Händen unerreichbar
 jene, steigend jetzt empor und jetzt gesenkt,
 Die Menge täuschten stets sie, die verfolgende.
 Ich aber zuversichtlich trat zur Gattin schnell,
 Und eignete das gottgesandte Wonnebild
 Mit starken Armen meiner lieberfüllten Brust.
 Auf ewig schuf sich da holde Liebesfülle mir
 Zur süßen Lebensfabel jenen Augenblick. (Z. 120–131)

69 Vgl. Goethe an Charlotte von Stein ad *Pandora* (16.8.1808): ‹Daher der Künstler, dem freilich um die Form und um den Sinn des Ganzen zu tun sein muß, doch auch sehr zufrieden sein kann, wenn die einzelnen Teile, auf die er gelegentlich den Fleiß verwendet, mit Bequemlichkeit und Vergnügen aufgenommen werden.› Zitiert nach FA I/6, 1230–31.

70 Der Vorschlag des Herausgebers, die Gaben Pandoras als ‹verdeckte Anspielungen auf die poetischen Gattungen› (FA I/6, S. 1255) zu verstehen, ist nicht nachvollziehbar.

3. Antagonismus der Bewusstseinsformen

Das vordergründige narrative Ereignis lässt sich als Auseinandergelien der Begehrensausrichtungen bezeichnen. Während die Menschen den Trugbildern vergeblich nachjagen, wendet sich Epimetheus der in seinen Augen allein begehrenswerten Pandora zu. Diesen Vorgang kann und muss man als Unterscheidung zweier Bildontologien verstehen: auf der einen Seite die dem Irdischen abgezogenen Imagines, auf der anderen die reine, von empirischen Wahrnehmungsresten ungetrübte Idee. Inszeniert wird mithin die Entstehung einer platonischen oder mit Schiller gesprochen «idealistischen» Form des Bewusstseins. Für das Verständnis des skizzierten Vorgangs in seiner ganzen Tragweite ist vor allem wichtig zu unterstreichen, dass er seine genaue Entsprechung in der oben erörterten «Rettung» der Menschen durch Prometheus hat. Das heißt, die dramatische Handlung der Vorgeschichte ist so angelegt, dass die Bewusstseinshaltung *beider* Japetiden aus einer Gegenbewegung zum Drängen und Haschen der den Imagines verfallenen Menschen resultiert, mithin aus dem Versuch, *einen täuschungsimmunen Standpunkt zu gewinnen*. Die Gegenbewegung verläuft jedoch jeweils in die entgegengesetzte Richtung. Den verführerischen Schein meidet Prometheus durch das ausschließliche Festhalten am Endlichen und Nützlichen, während sich Epimetheus der einen unendlichen Idee zuwendet, die er vor ihrer Verfälschung zu einem Idol «irdisch[en]» (Z.124) Begehrens in seinem Inneren bewahrt. In der gegenseitigen Spiegelung der von den Titanenbrüdern durchgeführten Rettungsaktionen entfaltet sich somit *die Genese des modernen Antagonismus der Bewusstseinsformen aus der (doppelten) Verfehlung der Pandora*. Bis ins Detail bewährt sich die eingangs aufgestellte Leitthese, der zufolge Goethes Festspiel als Dramatisierung einer Urgeschichte der Moderne zu verstehen ist.

Das Moment der «Vereinigung» mit Pandora als dem wahrhaft Seienden im Gegensatz zu den irdisch behafteten und daher falschen Idealisierungen der Trugbilder erhält in den zitierten Versen eine weitere für das Gesamtgefüge des Festspiels wesentliche Sinnbestimmung. Diese ist ausgehend von dem vorletzten Verspaar der zitierten Rede in Sicht zu bringen: «Und eignete das gottgesandte Wonnebild/Mit starken Armen meiner lieberfüllten Brust.» (Z.128–9) Die syntaktisch zweideutige Rolle des Possessivpronomens lässt die empirisch gefärbte Vorstellung einer körperlichen Umarmung in den Gedanken einer Verinnerlichung des sich epiphanisch offenbarenden «Wonnebild[es]» hinübergelien. Es ist der begründende Augenblick des epimetheischen Bewusstseins, jener

Augenblick, dessen narrativer Sinn oben als ›Zeugung im Angesicht des Schönen‹ ausgelegt wurde. In den unmittelbar darauffolgenden Zeilen (130–131) wird die Temporalität dieses Moments kompakt formuliert; zeitlich verstanden wird der ewigkeitserfüllte Augenblick zum Fokus des melancholischen Lebensnarrativs. Obwohl die metaphysische Haltung des Epimetheus als Alternative zum Trug verfallenen Begehren der «Menge» dargestellt wird, darf nicht übersehen werden, dass die zitierte Stelle die metaphysikkritische Intention des Festspiels zum Ausdruck bringt. Gemeint ist die scheinbar beiläufige Bemerkung, die Menschen hätten sich «zum Fest» (Z.121) versammelt. Das kann sich nur auf das Hochzeitsfest von Epimetheus und Pandora beziehen, das aber aufgrund des von den Trugbildern ausgelösten Chaos *nicht* stattfindet. Daraus ergibt sich ein für die Struktur des dramatischen Handlungsverlaufs folgenreicher Sinnzusammenhang. *Die verinnerlichende Aneignung des Pandorabilides ist dem Verfehlen des Hochzeitsfestes als des Einbringens der Idee ins Offene gegenwärtigen sichtbaren Lebens äquivalent*. Hat man dieses Verhältnis gewahrt, dann kommt der genaue Sinn des im zweiten Abschnitt besprochenen Parallelismus zwischen Epimetheus und Phileros ans Licht. Die platonische Verinnerlichung (Epimetheus) entspricht insofern dem ebenfalls metaphysisch ausgerichteten erotischen Bemächtigungsversuch (Phileros), als beide Liebesformen unvermögend sind, sich in ›festlich vermittelter Versöhnung‹ zu verwirklichen. *Das verfehlt Fest ist die Problemgrundlage und damit der wesentliche dramatische Antriebsfaktor des Festspiels*. Somit zeichnet sich eine die Vorgeschichte mit dem Festspielende verbindende, die dramatische Einheit konstituierende Ver- spannung ab. In der Schlusszene nämlich wird der strukturelle Mangel, der dem doppelt verfehlten Fest des Anfangs entspringt, in der Hochzeit von Phileros und Epimeleia behoben.

Der letzte Aspekt der narrativen Grundform um Epimetheus, deren dramatische Konkretisierung zu rekonstruieren ist, ist das Moment der ›Trennung‹ sowie der daraus hervorgehende elegische Bewusstseinszustand der ›Erinnerung‹. Es ist signifikant, dass nach der soeben diskutierten ersten Begegnung zwischen Epimetheus und Pandora keine Interaktion zwischen ihnen stattfindet. Auf die Frage des auf das Praktische fixierten Bruders, ob Pandora über das «Kunstgeschick» der Athena verfügt habe, antwortet Epimetheus: «Ich weiß es nicht; nur liebekosend kannst' ich sie.» (Z.634–5). Über den einen ewigkeitsgetränkten Augenblick der platonischen ›Zeugung im Angesicht des Schönen‹ hinaus gibt

3. Antagonismus der Bewusstseinsformen

es nichts zu berichten; die Liebe hat ihre Wirklichkeit ausschließlich in der ekstatischen ›Vereinigung‹ im Inneren. Daher ist nur ein narratives Ereignis denkbar, das sich daran anschließen könnte, nämlich die Negation der ›Vereinigung‹, die ›Trennung‹. In der rückblickenden Schilderung des Epimetheus geht diese mit einem bedeutsamen Wechsel des Kostüms einher:

EPIMETHEUS:

So neu verherrlicht leuchtete das Angesicht
 Pandorens mir aus buntem Schleier, den sie jetzt
 Sich umgeworfen, hüllend göttlichen Gliederbau.
 Ihr Antlitz, angeschaut allein, höchst schöner war's,
 Dem sonst des Körpers Wohlgestalt wetteiferte;
 Auch ward es rein der Seele klar gespiegelt Bild,
 Und sie, die Liebste, Holde, leicht-gesprächiger,
 Zutraulich mehr, geheimnisvoll gefälliger. (Z. 683–690)

Der Rückzug aus der Wirklichkeit, der mit der Aneignung des «gottgesandten Wonnebilds» in der «lieberfüllten Brust» des Epimetheus begann, setzt sich in dieser zweiten Erscheinung der Pandora fort. War es zunächst «des Körpers Wohlgestalt», die sich als Idee ins Innere versenkte, so verhüllt sich nun die antike Schönheit, steigert sich zum Seelenbild, wird christlich. Als an die Maria der christlichen Kunst gemahnendes Antlitz reiner Liebe entzieht sich Pandora endgültig, wird zu einem Metaphysikum. An dem kompakt geschilderten Abschied bewährt sich nochmals die These, der zufolge die mythische Schicht des Festspiels als Reflexionsmedium historischer Bewusstseinsformen zu verstehen ist. Goethe figuriert nämlich den Entzug der Pandora als Übergang von einem «klassischen» zu einem «romantischen» Kunst- und Schönheitsverständnis, verwebt damit die dramatische Darstellung mit einer Hauptprämisse der geschichtsphilosophischen Ästhetikentwürfe seiner Zeit.⁷¹

71 Durchaus im Einklang mit Goethe beschreibt beispielsweise Hegel den Übergang von der klassischen zur romantischen Kunst folgendermaßen: «Aus diesem Grunde wird die Schönheit nicht mehr die Idealisierung der objektiven Gestalt betreffen, sondern die innerliche Gestalt der Seele in sich selbst; sie wird eine Schönheit der Innigkeit ...» (Werke, Bd. 14, 144). Besonders einschlägig im Hinblick auf die zitierten Verse Goethes ist Hegels Antwort auf die Frage, wie der unendliche, an sich sinnlich nicht fassbare Gehalt des romantischen Bewusstseins überhaupt künstlerisch, d. h., sinnlich, darstellbar sei: «Denn Gemüt, Herz, Empfindung, wie geistig und inner-

So vollendet sich die Vereinigung als Trennung und Epimetheus verhält sich zur Idee nur noch durch den Tränenschleier seiner trauernden Erinnerung bzw. durch die Vermittlung der töchterlich-christlichen Affekte Reue und Hoffnung. Damit ist Goethes Urgeschichte der epimetheischen Bewusstseinsform als eines melancholischen Kultus der Abwesenheit in ihren Hauptlinien umrissen. Sie führt zum Verlust der an der Idee gewährten Welteinheit und infolgedessen zum Wirklichkeitszerfall.⁷² In letzter Konsequenz ist das epimetheische Bewusstsein eine negative Theologie der Liebe, die die (mit Hegel gesprochen) «in sich gegenwärtige Idee» nur elegisch als Vergangenes und Verlorenes zu fassen vermag.⁷³

lich sie auch bleiben, haben dennoch einen Zusammenhang noch mit dem Sinnlichen und Leiblichen, so daß sie nun auch nach außen hin durch die Leiblichkeit selbst, durch Blick, Gesichtszüge oder, vergeistigter, durch Ton und Wort das innerste Leben und Dasein des Geistes kundzugeben vermögen.» (Ebd., 156) Goethe wiederholt den geschichtsphilosophisch gedeuteten Kontrast der Frauenbilder – ein an Juno, Helena und Leda erinnerndes «göttergleiches Frauenbild» vs. «die holde Form» der «Seelenschönheit» Gretchens – am Anfang des vierten Akts von *Faust II*, wo es darum geht, den Übergang von «Arkadien» zur Moderne zu markieren. (*Faust*, 10049 bzw. 10064).

- 72 Vom Kranz, den Pandora bei der ersten Begegnung getragen hatte und der die vereinheitlichende Kapazität der Idee symbolisiert, heißt es nun: «Doch er hält nicht mehr zusammen; / Er zerfließt, zerfällt und streuet / Über alle frische Fluren / Reichlich seine Gaben aus.» (Z.139–42).
- 73 Es ist an dieser Stelle unmöglich die Mutmaßung zu unterschlagen, dass Eindrücke, die Goethe während der Entstehungszeit der *Pandora* im Umgang mit Zacharias Werner gewonnen hatte, in die Konzeption der Epimetheusfigur eingingen. Eine Tagebuchnotiz vom 16.5.1808 zeigt die Nähe zwischen der Arbeit an *Pandora* einerseits und Goethes Bemühungen um Werner andererseits: «An Stoll geschrieben und den Wernerschen Aufsatz durchgegangen. Mittags zu Hause gegessen. Nach Tische an Pandorens Wiederkunft.» (FA II/6, S. 306). Stoll war Mitherausgeber der Zeitschrift *Prometheus*. Der Wernersche Aufsatz ist dessen Selbstdarstellung «Über die Tendenz von Werners Schriften», der dank Goethes Vermittlung zusammen mit einigen Sonetten in der Nummer 5/6 (Doppelheft) von *Prometheus* erscheinen sollte. Gerade im Hinblick auf die Merkmale, die er mit Epimetheus teilte, erwies sich Werner als eine zeittypische Erscheinung. Am 7.3.1808 schreibt Goethe an Jacobi: «Werner ist nun fast drei Monate bei uns. Wir haben alles getan, um seine Wanda geltend zu machen. Es ist ein vorzügliches Talent. Daß er dem modernen Christenwesen anhängt, ist seinem Geburtsorte, seinem Bildungskreise und seiner Zeit gemäß. Daß die deutsche Dichtkunst diese Richtung nahm, war unaufhaltsam; und wenn etwas daran zu tadeln ist, so tragen die Philosophen auch ein Teil der Schuld. Die gemeinen Stoffe, die das Talent gewöhnlich ergreift, waren erschöpft, und verächtlich gemacht. Schiller hatte sich an das Edle gehalten; um ihn zu überbieten mußte man nach dem Heiligen greifen,

4. Das Fest⁷⁴

Goethes ‹urgeschichtliche› Rekonstruktion des entzweiten Bewusstseins der Moderne – jenes Bewusstseins, das entweder ausschließlich das Endliche gelten lässt oder alles Sein und allen Wert ins abstrakt Unendliche entfernt, und in beiden Varianten die Idee in ihrer Gegenwärtigkeit verfehlt – verschwebt nicht im Allgemeinen. Sie ist Gegenwartsdiagnose und Zukunftsentwurf. Von einer post-katastrophalen Welt- und Menschheitserneuerung ist oben im Zusammenhang mit der dem Dramenschluss eingeblendeten Vermählung von Deukalion und Pyrrha die Rede gewesen. Die gleiche Schwellenstruktur von Desaster und Neubeginn bestimmt die Einschätzung der gegenwärtigen geistig-politischen Lage, worauf das Festspiel antwortet. In diesem Sinne ist die ‹ganze Geschichte unserer Zeit›⁷⁵ in den mythischen Bildern enthalten, die sich in *Pandora* zum Denkbild konfigurieren. Aus diesem Aktualitätsbezug heraus ist der Schluss des Festspiels zu verstehen.

das in der ideelen Philosophie gleich bei der Hand lag.» (FA II/6, 279) Ein Hauptthema der Diskussionen mit Werner bildete dessen ‹Liebestheorie› und nach einer von Arnim überlieferten Anekdote soll Goethe einmal Werner gesagt haben: ‹...sobald ich Ihnen zugebe, daß die Liebe das Höchste, so haben Sie mich fest, das gebe ich aber nicht zu, sondern alles ist das Höchste.› (Ebd., 283) Besonders verlockend im Hinblick auf die ‹christliche› Erscheinung der scheidenden Pandora ist Goethes Einwand gegen Werners christlich gesteigerte Liebesauffassung: ‹...er [Goethe] glaube wohl, daß ihn die Marienbilder auf solche Gedanken bringen könnten, aber er wollte ihn [Werner] einmal vor eine Pallas bringen, ob er da noch an so etwas dächte.› (Ebd., 284, auch von Arnim überliefert). Ein Beispiel von Werners poetischer Mariaverehrung ist das Sonett ‹Unerhörtes Gebet an die Himmelskönigin›, veröffentlicht in *Prometheus*, Heft 5/6 (1808), 29.

74 In die Überlegungen dieses Abschnitts sind wichtige Anregungen von zwei weit entfernte Gegenstände behandelnden Forschungsbeiträgen eingegangen: Arnold Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*, Wiesbaden 1986, Kap. 31: Darstellende Riten, 145–156; Jan Assmann, *Der Schöne Tag – Sinnlichkeit und Vergänglichkeit im altägyptischen Fest*, in: *Das Fest*, hg. von Walter Haug und Rainer Warning, *Poetik und Hermeneutik XIV*, München 1989, S. 3–28.

75 Vgl. Anmerkung 19.

Im ersten Abschnitt wurde gezeigt, dass die Anspielung auf die Episode der Schildherstellung aus dem VIII. Buch der *Aeneis* das historische Phänomen ‹Napoleon› als Rekrudeszenz von ‹Rom› in der Deutung Montesquieus denken lässt. Dass das keine beiläufige Assoziation, sondern ein für die Gesamtkonzeption des Festspiels wesentlicher Sinnzusammenhang ist, zeigt ein Brief, den Goethe am 8.11.1808 an Franz Carl Ludwig von Seckendorff, Herausgeber der Zeitschrift *Prometheus*, verfasste. Anlass des Briefes war Goethes Enttäuschung darüber, dass die erwartete Fortsetzung der *Pandora* im dritten Heft der Zeitschrift nicht erschienen war: «[...] auf verschiedene Anfragen zu antworten verschob ich immer, weil ich einige Hefte des Prometheus zu erhalten hoffte. Diese sind nun angelangt, allein ich finde die Fortsetzung der Pandora nicht darin, welche doch dieser Zeitschrift ganz besonders gewidmet war.»⁷⁶ Aus Goethes Formulierung («dieser Zeitschrift ganz besonders gewidmet») geht hervor, dass das Festspiel von vornherein auf das Programm der Zeitschrift hin entworfen worden war. Die Stoßrichtung dieses Programms ist der «Einleitung» zum ersten Heft zu entnehmen, die vom Mitherausgeber Joseph Ludwig Stoll stammt. Stoll markiert zunächst den gegenwärtigen historischen Moment («[n]ach den erschütternden und belehrenden Ereignissen einer gewaltigen Zeit»), erklärt ihn dann als günstig für einen Neuanfang: «Und allerdings scheint der Zeitpunkt einer neugepflügten Welt – nicht mit ihrem leise hinwandelnden Friedensflug, mit der ungestümen Lanze Bellonens aufgerissen, der fruchtbarste zu seyn, jene herrliche Pflanze des Himmels: *rein menschliche Schönheit*, auf Erden gedeihen zu machen.»⁷⁷ Die Handhabung der Agrarmetaphorik mag unbeholfen sein, sie bringt aber die Zielsetzung der Zeitschrift unmissverständlich zum Ausdruck. Nach dem Sieg Napoleons im Vierten Koalitionskrieg, nach der Auflösung des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation und der Niederlage Preußens bei Jena und Auerstedt verfiht die Zeitschrift ein *Kulturprogramm*, das im *Begriff der ästhetischen Verwirklichung des Menschen* gründet. Aus dem Ruin soll eine der Humanitätsidee verpflichtete, ideale Gemeinschaft entstehen: «Bey gleicher Veranlassung [Kriegsende, Neuordnung Europas], vereint zu gleichem Endzweck mit den Würdigsten unserer Litteratur, wagen wir die

76 WA IV/20, 207.

77 Joseph Ludwig Stoll, Einleitung, Prometheus, 1. Heft, Wien 1808. Die Einleitung ist nicht paginiert. Hervorhebung im Original.

Herausgabe einer Zeitschrift für Humanität, Prometheus genannt; welche ein geistiges Vaterland begründend, jeder verschüchterten deutschen Muse eine freundliche Heimath öffnet [...]»⁷⁸ Vor diesem Hintergrund zeichnet sich die spezifische Intention von Goethes *Pandora* ab. Das Stück ist nicht bloß ein die ästhetischen Präferenzen der Herausgeber exemplifizierender Beitrag. Vielmehr inszeniert es das historische Selbstverständnis (die Schwelle Krieg/Neubeginn), das dem publizistischen Projekt zugrunde liegt. Im Reflexionsmedium der mythisch-künstlerischen Bildersprache durchdenkt das *Pandora*-Festspiel die eigene pragmatische Situation.

Die vordergründige Schicht dieser Bildersprache ist im Titel der Zeitschrift vorgegeben, aber mit einer Bedeutungsnuance, die vermutlich in den Vorgesprächen, die Goethe und Seckendorff über das Projekt führten, explizit gemacht wurde und somit die Gestaltung zumal der Prometheusfigur beeinflusste. Seiner «Einleitung» fügt Stoll nämlich diese Klarstellung ein: «Nein, keine Aufklärungsfackel soll die des Prometheus [d.h., der Zeitschrift] seyn, die mit der Verzehrung des innersten Menschen ganze Länder in Asche legt; ähnlich vielmehr einem friedlichen Hirtenfeuer mag sie nächtlich irre Tritte zu geselliger herzergießender Erheiterung leiten.»⁷⁹ Das hier abgewehrte Verständnis der Prometheusfigur verbindet den Kulturbringer mit einem Begriff von Aufklärung, der die historische Entwicklung von der Deifizierung der *raison* in den Revolutionsjahren bis hin zu den Koalitionskriegen umfasst. Nicht im Zusammenhang mit diesem «französisch-aufklärerischen Fackelträger», der selbstverständlich in der Figur Napoleons seine gewaltigste Verkörperung («ganze Länder in Asche») findet, sollen Titel und Programm der Zeitschrift verstanden werden, sondern im Sinne einer milden arkadischen Flamme. Im Hinblick auf diese Unterscheidung gewinnt die Bühnenanweisung («*Eine Fackel in der Hand*», vor Z.177), die in *Pandora* dem ersten Auftritt von Prometheus voran steht, einen gegenwartsbezogenen Sinn. Im Kontext der in der «Einleitung» festgelegten Bildsemantik erweist sich die Geste, womit sich Prometheus vorstellt, als «aufklärerisch-napoleonisch». Von hier aus entfaltet sich die Semantik von «Feuer» und «Glut», die in dem Festspiel von der fabrikmäßigen Waffenherstellung zum Krieg als Lebensform führt.

78 Ebd.

79 Ebd.

Hat man den die programmatische Intention der *Pandora* verankern den Aktualitätsbezug erkannt, dann drängt sich die rhetorisch-the-matische Nähe derselben zu jener dramatischen Arbeit auf, die unmittel-bar auf das Kriegsende reagiert und von Goethes Werken ohnehin im Hinblick auf Entstehungszeit und Gattung dem Festspiel am nächs-ten verwandt ist. Gemeint ist das *Vorspiel zu Eröffnung des Weimari-schen Theaters am 19. September 1807 nach glücklicher Wiederversamm-lung der Herzoglichen Familie*. Auch wenn sich die beiden «Spiele» hin-sichtlich des Grades an dramatischer Durcharbeitung (das Vorspiel besteht aus einer nur lose verketteten Szenenreihe) stark divergieren, weisen sie eine auf den gemeinsamen Anlass (Kriegsende) zurückzufüh-rende Identität der Verlaufsgestalt auf. Beide Stücke führen den Über-gang von Krieg in Frieden vor und beide gipfeln in einem Fest, dessen symbolisches Zentrum von einem Hochzeits- (Phileros und Epimeleia) bzw. Ehepaar (Herzog und Herzogin) gebildet wird. Weiterhin wird das sich vollziehende Fest jeweils in einem teichoskopischen Dialog verge-genwärtigt, dessen Teilnehmerkonfiguration in beiden Stücken nach dem gleichen Prinzip geformt ist. Im *Vorspiel* führen die «Majestät» (männlich) und der «Friede» (weiblich) das Gespräch, im Festspiel Pro-metheus und Eos (Göttin der Morgendämmerung). Für unsere Frage-stellung von besonderer Relevanz ist die Tatsache, dass in beiden Dialo-gen der *Sinn des Fests* selbst zur Diskussion steht und in beiden verfügt *die weibliche Figur* (eine Quasi-Göttin) über die Deutungshoheit. Frei-lich, im Vorspiel ergibt sich das Fest aus dem dramenexternen Anlass (Kriegsende, Rückkehr des Herzoglichen Paares), während es im Fest-spiel dramenintern durch die Handlungslogik motiviert wird. Nichts-destoweniger ist klar, dass in beiden Spielen dem Fest eine Bedeutung zukommt, die hinreichend beziehungsreich ist, um das Gewicht des Dramenschlusses zu tragen. Im dritten Abschnitt wurde gezeigt, dass in *Pandora* das Verfehlen des Fests der Antriebsfaktor, das gelungene Fest die aussöhnende Lösung der dramatischen Problematik konstituiert. Die strukturalen und motivischen Parallelen zwischen Vorspiel und Festspiel lassen darüber hinaus erkennen, dass die pragmatische Si-tuation, in der beide Stücke entstanden, aus Goethes Sicht eine Besin-nung auf die kulturelle Bedeutung des Fests erforderte. Daher ist die «Lehre vom Fest», die im Vorspiel von der Figur des Friedens vorgetragen wird, ein Datum, das eine Interpretation des Festspiels zu berücksichti-gen hat.

Um diese ‹Lehre› möglichst knapp darzustellen, greife ich den Punkt heraus, wo die Friedensgöttin die Beschränktheit der von der Majestät vertretenen Auffassung von bürgerlicher Aktivität nachweist:

Aber heute siehst du diesen
 Treuen Sinn sich anders zeigen,
 Nicht so ernst wie du's verstanden,
 Aber sich zum schönsten Feste
 Emsiglich betätigend.⁸⁰

Zu ‹ernst› ist die Auffassung der Majestät, weil sie nur die tüchtige Bewältigung der täglichen Herausforderungen, nur die Erfüllung der individuellen Pflicht und den Beitrag zum Gemeinwohl anerkennt.⁸¹ Nicht dass das alles unwichtig wäre, schließlich besteht der ‹Bürgersinn› (Z. 205) – die Grundlage des Gemeinschaftslebens – in nichts anderem. Aber es gibt doch eine Form kollektiver Tätigkeit, die über diesen (lebensnotwendigen) Ernst hinausgeht: nämlich das Fest.⁸² Diesem von der Friedensgöttin vorgetragenen Argument liegt eine anthropologische

80 FA I/6, 657. Hiernach in Klammern nach Zeilenzahl angegeben, in diesem Fall 206–211.

81 Vgl. die Rede der Majestät, Z. 180–200, eine politische Vision, die individuelle Selbstbestimmung und Verbindlichkeit des Allgemeinen zur Synthese bringt. Der Schluss lautet: ‹Er ist Patriot, und seine Tugend/Dringt hervor und bildet ihresgleichen./Schließt sich an die Reihen Gleichgesinnter./Jeder fühlt es, Jeder hat's erfahren./Was dem einen frommt, das frommet Allen.› (Z. 196–200).

82 Der Hinweis auf die Begrenzung einer ausschließlich auf dem ‹Ernst› begründeten Lebens- und Gesellschaftsauffassung erinnert an Schillers Begriff des Ernstes: ‹Dem Stofftrieb wie dem Formtrieb ist es mit ihren Forderungen *ernst*, weil der eine sich, beim Erkennen, auf die Wirklichkeit, die andre auf die Notwendigkeit der Dinge bezieht; weil, beim Handeln, der erste auf Erhaltung des Lebens, der zweite auf Bewahrung der Würde, beide also auf Wahrheit und Vollkommenheit gerichtet sind.› Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, 616 (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Brief XIV). Goethes Unterscheidung Ernst/Fest entspricht somit Schillers Unterscheidung Ernst/Spiel. Diese Verbindung wirft insofern ein Licht auf *Pandora*, als das ‹Fest› mit der ‹spielerischen› Rettung des gestürzten Phileros aus dem Meer anhebt: ‹Spielen rings um ihn die Wogen,/Morgendlich und kurz bewegt;/Spielt er selbst nur mit den Wogen,/Tragend ihn, die schöne Last.› (*Pandora*, Z. 1000–1003) Gerade hier, wo Goethe Schiller wieder sehr nahe zu sein scheint, zeigt sich allerdings die Differenz beider, denn Goethes Auffassung des Spiels begreift das Spiel der Natur (hier: der Wogen, später der Delphine) mit ein, während Schiller ausschließlich die menschlichen Erkenntnis- und Handlungsvermögen im Blick hat.

These zugrunde, die, wie gleich zu zeigen sein wird, am Schluss der *Pandora* aufgegriffen und vertieft wird. Das Phänomen des Fests wird als eine von Sach- und Moralzwecken («Ernst») entfesselte, überschüssige Erfahrungsdimension gedeutet, die gerade aufgrund ihres Ausnahmeharakters von eminentem Wert für das Gemeinschaftsleben ist. Woraus leitet sich die besondere Wirksamkeit des Fests her? Die von der Friedensgöttin vertretene Lehre hebt zunächst auf zwei miteinander verschränkte Momente ab: a) das Schmücken, das die Welt alltäglicher Praxis in eine durch die Kunst erhöhte und kommunikativ gewordene Natur verwandelt,⁸³ b) die Freisetzung und Durchspielung der gesamten menschlichen Gefühlsskala im Fiktionsareal der festlich geschmückten Welt.⁸⁴ Nach dieser Erläuterung kommt das dialogische Moment der Szene zum Tragen. Die Majestät wirft ein, solch ziel- und maßlose Lust sei ein prekäres, sich unversehens in Schmerz umschlagendes Phänomen,⁸⁵ und hierauf antwortet die Friedensgöttin mit der Erläuterung des dritten und entscheidenden Strukturmoments: c) Die besondere Wirksamkeit des Fests gründet in seiner *Symbolfähigkeit*, in der Kapazität des Fests, die sonst ungreifbare Gesinnung des *Friedens* – das Vereinigende und Versöhnliche im Gemeinschaftsleben – in thematischer Gegenwärtigkeit erfahrbar zu machen:

Aber, unsichtbar auf Erden
Schwebend, konnt' ich meiner hohen
Glückverbreitenden Gesinnung
Wählen kein vollkommner Gleichnis,
Nicht ein ausdrucksvoller Abbild,
Als in diese Freude-Fülle
Allbelebend sich hereinsenkt. (Z. 271–77)

-
- 83 «Zum Laubgang / Siehst du Straßen umgewandelt, / Und zum Feiersaal den Marktplatz. / Außenseiten sind nun Wände, / Fenster vollverzierte Nischen; / Unter ihnen schmückt die Brüstung / Sich mit bunten Teppichen. / Hier mit holden Blumenzügen / Spricht's dich an und dort mit goldnen, / So, als ob dir offene Herzen / Überall begegneten.» (Z. 226–236) Man könnte von einer im festlichen Als-Ob erlebten Aufhebung der Natur/Kultur Differenz sprechen.
- 84 «Jeder freue / Sich des Buntgewühls. Der Jäger / Grüße die bekannten Zweige, / Und der Jüngling, volle Flaschen / Schwenkend, wähne, seine Lauben / Habe hier geschmückt der Weingott. / Und vom zartesten Gelispel / Bis zum wildesten Tumulte / Drücke Jeder sein Gefühl aus.» (Z. 252–60).
- 85 «Des Ungestümes wilden Ausdruck lieb' ich nicht: / Die Freude kehrt sich unversehns in herben Schmerz, / Wenn ohne Ziel die Lust dahin schwärmt, ohne Maß;» (Z. 261–63).

Das Fest überschreitet gerade deswegen die selbstermächtigenden Tugenden des «Bürgersinns», weil es im kollektiven Vollzug das Bewusstsein einer unvordenklichen Gabe – der *Segnung des Friedens* – hervorbringt. Aus diesem Grunde organisiert sich der festliche Vorgang um ein die Segnungsgabe personifizierendes «Gleichnis» oder «Abbild» des Friedens, nämlich das Herzogliche Ehepaar, mit besonderer Fokussierung der Herzogin:

Wie Sie an der Hand des Gatten,
Jung wie Er und Hoffnung gebend,
Für sich selber Freude hoffend,
Segnend uns entgegen tritt. (Z. 290–93)

Die von Goethe keineswegs verabscheute dionysische Intensität des Fests bringt die «Freude-Fülle» (Z. 276) zum Ausdruck, die der göttlich-himmlichen Friedenssegnung entgegenschlägt. Das Segnungssymbol ist «allbelebend», weil es Gabe und Empfang freudigen Zusammenlebens in die Präganz der gemeinsam vollzogenen festlichen Inszenierung einbringt.⁸⁶

Diese knappe Darlegung möge genügen, um die Verbindung zum Dialog von Prometheus und Eos, der das Festspiel abschließt, herzustellen. Denn auch hier geht es um eine Szene der Instruktion, die den Festsinn als solchen zum Thema hat. Allerdings sind es nicht mehr personifizierte Abstraktionen («Majestät» und «Friede»), die den Dialog führen, um ein wirklich stattfindendes Ereignis (die Rückkehr der Herzoglichen Familie) poetisch zu erhöhen und semantisch auszudeuten. Vielmehr handelt es sich um mythische Figuren, die in keinem unmittelbaren Bezug zur wirklichen Welt stehen und deren Bedeutung deshalb eine Funktion werkinterner Bezüge ist. Die Entbindung von einer konkreten Situation ermöglicht dann auch, wie gleich zu zeigen sein wird, eine komplexere Entwicklung der poetischen Bildlichkeit. Nichtsdestoweniger ist eine semantische Kontinuität zwischen den Szenen festzustellen. Eine auf-

86 Der Begriff der Freude ist heute so verdünnt, dass Goethes Gebrauch desselben mühsam rekonstruiert werden muss, was hier nicht geschehen kann. Auszugehen wäre von Spinozas Definition, die Freude sei Verwirklichung der Vollkommenheit (*Ethica* III, P11, Sch.) bzw. Erhöhung der Tätigkeit. Jedenfalls ist die «Freude-Fülle» des Fests mehr als bloßer Spaß, sie indiziert gesteigerte Aktivität der Lebenskräfte. Deswegen wirkt das Freude auslösende Symbol «allbelebend» auf sie ein.

fallende Ähnlichkeit besteht zum Beispiel darin, dass in *Pandora* sowie im *Vorspiel* das Verhältnis des männlichen Herrschers zum Fest durch skeptische Distanz gekennzeichnet ist. Daran können wir anknüpfen:

PROMETHEUS:

Was kündest du für Feste mir? Sie lieb' ich nicht:

Erholung reichet Müden jede Nacht genug.

Des echten Mannes wahre Feier ist die Tat! (Z. 1042–44)

Der im *Vorspiel* von der Majestät vorgebrachte Vorbehalt gegen Feste betraf die potentielle Gefahr gefühlsmäßiger Exzesse. Die Skepsis des Prometheus hingegen ist grundsätzlicher Art. Er lehnt Feste überhaupt ab. Diese prinzipielle Haltung ist eine Konsequenz der vom Titanen verkörperten Bewusstseinsform. Wie oben dargelegt wurde, konstituiert sich diese Bewusstseinsform durch eine kategoriale Entscheidung gegen die Schönheitsidee. Die in den zitierten Zeilen ausgesprochene Ablehnung der kollektiven Ausdrucksform des Fests ist als Wiederholung und Befestigung des uprometheischen Gestus der Verendlichung anzusehen. Dramenintern besteht somit eine semantische Äquivalenz zwischen Pandora einerseits und der Ausdrucksform des Fests andererseits. Auf dieser Äquivalenz beruht der Sinn des Dramenschlusses. Wird in der abschließenden Dialogpartie der prometheische Einwand gegen das Fest von Eos erfolgreich widerlegt, dann impliziert das einerseits Kritik und Korrektur der prometheischen Lebensform, andererseits (was auf das Gleiche hinausläuft) kündigt es die Wiederkunft der von Prometheus abgewiesenen Pandora an.⁸⁷

Genau besehen müsste man von einer doppelten Korrektur des Prometheus reden. Denn noch bevor Eos das Fest ankündigt und damit die soeben zitierte Ablehnung provoziert, schärft sie dem Japetiden ein, dass es nicht in seiner Macht liege, den vom Felsen gestürzten Phileros zu retten:

87 Die Wiederkunft der Pandora war natürlich für den zweiten Teil vorgesehen, in dem, nach den überlieferten Notizen zu urteilen, der Widerstand des Prometheus noch anhält. Aus der Perspektive der Strukturanalyse ist es interessant zu beobachten, dass Epimetheus, der ja auf andere Weise die Pandora verfehlt hatte, im Finale des ersten Teils abwesend ist. Offenbar plante Goethe dessen endgültige Vereinigung mit Pandora am Schluss des zweiten Teils, allerdings im metaphysischen Bereich des Himmels: «Verjüngung des Epimetheus/Pandora mit ihm emporgehoben.» FA I/6, S. 699.

EOS:

Weile, Vater! Hat dein Schelten
 Ihn dem Tode zugetrieben;
 Deine Klugheit, dein Bestreben
 Bringt ihn diesmal nicht zurück.
 Diesmal bringt der Götter Wille,
 Bringt des Lebens eignes, reines,
 Unverwüstliches Bestreben
 Neugeboren ihn zurück. (Z. 987–994)

Man verfehlt den Sinn dieser Rede (sowie natürlich der darauffolgenden Darstellung von Rettung und Vergöttlichung des Phileros), wenn man sie realistisch deutet. Eos will Prometheus nicht klarmachen, dass die realen Bedingungen – etwa Entfernung, Höhe der Wellen, mangelnde Sichtbarkeit – eine Rettung ausschließen. Es geht um eine fundamentale Lektion, die gleichzeitig naturphilosophische, ästhetische und ethisch-politische Dimensionen hat. Mit Bezug auf die soeben erläuterte pragmatische Situierung des Festspiels ist auch darin das Kulturmodell zu sehen, das Goethe, dem Programm der Zeitschrift gemäß, dem aufklärerisch-napoleonischen Prometheus entgegensetzt.⁸⁸ Das Fazit der von der Eos vorgetragenen Instruktion ist kurz zu formulieren: Prometheus wird zur Einsicht gebracht, dass die von ihm durch Selbstbehauptung erlangte Impositionsfreiheit (Formzwang, Bemächtigung des Elementaren, Vaterwille) eine andere Macht anzuerkennen und zu «achten»⁸⁹ habe, nämlich das «rein[e], unverwüstlich[e] Bestreben» des Lebens. Dort, wo Prometheus nur das Apeiron sah,⁹⁰ erkennt Eos eine sich transformierende erotische Mächtigkeit, eine lebendige, Leben hervorbringende Schöpfungskraft.

88 Das in Stolls «Einleitung» promulgierte Konzept «rein menschlicher Schönheit» (vgl. Anmerkung 76) bzw. «Humanität» wird dabei unendlich vertieft, obwohl natürlich die Idee einer ästhetischen Verwirklichung des Menschen Goethe nicht fremd ist.

89 Hinweis auf Z. 451: «Und achtet für nichts die unendliche Macht ...»

90 Auf diesen präsookratischen Begriff scheint mir Goethe in den schon zitierten Zeilen anzuspielen: «... dort stürzen billig wir hinab/Den Tobenden, der, wie das Tier, das Element./Zum *Grenzenlosen* übermütig rennend stürzt.» (Z. 444–46, Hervorhebung von mir.) Als Gegenbegriff zur Impositionsfreiheit ist das Chaotisch-Elementare an sich «grenzenlos».

Die auf die zitierte Rede folgenden Zeilen sind als poetische Bildwerdung dieses Schöpfungskonzepts, das auch ein Konzept endogener Formwerdung ist, zu lesen.⁹¹ Es wird zunächst das Moment des Spiels als Ausdruck einer der Lebensmacht innewohnenden «Lust» (Z. 998) hervorgehoben –: kein innerliches Spiel der Vermögen wie bei Kant und Schiller, sondern ein Zusammenspiel von Innen und Außen, von Ich und Natur. Nicht um Lebensrettung im üblichen Sinne geht es, sondern um vitalen Ausdruck, der sogleich von anderen – Fischern, Schwimmern, ja Delphinen – in mitfreuender Lebendigkeit aufgenommen und fortgesetzt wird.⁹² Aus diesem freien Spiel der Lebenskräfte geht dann schließlich die Form – die Schönheit als Form – hervor. Die Bildlichkeit gleitet ins Mythische über, der Komplex um Polyphem und Galatea, welcher der Liebestragödie zugrunde lag, wird aktiviert, nun aber das Moment des Entkommens und des feierlichen Triumphs betonend. Sich enthüllend im Lichte der rosenfarbenen Dämmerung,⁹³ erfährt Phileros die erste Phase seiner Apotheose:

Nun entsteigt der Göttergleiche,
 Von den ringsumschäumten Rücken
 Freundlicher Meerwunder schreitend,
 Reich umblüht von meinen Rosen,
 Er ein Anadyomen,
 Auf zum Felsen. (Z. 1022–27)

Die Anspielung auf die Schaumgeburt bezieht sich selbstverständlich auf die mythisch-ikonographische Tradition um Aphrodite/Galatea, aber der

-
- 91 Zum Begriff endogener Form vgl. Verf., Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800, in: Morphologie und Moderne. Goethes «anschauliches Denken» in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800, hg. von Jonas Maatsch, Berlin 2014, 17–42.
- 92 «Alle Fischer, alle Schwimmer / Sie versammeln sich lebendig / Um ihn her, nicht ihn zu retten; / Gaukelnd baden sie mit ihm.» (Z. 1004–7) An dem adverbialen Gebrauch von «lebendig» kann man erkennen, dass es sich hier um Betätigung und Steigerung der Lebenskräfte handelt, nicht um die einfache Alternative «lebendig» oder «tot».
- 93 Sowohl die «Blüte» als auch die «Rose» sind für Goethe Figuren der Steigerung und Vervollkommnung. Es liegt eine ästhetisch reflektierte Überbietung des Homerischen Epithetons vor und gerade das gehört zum mitgetragenen Sinn der von der Eos gesprochenen, geradezu üppig schönen Zeile: «Reich umblüht von meinen Rosen». Zur Bedeutung der Eos und ihrer Farben mehr unten.

hier relevante poetische Zusammenhang ist tiefer gelagert. Der zweimal erwähnte, griechisch-deutsche «Meeresschaum» geht nämlich auf die Entmannung des Uranos durch Kronos zurück (laut Hesiod bringen die ins Meer geworfenen Genitalien den Schaum hervor), ruft somit jene koitale Urszene (Umarmung von Uranos und Gaia) auf, die Phileros vorschwebte, als er zu Epimeleias Garten hineilte. Dramenintern bedeutet die Apotheose also *die Verwindung des tragischen Nexus von Eros und Gewalt*, die Verwandlung des Eros/Ares Verbunds in Liebesschönheit (Aphrodite, Galatea). Am Prozess mythischer Umgestaltung zeigt sich die Emergenz des Schönen aus dem selbstorganisierenden Spiel der lebendigtätigen Kräfte. Goethes *Pandora* (auch dies ein Sinneaspekt des Denkbilds) deutet die *Theogonie* um, denkt die Entstehung der Götter nicht wie in der Hesiodischen Vorlage als Reihe von gewaltdurchwirkten Zeugungsakten, sondern als Transformationsreihe. In seinem «eigne[n], reine[n], unverwüstlichen Bestreben» (Z.992–3) steigert sich Leben zu komplexeren, freieren und damit auch schöneren Formen. Oben wurde vorgreifend behauptet, in dem Sturz und der Rettung des Phileros setze sich der Liebestragödie die sich transformierende Mächtigkeit des kosmischen Eros entgegen. Hier wird der naturphilosophische, mythentheoretische Sinn dieser These deutlich. *Das sich selbst organisierende schöpferische Leben ist als solches eine erotische Macht und die Transformationsreihe, die Phileros (Phil-Eros) durchläuft, hat den Richtungssinn einer Steigerung und Vervollkommnung.* So ist es nur konsequent, dass die (vorerst) letzte Stufe dieser Reihe die *dionysische Apotheose der Lebensexuberanz selbst* ist.⁹⁴ Zum Dionysos verwandelt enthüllt Phileros «sein[e] schönen Glieder» dem «[w]onnevollen Überblick» der Eos. (Z.1033–34) Der Blick der Eos ist die Wonne des Bewusstseins vom Schönen. Nun kann das Fest, wie im *Vorspiel* von dionysischem Jubel getragen, beginnen.

94 An dieser Stelle ist nochmals die Differenz zu Ernst Osterkamps Deutung des Festspielschlusses als Indiz einer «dionysische[n], von Gewaltverhältnissen bestimmte[n] Welt» (*Gewalt und Gestalt*, Anmerkung 39, S. 29) zu markieren. Gegen diese Deutung spricht: a) der Stellenwert des Dionysischen innerhalb der naturschöpferischen Transformationsreihe; b) die Tatsache, dass Dionysisches auch – und eben nicht als Gewaltfaktor – in der Friedensfeier (!) des *Vorspiels* eine zentrale Rolle spielt; c) die Tatsache, dass der erste Teil des Festspiels nicht gewaltig, sondern, wie gleich zu zeigen sein wird, mit einer umfassenden Segnungsgeste versöhnlich ausklingt. Nicht die Herrschaft der Gewalt, sondern deren Verwindung stellt das Festspiel dar, freilich (hierin sind Osterkamp und ich einer Meinung) im Rahmen eines utopischen Entwurfs.

An dieser Stelle meldet Prometheus die oben zitierte grundsätzliche Ablehnung festlicher Vorgänge an. Darauf antwortet Eos mit ihrer zweiten Korrektur an der prometheischen Bewusstseinsform:

EOS:

Manches Gute ward gemein den Stunden;
 Doch die gottgewählte festlich werde diese!
 Eos blicket auf in Himmelsräume,
 Ihr enthüllt sich das Geschick des Tages.
 Nieder senkt sich Würdiges und Schönes,
 Erst verborgen, offenbar zu werden,
 Offenbar um wieder sich zu bergen.
 Aus den Fluten schreitet Phileros her,
 Aus den Flammen Epimeleia;
 Sie begegnen sich, und eins im andern
 Fühlt sich ganz und fühlet ganz das andre.
 So, vereint in Liebe, doppelt herrlich,
 Nehmen sie die Welt auf. Gleich vom Himmel
 Senket Wort und Tat sich segnend nieder,
 Gabe senkt sich, ungeahnet vormals. (Z. 1045–1059)

In dieser Redepartie wird die in den vorausgehenden Versen beschriebene Aufwärtsbewegung durch eine sich von den «Himmelsräume[n]» auf die Erde niederlassende Bewegung ergänzt. Damit ist die semantische Grundstruktur, die sich in den fünfzehn Versen artikuliert, benannt. Durchgehend handelt es sich nämlich um *Ergänzung*: um Komplettierung durch ein Zweites, Entgegengesetztes, die allererst die wahre Ganzheit hervorbringt. Ergänzung in diesem Sinne konstituiert die konzeptuelle Struktur des Hochzeitsymbols,⁹⁵ in dem sämtliche poetische Bezüge

95 In einem historischen Kulturraum, in dem die Ehe in erster Linie aus steuerrechtlicher Sicht betrachtet wird, ist es schwierig, die Überzeugungskraft des Hochzeitsymbols nachzuempfinden. Dass es zu den Grundfeilern der europäischen Literaturtradition gehört, hat Northrop Frye (*Anatomy of Criticism*, Princeton 1957) eindringlich gezeigt. Ein sprechendes Indiz für die symbolische Valenz der *repräsentativen Hochzeit* um 1808 ist der erste Eintrag im «Anzeiger für Litteratur, Kunst und Theater», der dem ersten Heft der Zeitschrift *Prometheus* beigefügt wurde. Er berichtet «Ueber die Vermählungsfeyer Sr. K. K. Majestät Franz I. mit I. Königl. Hoheit Maria Ludovica Beatrix von Oesterreich». Für die Deutung des *Pandora*-Festspiels ist der erste Absatz dieses Berichts einschlägig: «Oeffentliche Feste stehen in so mannigfaltiger Beziehung auf Sitte, Geschmack und Gefühl für das Schöne

der Passage sich versammeln: «So, vereint in Liebe, doppelt herrlich». (Z.1056) Von dieser Zeile aus lässt sich ab 1808 eine vielfältige Reihe von verdoppelnden Einheitsformeln bzw. vereinheitlichenden Verdopplungsformeln im Goethischen Werk verfolgen. Das *Divan* Gedicht *Gingo Biloba* mag die geistreichste Reflexionsstufe dieser Reihe markieren,⁹⁶ doch auch in *Pandora* ist die Tendenz zur begrifflichen Pointierung offenkundig. So wird die Liebe durch eine Formel erfasst, an der sich Kommerells These von der sinnlichen Schärfe des Abstrakten nochmals bewährt: «Sie begegnen sich, und eins im andern/Fühlt sich ganz und fühlet ganz das andre». (Z.1054–55) Das ist die dialektische Figur der Identität mit sich im Anderen.⁹⁷ Die Grundstruktur des um Phileros sich organisierenden Narrativs wurde im zweiten Abschnitt als eine Bewegung von ichhaft befangener Unmittelbarkeit hin zu festlich vermittelter Versöhnung beschrieben. In der dialektischen Doppeleinheit des Hochzeitpaars erreicht diese Transformationsbewegung ihr Ziel. Nach bestandener Feuer- und Wasserprobe (man fühlt sich an die *Zauberflöte* erinnert) sind Phileros und Epimeleia aber nicht nur miteinander verbunden. Goethe fügt der Einheit des Paares die vermittelte Identität mit der Welt hinzu: «So, vereint in Liebe, doppelt herrlich,/Nehmen sie die Welt auf.» (Z.1056–57) Schon auf der Ebene lebendig-spielerischer Formhervorbringung wurde das Zusammenspiel von Innen und Außen betont. Nun wird deutlich, dass die

und Große, daß man allerdings erwarten darf, in dem Theil unserer Zeitschrift, welcher den neuen Erscheinungen im Gebiete der Kunst und Litteratur gewidmet ist, Schilderungen davon zu lesen. Keine glücklichere Vorbedeutung kann es geben als die Eröffnung dieses Abschnittes mit der Vermählungsfeier des verehrtesten und geliebtesten Monarchen, und den öffentlichen Auftritten, welche sie veranlaßt hat: eine Reihe von Festen, eben so sehr geeignet, durch die Würde der Gebräuche und den Pomp der Aufzüge, durch erhabne Erinnerungen und eine glänzende Gegenwart die Einbildungskraft zu befeuern, als sie das Gefühl aller vaterländisch Gesinnten zu begeisterten Wünschen und frohen Hoffnungen erhob.» *Prometheus*, erstes Heft, Wien 1808, Anzeigerteil S. 3–4.

96 FA I/3/1, 78–9.

97 Wiederum (vgl. Anmerkung 67) können wir zur vergleichenden Erörterung Hegels *Grundlinien der Philosophie des Rechts* heranziehen: «Diese [konkrete, nicht abstrakte bzw. einseitige] Freiheit haben wir aber schon in der Form der Empfindung, z. B. in der Freundschaft und Liebe. Hier ist man nicht einseitig in sich, sondern man beschränkt sich gern in Beziehung auf ein Anderes, weiß sich aber in dieser Beschränkung als sich selbst. In der Bestimmtheit soll sich der Mensch nicht bestimmt fühlen, sondern indem man das Andere als Anderes betrachtet, hat man darin erst sein Selbstgefühl.» G.W.F. Hegel, Werke, Bd. 7, 57 (par. 7).

Liebe kein bloß Innerliches ist, sondern nur im Weltbezug sich verwirklicht. Das unterstreicht den Gegensatz zur im Schacht des Herzens gehorteten, aus dem verfehlten Hochzeitsfest geborenen epimethischen Liebe. *Das Hochzeitsfest bringt die Liebe in die gelichtete Offenheit von Welt, wo sie sich in Wahrheit und Gegenwart entfaltet.* Als letzte und umfassende Dimension doppelter bzw. vermittelter Einheit ist die *Vereinigung von Himmel und Erde* zu nennen. In diesem Zusammenhang zeigt sich noch einmal die Durchdachtheit und Formstrenge des Festspiels. Gerade diejenige Einheit, die Phileros unmittelbar in der erotischen Umarmung zu verwirklichen anstrebte, wird ihm in der Vermittlung des Hochzeitsfests gewährt. Vom Himmel «senkt sich Würdiges und Schönes» nieder. Die Aufwärtsbewegung, vom schöpferischen Leben her in Vital-Schönem gipfelnd, wird von oben durch Geistiges (Sittlich-Schönes) ergänzt und vollendet.⁹⁸

98 Die von Eos in ihren beiden Reden durchgeführte Unterscheidung und Verbindung von zwei Stufen der Kunst (bzw. des Mythos, der Symbolisierung) – einer im natürlichen Leben gegründeten Schönheit und einer geistig-sittlichen Schönheit – weist eine starke Strukturähnlichkeit zum zweistufigen Kunstkonzept auf, das Schelling in seiner Rede vom 12.10.1807 an der Münchener Akademie der Künste entwickelte. Eine Tagebuchnotiz Goethes vom 23./24.11.1807 vermerkt Arbeit an «Pandoras Wiederkunft» und «Streitigkeit» mit Knebel über «Schellings Rede». (FA II/6, 255) Vgl. F.W.J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur, Sämtliche Werke*, hrsg. von K.F.A. Schelling, Bd. 7, Stuttgart/Augsburg 1860, 289–329, bes. 310–316. Was die Kunst auf der Stufe des «Naturgeists» angeht, schreibt Schelling: «Das reine Bild der auf dieser Stufe angehaltenen Schönheit ist die Göttin der Liebe.» (311) Das entspricht Phileros als Anadyomen. Auf einer höheren Stufe befindet sich nach Schelling die Kunstform, welche die sittliche Seele in Verbindung mit der Natur zeigt. Von ihr schreibt er (das Zitat ist für das Verständnis des Hochzeitsymbols einschlägig): «Denn weil sich der Naturgeist sonst überall als von der Seele abhängig, ja gewissermaßen ihr widerstrebend zeigt, so scheint er hier [bei der «vollkommenen Durchdringung sittlicher Güte mit sinnlicher Anmut»] wie durch eine freiwillige Übereinstimmung und wie durch das innere Feuer göttlicher Liebe mit der Seele zu verschmelzen; den Beschauenden überfällt mit plötzlicher Klarheit die Erinnerung von der ursprünglichen Einheit des Wesens der Natur mit dem Wesen der Seele: die Gewißheit, daß aller Gegensatz nur scheinbar, die Liebe das Band aller Wesen, und reine Güte Grund und Inhalt der ganzen Schöpfung ist.» (315–16) Auch wenn man den unmittelbaren Einfluss Schellings auf Goethe oder die vollständige Gleichheit ihrer Konzepte nicht behaupten will, bleibt die geistige Affinität doch ein signifikanter Befund.

Der synthetische Sinn dieser vielfachen Ergänzungsstufen – und damit die Pointe der von der Eos vorgetragenen Lektion – hängt mit dem Erschließungscharakter des Fests zusammen. Deswegen enthalten die Verse auch eine Variante von Goethes oft verwendeter Formel vom offenbaren Geheimnis. In der symbolischen Vermittlung des Hochzeitsfests «offenbar[t]» sich die dem alltäglichen Blick «verborgen[e]» Idee als Schöpfungseinheit. (Z.1051–52) Und die Erscheinungsform dieser Idee ist die sich nieder senkende Segnung, die, wie wir am *Vorspiel* beobachten konnten, von den Feiernden dankbar entgegengenommen wird. In *Pandora* macht Goethe allerdings explizit, dass diese Segnung ihrer Form nach Gabe ist und dass das Fest die Gewährung dieser Gabe feiert: «Gleich vom Himmel senket Wort und Tat sich segnend nieder, / Gabe senkt sich, ungeahnet vormals.» (Z.1057–59) *Das Festspiel ist ein poetisches Denken der All-Gabe (der Pandora)*. Ein Bewusstsein von der Gabe ist jedoch gerade das, was dem selbstermächtigenden Prometheus fehlt. Prometheisches Bewusstsein, hatten wir gesagt, ist Ausschließung der Schönheit als lebendiger Idee und Ablehnung der Gabe als Seinsmodus der Idee. Gerade deswegen führt Eos ihre Verteidigung des Fests als eine Zurechtweisung von Prometheus vor. Es geht darum, die beschränkte prometheische Bewusstseinsform auf ein Bewusstsein von der Idee hin zu überschreiten, das sich allerdings nicht in epimetheischer Sehnsucht und Metaphysik verflüchtigt. In diesem Sinne ist der von Eos vorgetragene Kommentar zum Fest die Rechtfertigung Pandoras und die Ankündigung ihrer Wiederkunft.⁹⁹ Darin steckt ein Kulturprogramm.

Abschließend ist ein bislang vernachlässigter Aspekt der dramatischen Gestaltung kurz in Betracht zu ziehen. Die Forschung hat immer wieder hervorgehoben, dass sich das dramatische Geschehen des *Pandora*-Festspiels in den wenigen Stunden vor Sonnenaufgang entfaltet. An dieser Konzentration der dramatischen Zeit hat man, gewiss zu Recht, ein Anzeichen klassischen bzw. klassizistischen Formanspruchs erkennen wollen. Aber so tief greift die Zeitgestaltung in den das Drama vorantreibenden Motivationskomplex ein, so zentral ist sie für Goethes

99 Das letzte Wort der Eos, womit der erste Teil von *Pandora* schließt, hebt diese Beschränkung noch einmal hervor und verortet das Wesen des Göttlichen gerade im Gewähren des Guten und Schönen: «Merke: / Was zu wünschen ist, ihr unten fühlt es; / Was zu geben sei, die wissen's droben. / Groß beginnt ihr Titanen; aber leiten / Zu dem ewig Guten, ewig Schönen, / Ist der Götter Werk, die laßt gewähren.» (Z.1079–1085).

Darstellungsanliegen, dass es sogar irreführend sein kann, sie in erster Linie als stilistisches Merkmal anzusehen. Schließlich handelt es sich nicht um beliebige Stunden, sondern um die den Tagesanbruch unmittelbar vorausgehenden. Der erste Akt schließt mit dem Auftritt der Eos, in deren purpurnem Licht die Rettung des vom Felsen gestürzten Phileiros geschieht; ihre Rede kommentiert seine Neugeburt aus den Fluten; sie ruft zum Fest auf, das die Hochzeit des in göttlicher Schönheit ins Leben zurückkehrenden Jünglings mit Epimeleia feiern soll. Und das alles deutet sie naturphilosophisch, ästhetisch, sittlich-politisch aus. Wie ist zu verstehen, dass die dramatische Versöhnung durch nichts anderes als einen zeitlichen Übergang – durch den Anbruch der Morgendämmerung – motiviert wird?

Zur Beantwortung dieser Frage ist ein nochmaliger Blick auf die entzweite Bewusstseinsstruktur, die sich am titanischen Bruderpaar manifestiert, erforderlich. Schon durch ihre mythologische Namensgebung sind Prometheus (der ‹Vorausdenkende›) und Epimetheus (der ‹Nachdenkende›) hinsichtlich ihres Verhältnisses zur Zeit entgegengesetzt. Goethe macht die onomastische Tradition dadurch zu einem wesentlichen Moment der dramatischen Handlung, dass er das Gemeinsame an den Zeitorientierungen herauskehrt: ihr beiderseitiges Missverhältnis zur natürlichen Zeit. ‹Besser blieb' es immer Nacht!› (Z.25) heißt es in der ersten Rede des Epimetheus, und Prometheus seinerseits stellt sich – die angestrebte Usurpation der Sonne gestisch vollziehend – mit den Worten vor:

Der Fackel Flamme morgendlich dem Stern voran
 In Vaterhänden aufgeschwungen kündest du
 Tag vor dem Tage! (Z.155–7)

Es wurde gezeigt, dass als Figuren der modernen Bewusstseinsentzweiung Prometheus und Epimetheus aus ihrem Verhältnis zur Idee – zu Pandora – verstanden werden und dass dieses Verhältnis in beiden Fällen die Idee verfehlt. Aus den eben angeführten Zitaten geht hervor, dass die entgegengesetzten Bewusstseinsstrukturen der Titanenbrüder dadurch gekennzeichnet sind, dass beide dem Rhythmus des Tages feindlich gegenüberstehen. Für den nächtlich herumschleichenden melancholischen Metaphysiker Epimetheus, der ‹[d]es Hahnes Krähen› genauso fürchtet wie ‹des Morgensterns/Voreilig Blinken› (Z.24–5), ist es der Kultus des vergangenen und verlorenen Schönen, der ihm den anbrechenden Tag

abhold macht. Prometheus hingegen wird von seinem ungeduldigen Produktionsdrang über den Naturrhythmus hinausgetrieben; mithilfe seiner den Göttern entwendeten Fackel will er sich vom Kursus der Sonne emanzipieren, Tagesbeginn und Tagesende selbst bestimmen.¹⁰⁰ Hat man diesen semantischen Parallelismus im Blick, dann wird einsehbar, warum das Erscheinen der Eos zum Ungeschehenmachen der Katastrophe, zur Neugeburt des Gestürzten und zur allseitigen Versöhnung hinzuleiten vermag. Der Sinn ihrer Ankunft am Schluss des ersten Akts kommentiert sie nämlich mit diesen Worten:

Jugendröte, Tagesblüte,
Bring' ich schöner heut als jemals
Aus den unerforschten Tiefen
Des Okeanos herüber. (Z. 958–61)

Und ihre große Rede, die Rettung und Vergöttlichung des Phileros Schritt für Schritt begleitet, gipfelt in dem Ausruf:

Ja des Tages hohe Feier,
Allgemeines Fest beginnt. (Z. 1040–1)

Mit der Erscheinung der Eos am Schluss des ersten Akts kommt also der Tag wieder zu seinem Recht und wird entsprechend gefeiert. Die hohe Feier, die Eos verkündet, ist das Fest des Tages, des Tages allerdings nicht bloß als gleichgültiger, inhaltloser Zeiteinheit, sondern als der Bewegung, welche die Erscheinungen freigibt. Der Tag ist die Gabe der Zeit und der Sichtbarkeit, somit die Gabe des Mediums, in dem sich die Idee, mit Hegel gesprochen, als «Wirklichkeit und Gegenwart», als «in sich gegenwärtig» offenbart. Das Fest der Eos bringt diese Offenbarung prägnant zu Bewusstsein, und zwar in der der Morgendämmerung eigenen Zeitform: *im Übergänglichen*. Die Tagesblüte als Schönheit schöpft Eos zwar aus dem allumfassenden Okeanos, holt damit Unendliches in die Erscheinung ein, jedoch nur momentan. Diese eigentümliche Temporalität des Fests unterstreicht Goethe mit den Abschiedsworten der Göttin:

100 Aufgrund der Lektion der Eos macht sich allerdings eine Auflockerung der prometheischen Einstellung zur Zeit bemerkbar. In seinem Schlussmonolog meint er: «Möchten sie [die Menschen] Vergang'nes mehr beherz'gen,/ Gegenwärt'ges, formend, mehr sich eignen,/Wär es gut für alle; solches wünscht' ich.» (Z. 1073–5).

Länger weil' ich nicht, mich treibet fürder
 Strahlend Helios unwiderstehlich.
 Weg von seinem Blick zu schwinden zittert
 Schon der Tau, der meinen Kranz beperlet. (Z. 1076–9)

Der Kranz (früher als Synekdoche der Pandora eingeführt, Z. 139–40) ist Symbol der vereinheitlichenden Kraft des Schönen als Erscheinung der Idee. Die Manifestation dieser Kraft im schönen Fest ist aber so ephemere wie der Glanz der Tautropfen, deren Zittern das eigene Schwinden zu antizipieren scheint. Mit diesem kühnen Bild thematisiert Eos das der ästhetischen Erfahrung immanente Bewusstsein vom notwendigen Übergang in den profanzeitlichen Tageslauf. Das «Merke», womit sie ihr Abschiedsgnomen (Z. 1080–1085) vom «Werk der Götter» einleitet, weist schon auf die post-festliche Zeit des Lebens voraus.

Die am Schluss des Festspiels erreichte Stufe ästhetischer Selbstthematisierung beinhaltet auch eine formtheoretische Überlegung. Der Erscheinung der Pandora hatte sich Epimetheus mit folgenden Worten erinnert:

EPIMETHEUS:
 Nach heiligen Maßen erglänzt sie und schallt,
 Und einzig veredelt die Form den Gehalt,
 Verleiht ihm, verleiht sich die höchste Gewalt,
 Mir erschien sie in Jugend-, in Frauen-Gestalt. (Z. 675–78)

In der Einheit von Gehalt, Gewalt und Gestalt wird die Imposition überwunden; die Form, ein aktives Prinzip, entfaltet sich von innen heraus als Veredelung eines Gehalts, mit dem sie eins ist. Dem korrespondiert die überraschend poetisch wirkende Formel für die Idee, die Hegel in einer handschriftlichen Notiz zu den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* hinterlassen hat. «Absolute Form – allenthalben und überall – Göttlicher Rhythmus der Welt ...»¹⁰¹ Der Rhythmus ist Aufhebung der Zeit in der Zeit; er korrespondiert somit der eigentümlichen Temporalität des Fests. Der Tag als Gabe von Gegenwart ist in ihrem Kursus auch Pandoras Wiederkunft. Pandora ist die Blüte des Tages; die blühende Eos ist ihre festlich-ephemere Erscheinungsform. Diese Bezüge werfen Licht auf die Gattungsfrage und damit auf das Stück als Form. Goethes

101 Werke, Bd. 7, 56 (*Grundlinien der Philosophie des Rechts*, par. 7).

Pandora ist auch in dem Sinn *Festspiel*, dass es das Fest des Tages als Gegenwart der Idee – das Fest seiner Wiederkunft und das Fest seiner Blüte in lebendiger Schönheit – spielt, und dabei im Spielen auf die Grenzen dieses Spiels reflektiert. Ein Festspiel also im Wortsinn. Die moderne Entzweiung – die Spaltung zwischen blinder Betriebsamkeit und melancholischem Schönheitsdienst – soll dadurch verwunden werden, dass der in sich gegenwärtigen Idee im gespielten Fest imaginativ entsprochen wird. Das adäquate Bewusstsein von der Idee, an dem sich die moderne Entzweiung allererst als defizient erweist, ist das gespielte Fest des Tages als Welterschließung im Horizont von Zeitlichkeit: göttlicher Rhythmus der Welt.

Das Festspiel inszeniert und reflektiert das Fest des Tages (das Hochzeitsfest der Schöpfungseinheit) als Morgendämmerung, das heißt: auch als Fest der Farbe. Dass die Morgendämmerung «erfreulich immerfort» sei, hatten wir in jenen Zeilen des Prometheus gelesen, die den Basissatz von *Faust II* («Am farbigen Abglanz haben wir das Leben») vorwegnehmen. In der zwei Jahre nach dem *Pandora*-Festspiel veröffentlichten *Farbenlehre* wird der erfreuliche Aspekt der Farbe auf seinen Grund im menschlichen Bewusstsein zurückgeführt. Goethes diesbezügliche Vermutung darf als Antwort auf die Frage gelten, warum das Festspiel in der Ankunft der Eos kulminiert. In der sich zum Purpur steigernden chromatischen Fest wird dem Menschen die harmonische Totalität seines Seins sichtbar: «Wird nun die Farbentotalität von außen dem Auge als Objekt gebracht, so ist sie ihm erfreulich, weil ihm die Summe seiner eignen Tätigkeit als Realität entgegen kommt.»¹⁰² Grund der erfreulichen Wirkung der Farbtotatität ist die Überwindung der pathologischen Einseitigkeit und die Freisetzung des ganzen Potentials der Sehtätigkeit. Goethes Begriff dafür ist Freiheit:

Wurden wir vorher bei dem Beschauen einzelner Farben gewissermaßen pathologisch affiziert, indem wir zu einzelnen Empfindungen fortgerissen, uns bald lebhaft und strebend, bald weich und sehnd, bald zum Edlen emporgehoben, bald zum Gemeinen herabgezogen fühlten; so führt uns das Bedürfnis nach Totalität, welches unserm Organ eingeboren ist, aus dieser Beschränkung heraus; es setzt sich selbst in Freiheit, indem es

102 FA I/23/1, 258 (*Zur Farbenlehre*, par. 808).

den Gegensatz des ihm aufgedrungenen Einzelnen und somit eine befriedigende Ganzheit hervorbringt.¹⁰³

Es ist also im Rahmen des umfassenden Festspielkonzepts durchaus stimmig und bedeutend, dass der Eos die Aufgabe zukommt, durch ihre Rede die Idee als Einheit der Schöpfung zur Darstellung zu bringen. Denn sie ist schon als erfreuliches Fest der Farbe auf die Seinstotalität bezogen. Genau das hatte Goethe im *Vorwort* zur *Farbenlehre* hervorgehoben: «Farben und Licht stehen unter einander in dem genauesten Verhältnis, aber wir müssen uns beide als der ganzen Natur angehörig denken: denn sie ist es ganz, die sich dadurch dem Sinne des Auges besonders offenbaren will.»¹⁰⁴ Die Morgendämmerung ist eine Erscheinungsweise der Pandora und als solche (festzeitlich vorübergehende) Offenbarung der Schöpfungsgabe.¹⁰⁵

103 FA I/23/1, S. 258–59 (*Zur Farbenlehre*, par. 812). Schon zur Entstehungszeit von *Pandora* hatte Goethe die Farbtotalität klar im Blick. Vgl. FA II/6, 253.

104 FA I/23/1, 12.

105 Als mögliche Quelle der Symbolik der Morgenröte wäre das Kapitel «Unterrecht unter der Morgenröte» aus Herders *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* in Betracht zu ziehen. Vgl. Johann Gottfried Herder, *Werke* in zehn Bänden, Bd. 5: *Schriften zum Alten Testament*, hg. Rudolf Smend, Frankfurt a. M. 1993, 246–257.



Sitzungsberichte Backlist

SITZUNGSBERICHTE

2006

978 3 7696 1637 8 Heft 1:
Göllner Theodor, **Die psalmodische Tradition bei Monteverdi und Schütz.**
30 S., brosch., € 5,00

978 3 7696 0960 8 Heft 2:
Bollée Willem, **Gone to the dogs in ancient India.** 135 S., brosch., € 14,00

978 3 7696 1638 5 Heft 3:
Hübner Wolfgang, **Crater Liberi. Himmelsporten und Tierkreis.**
69 S., brosch., € 8,00

978 3 7696 1639 2 Heft 4:
Maier Hans, **Die Kabinettsregierung. Entstehung, Wirkungsweise, aktuelle Probleme.**
30 S., brosch., € 5,00

978 3 7696 1640 8 Heft 5:
Höfele Andreas, **Shakespeare und die Verlockungen der Biographie.**
60 S., brosch., € 12,00

2007

978 3 7696 1641 5 Heft 1:
Ziegler Rolf, **The Kula Ring of Bronislaw Malinowski. A Simulation of the Co-Evolution of an Economic and Ceremonial Exchange System.**
125 S., brosch., (vergriffen, Download)

978 3 7696 1642 2 Heft 2:
Landau Peter, **Goethes verlorene juristische Dissertation und ihre Quellen. Versuch einer Rekonstruktion.**
42 S., brosch., € 7,00

978 3 7696 1643 9 Heft 3:
Hofmann Hasso, **Verfassungsgeschichte als Phänomenologie des Rechts.**
28 S., brosch., € 5,00

978 3 7696 1644 6 Heft 4:
Oettinger Norbert, **Gab es einen Trojanischen Krieg? Zur griechischen und anatolischen Überlieferung.**
28 S., brosch., € 5,00

2008

978 3 7696 1645 3 Heft 1:
Wenz Gunther, **Friedrich Immanuel Niethammer (1766–1848). Theologe, Religionsphilosoph, Schulreformer und Kirchenorganisator.**
114 S., brosch., € 12,00

978 3 7696 1646 0 Heft 2:
Moulines C. Ulises, **Die Entstehung der Wissenschaftstheorie als interdisziplinäres Fach (1885–1914).**
20 S., brosch., € 5,00

978 3 7696 1647 7 Heft 3:
Pfortenhauer Helmut, **Unveröffentlichtes von Jean Paul. Die Vorarbeiten zum ›Leben Fibels‹.**
41 S., brosch., € 14,00

978 3 7696 1648 4 Heft 4:
Ullmann Manfred, **Lexikalische Probleme im Sinnbezirk Hyäne** (Beiträge zur Lexikographie des Klassischen Arabisch Nr.17).
40 S., brosch., € 6,00

2009

978 3 7696 1649 1 Heft 1:
Konrad Ulrich, **Zusammenfassung des Lebens und der Kunst. Das Siegfried-Idyll von Richard Wagner.**
32 S., brosch., € 6,00

978 3 7696 1650 7 Heft 2:
Hose Martin, **Euripides als Anthropologe.**
71 S., brosch., EUR 10,00

978 3 7696 1651 4 Heft 3:
Weipert Reinhard, **Altarabischer Sprachwitz: Abu 'Alqama und die Kunst, sich kompliziert auszudrücken** (Beiträge zur Lexikographie des Klassischen Arabisch Nr.18).
181 S., brosch., € 22,00

978 3 7696 1652 1 Heft 4:
Hendrik Birus, **Le temps présent est l'arche du Seigneur. Zum Verhältnis von Gegenwart, Geschichte und Ewigkeit beim späten Goethe.**
31 S., brosch., € 5,00

2010

978 3 7696 1653 8 Heft 1:
Manfred Ullmann, **Die Conclusio a minori ad maius im Arabischen** (Beiträge des Klassischen Arabisch Nr.19).
31 S., brosch., € 5,00

978 3 7696 1654 5 Heft 2:
Detlef Liebs, **Hofjuristen der römischen Kaiser bis Justinian.**
213 S., brosch., € 23,00

978 3 7696 1655 2 Heft 3:
Peter Thiergen, **Aufrechter Gang und liegendes Sein. Zu einem deutsch-russischen Kontrastbild.**
99 S., brosch., € 11,00

Sitzungsberichte Backlist

2011

978 3 7696 1656 9 Heft 1:
Paul Kunitzsch, **Richard Lorch, Theodosius,**
De habitationibus. Arabic and
Medieval Latin Translations.
95 S., brosch., € 10,00

978 3 7696 1657 6 Heft 2:
Gunther Wenz, **Von den göttlichen**
Dingen und ihrer Offenbarung.
Zum Streit Jacobis mit Schelling 1811/12.
115 S., brosch., € 12,00

978 3 7696 1658 3 Heft 3:
Peter Landau, **Der Archipoeta –**
Deutschlands erster Dichterjurist.
Neues zur Identifizierung des Politischen
Poeten der Barbarossazeit.
45 S., brosch., € 5,00

978 3 7696 1659 0 Heft 4:
Peter Schreiner, Ernst Vogt (Hrsg.),
Karl Krumbacher. Leben und Werk.
147 S., brosch., € 17,00

2012

978 3 7696 1661 3 Heft 1:
Rainer Warning, **Ästhetisches**
Grenzgängertum. Marcel Proust und
Thomas Mann.
103 S., brosch., € 11,00

978 3 7696 1662 0 Heft 2:
Annegret Heitmann, **Henrik Ibsens**
dramatische Methode. 40 S., brosch., € 6,00

978 3 7696 1663 7 Heft 3:
Wolfgang Ballwieser, **Unternehmens-**
bewertung zwischen Fakten und Fiktionen.
44 S., brosch., € 7,00

2013

978 3 7696 1664 4 Heft 1:
Bernd Schünemann, **Vom Tempel zum**
Marktplatz. Die wahre Natur der Urteils-
absprache im Strafprozess.
40 S., brosch., € 7,00

978 3 7696 1665 1 Heft 2:
Hartmut Bobzin, **Ließ ein Papst**
den Koran verbrennen? Mutmaßungen
zum Venezianischer Korandruck von 1537/38.
48 S., brosch., € 8,00

2014

978 3 7696 1666 8 Heft 1:
Jan-Dirk Müller, **Das Faustbuch in**
den konfessionellen Konflikten des
16. Jahrhunderts. 64 S., brosch., € 10,00

978 3 7696 1667 5 Heft 2:
Manfred Ullmann, **Die arabische**
Partikel *ḥašā*. 64 S., brosch., € 10,00

978 3 7696 1668 2 Heft 3:
Andreas Höfele, **Der Einbruch der Zeit.**
Carl Schmitt liest Hamlet.
48 S., brosch., € 10,00

2015

978 3 7696 1669 9 Heft 1:
Helmut Pfotenhauer, **Literarische Biographie**
als philologischer Erkenntnisgewinn?
Neue Bücher über Goethe. 24 S., brosch., € 7,00

978 3 7696 1670 5 Heft 2:
Matthias Steinhart, **Im Wettstreit mit Apelles.**
Archäologische Bemerkungen zur Konzeption
von Giorgiones Tempesta. 88 S., brosch., € 10,00

2016

978 3 7696 1671 2 Heft 1:
Ernst Vogt, **«Wenn die Jugend nur etwas**
taugt...» Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff
an Walther Kranz. 39 Dokumente.
80 S., brosch., € 12,00

978 3 7696 1672 9 Heft 2:
Martin Hose, **Konstanten und Wandel in der**
antiken Historiographie: Explanada und
explanantia in ihrer Entwicklung. Beiträge
zu einer Geschichte der Geschichtsschreibung.
56 S., brosch., € 12,00

978 3 7696 1673 6 Heft 3:
Gunther Wenz, **Die Sünde Adams.**
Zum Fall des Dorfrichters in Heinrich von
Kleists Lustspiel «Der Zerbrochene Krug».
56 S., brosch., € 12,00

2017

978 3 7696 1674 3 Heft 1:
Wolfgang Hübner, **Athena am Sternhimmel**
bei Proklos.
56 S., brosch., € 12,00



Abhandlungen Backlist

ABHANDLUNGEN – Neue Folge

- 978 3 7696 0958 5 Nummer 127:
Sabine Heym, Willibald Sauerländer,
Herkules besiegt die Lernäische Hydra.
Der Herkules-Teppich im Vortragssaal der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
2006. 94 S., 52. Abb., geb., € 34,00
- 978 3 7696 0965 3 Nummer 128:
Theodor Göllner, Bernhard Schmid (Hg.)
Severin Putz (Mitarbeit), **Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext.** *Bericht über das internationale Symposium der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte München, 2.–4. August 2004.*
2006. 466 S., geb., € 109,00
- 978 3 7696 0964 6 Nummer 129:
Bearbeitet von D. Diemer, P. Diemer,
L. Seelig, P. Volk, B. Volk-Knüttel u. a.
Vorgelegt von Willibald Sauerländer,
Die Münchner Kammer. 2008. Bd. 1:
Katalog Teil 1, Bd. 2: Katalog Teil 2, zus. 1062 S.,
Bd. 3: Aufsätze und Anhänge, VIII+569 S.,
geb., € 498,00
- 978 3 7696 0967 7 Nummer 130:
Martin Heckel, **Vom Religionskonflikt zur Ausgleichsordnung.** *Der Sonderweg des deutschen Staatskirchenrechts vom Augsburger Religionsfrieden 1555 bis zur Gegenwart.*
2007. 135 S., brosch., € 23,00
- 978 3 7696 0973 8 Nummer 131:
Volker Bierbrauer, **Ethnos und Mobilität im 5. Jahrhundert aus archäologischer Sicht.** *Vom Kaukasus bis nach Niederösterreich.*
2008. 129 S., 32 Tafeln, geb., € 48,00
- 978 3 7696 0977 6 Nummer 132:
Wolfgang Fikentscher, **Law and Anthropology.** *Outlines, Issues, and Suggestions.*
2009. 512 S., geb., € 125,00
- 978 3 7696 0951 6 Nummer 133:
Gunter Wenz (Hg.), **Friedrich Immanuel Niethammer (1766–1848).** *Beiträge zu Biographie und Werkgeschichte.*
2009. VIII, 123 S., brosch., € 28,00
- 978 3 7696 0122 0 Nummer 134:
Werner Beierwaltes, Erich Fuchs (Hrsg.),
Symposium Johann Gottlieb Fichte. *Herkunft und Ausstrahlung seines Denkens.*
2009. VII, 98 S., brosch., € 30,00
- 978 3 7696 0123 7 Nummer 135:
Kalliope Sarri, **Orchomenos IV. Orchomenos in der mittleren Bronzezeit.**
2010. 479 S., 8 Tabellen, 77 Tafeln, 7 Phototafeln,
51 Diagramme, 12 Pläne, geb., € 144,00
- 978 3 7696 0124 4 Nummer 136:
Cornelia Meyer-Stoll, **Die Maß- und Gewichtsreformen in Deutschland im 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Rolle Carl August Steinheils und der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.**
2010. 305 S., brosch., € 76,00
- 978 3 7696 0125 1 Nummer 137:
Gunter Wenz (Hg.), **Das Böse und sein Grund.** *Zur Rezeptionsgeschichte von Schellings Freiheitsschrift 1809.*
2010. 163 S., brosch., € 35,00
- 978 3 7696 0126 81 Nummer 138:
Michaela Konrad, Christian Witschel (Hrsg.),
Römische Legionslager in den Rhein- und Donauprovinzen – Nuclei spätantik-frühmittelalterlichen Lebens?
2011. 666 S., zahlr. Abb., geb., € 224,00
- 978 3 7696 0127 5 Nummer 139:
Claudia Märkl, Peter Schreiner (Hrsg.), **Jakob Philipp Fallmerayer (1790–1861).** *Der Gelehrte und seine Aktualität im 21. Jahrhundert.*
2013. 170 S., brosch., € 62,00
- 978 3 7696 0128 2 Nummer 140:
Klaus Strunk (Hrsg.), **Zur Geschichte der Sprachwissenschaft im 19. Jahrhundert.** *Briefe Johannes Schmidts an August Schleicher 1865–1868.*
2014. 128 S., geb., € 48,00
- 978 3 7696 0150 5 Nummer 141:
Dieter Launert (Hrsg.), **Nova Kepleriana.** *Bürgis Kunstweg im Fundamentum Astronomiae – Entschlüsselung seines Rätsels.*
2015. 120 S., geb., € 48,00
- 978 3 7696 0131 2 Nummer 142:
Anton Spitaler, Kathrin Müller (Hrsg.),
Erste Halbverse in der klassisch-arabischen Literatur.
2016. 160 S., geb., € 48,00

