



UWE JAPP

**Generische Formen.
Goethes >Festspiel< Pandora**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation in: *Jeux et fêtes dans l'oeuvre de J. W. Goethe / Fest und Spiel im Werk Goethes*. Hg. von D. Blondeau, G. Buscot, C. Maillard. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg 2000, S. 21-32.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL:

<http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/pandora_japp.pdf>

Eingestellt am 07.11.2005

Autor

Prof. Dr. Uwe Japp

Universität Karlsruhe (TH)

Institut für Literaturwissenschaft

Franz-Schnabel-Haus, Geb. 30.91

Kaiserstr. 12

76128 Karlsruhe

Emailadresse: <ef10@rz.uni-karlsruhe.de>

Homepage:

<<http://fakultaet.geist-soz.uni-karlsruhe.de/litwiss/index.php?nodeid=48>>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Uwe Japp: *Generische Formen. Goethes >Festspiel< Pandora* (07.11.2005). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/pandora_japp.pdf >
(Datum Ihres letzten Besuches).

UWE JAPP

**Generische Formen.
Goethes >Festspiel< Pandora**

„Was kündest du für Feste mir?“
Prometheus

I.

Das Festspiel als dramatische Gattung ist Fest und Spiel zugleich; aber es zeigt in seiner Goetheschen Ausprägung weniger das Spiel als das Fest. Der Unterschied wird deutlich, wenn wir zwischen externer und interner Beobachtung unterscheiden. Die externe Beobachtung nimmt das Festspiel als Inzitant einer Institution – eines Theaters und, in der Regel, eines Hofes – wahr. Sie bemerkt folglich die Darstellung, das Medium der Darstellung und, zuguterletzt, die Beobachtung der Darstellung. Der Blick auf die Bühne – und die Dekoration – verstärkt das Bewußtsein des Inszenierten, des Als-Ob, der Fiktion. Die Wahrnehmung des Publikums exponiert die Differenz zwischen Rezipienten und Produzenten des Scheins. Gerade die eklatante Stilisierung der Goetheschen Festspiele, ihre Abstraktheit und generische Zumutung hält (auch im Text) das Bewußtsein wach, der Darbietung eines Spiels beizuwohnen.

Die interne Beobachtung ist hingegen ganz auf das sich darbietende Geschehen konzentriert. Nun könnte es sein, daß auch auf dieser Ebene Spiele und Spielende dargeboten würden, z. B. als Spiel im Spiel. Tatsächlich sind aber solche Selbstbezüglichkeiten oder Metathematisierungen in Goethes Festspielen eher selten. In *Paläophren und Neoterpe* ist dieser Bereich ganz ausgespart, in *Pandora* begegnet er andeutungsweise im Tanz der Schmiede und anderen, versteckteren, Winken, während in *Des Epimenides Erwachen* das – vom Chor unterstützte – opernhafte Finale die Struktur der spielerischen Darbietung deutlicher zu betonen scheint. Deutlicher allerdings als die Struktur des Spiels bietet sich am Schluß von *Des Epimenides Erwachen* die ‘festliche’ Gestimmtheit aller dar, da es ja der Hoffnung gelungen ist, den Dämon der Unterdrückung zurückzuweisen, um so die erneute Vereinigung der Hoffnung mit ihren Schwestern Glaube und Liebe – auch zur Freude des Epimenides – zu ermöglichen. Ähnlich ‘festlich’ gestimmt ist die Schlußgebung in *Paläophren und Neoterpe*, da hier das vielleicht noch unglaublichere Kunststück gelingt, die alte Zeit mit der neuen Zeit zu versöhnen. Es gehört eben zur *condition pompeuse* des <Festspiels>, daß der festlichen Intention diesseits der Bühne auf der Bühne – verschlüsselte – Gestalt verliehen wird. Am prägnantesten tritt diese Struktur in *Pandora* zutage, da hier nach der tentativen Beibringung aller Dinge ein veritables Fest – im Spiel – gefeiert werden soll; jenes Fest übrigens,

nach dem Prometheus sich bei Eos erkundigt.¹ Allerdings nimmt das Fest doch nur andeutungsweise Gestalt an, jedenfalls im abgeschlossenen und veröffentlichten Text. Und auch das ‚Schema der Fortsetzung‘, das zwar an sich festlich und opernhaft genug angelegt ist, bietet keine genaue Handhabe, Ort und Zeit einer den Widerstreit unterbrechenden oder beendenden Feier zu bezeichnen.² Vielmehr setzt sich der Gegensatz zwischen Prometheus und Epimetheus, wie es scheint, bis in die letzten geplanten Szenen, in denen es um Inhalt und Verbleib der *Κνπσελη* geht, fort. Dann freilich spricht das Gefäß selbst³ und es kann zu einer festspielmäßigen Elevation kommen.⁴

II.

Das Besondere an Goethes *Pandora* besteht – im Vergleich mit den Quellen, aber auch in Vergleichung mit den anderen Festspielen – einerseits darin, daß der notorisch negativ konnotierte Inhalt der Kapsel ins Positive gewendet wurde,⁵ andererseits darin, daß der zwischen Prometheus und Epimetheus bestehende Gegensatz durch die Phileros-Epimeleia-Handlung eine dramatische Steigerung erfährt, deren tragisches Potential der Konvention des Festspiels in die Quere kommt. Möglicherweise spielt hierbei eine Rolle, daß Goethe die *Pandora* nicht, wie *Paläophren und Neoterpe, Des Epimenides Erwachen* und die verschiedenen (meist dem Geburtstag der Herzogin dedizierten) Maskenzüge, für eine bestimmte festliche Gelegenheit geschrieben hat, vielmehr der nähere Anlaß ein vergleichsweise (was das Herrscherlob angeht) unspezifisches Zeitschriftenprojekt war.⁶ Allerdings hatten die Herausgeber ihren Almanach *Prometheus* benannt; und damit war offenbar „der mythologische Punct“ berührt, von dem Goethe sagt, daß er ihm „immer gegenwärtig und zur belebten Fixidee“ geworden sei.⁷ Vergleicht man das frühe Dramen-Fragment mit dem späten Festspiel, so könnte, was die Forschung

¹ Johann Wolfgang Goethe, *Pandora. Ein Festspiel*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. v. Friedmar Apel u. a., 1. Abt., Bd. 6, *Dramen 1791-1832*, hg. v. Dieter Borchmeyer und Peter Huber, Frankfurt/M. 1993, S. 661-699, hier S. 695, V. 1042.

² Siehe ebd., S. 697-699.

³ „Κνπσελη schlägt sich auf“. Ebd., S. 699.

⁴ „Verjüngung des Epimetheus / Pandora mit ihm emporgehoben.“ Ebd., S. 699.

⁵ Vgl. wiederum das ‚Schema der Fortsetzung‘: „Würdiger Inhalt der *Κνπσελη*.“ Ebd., S. 699. – Die negative Füllung des mythischen Behältnisses geht bekanntlich auf Hesiod zurück. (Siehe Hesiod, *Werke und Tage*, griechisch-deutsch, übers. u. hg. v. Otto Schönberger, Stuttgart 1996, S. 7 ff., V. 42-105.) Allerdings kannte bereits die Antike, mit der Version des Babrius, die Vorstellung eines ‚alle guten Dinge‘ enthaltenden Gefäßes. Hierin liegt, wirkungsgeschichtlich gesehen, die Zweideutigkeit der Pandora. Siehe zusammenfassend Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1992⁸, S. 617-620 (Art. „Pandora“). Aus kunstgeschichtlicher (bzw. ‚ikonographischer‘) Sicht: Dora u. Erwin Panofsky, *Die Büchse der Pandora. Bedeutungswandel eines mythischen Symbols*, Frankfurt/M./Paris 1992 (orig. 1956). Zum Gegensatz Hesiod / Babrius ebd., S. 20 ff. u. S. 90-96; zum Übergang vom Pithos zur Pyxis – und also der genaueren Form der ‚Büchse‘ – ebd., S. 30.

⁶ Siehe Christoph Siegrist, „Dramatische Gelegenheitsdichtungen: Maskenzüge, Prologe, Festspiele“, in: *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*, hg. v. Walter Hinderer, Stuttgart 1980, S. 226-243, hier S. 234.

⁷ *Goethes Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1893, I. Abt, Bd. 36, S. 27.

mehrfach bemerkt hat, der Unterschied kaum größer sein. Dort das Pathos der Rebellion mit dem initiierenden "Ich will nicht sag es ihnen"⁸, hier der zur Mäßigung und Unterwerfung aufrufende Gesang der Göttin der Morgenröte.⁹ Die Rede von einer "Entprometheisierung" erscheint, trotz der beharrenden "Fixidee", nicht abwegig.¹⁰ In diese Richtung geht ja dann auch die Schlußgebung des Ganzen (inklusive Fortsetzung), die – mit Rücksicht auf den Konflikt der beiden Brüder und die hiermit zusammenhängenden Weltdeutungen – als Epimetheisierung bezeichnet werden kann. Dies ist zweifellos die festspielaffinere Deutung.

Wenn wir von einer epimetheisierenden Tendenz in der *Pandora* sprechen, dann heißt dies nicht, daß Goethe ein Votum im Sinne eindeutiger Parteilichkeit gegeben habe. Im Stück sagt Prometheus: "Des tät'gen Manns Behagen sei Parteilichkeit."¹¹ Er lobt damit die Schmiede, die sein Element, das Feuer, privilegieren. Hier spricht also der *homo faber*, der an Motive der frühen Prometheuskonfiguration erinnert. Das Stück korrigiert aber diese Perspektive, erstens durch die ausgleichende Erscheinung des Epimetheus, zweitens durch die im weiteren Verlauf der Handlung sich zeigende destruktive Wirkung des Feuers.¹² Es handelt sich um eine Eigenart der Goetheschen Festspiele überhaupt, die jeweils einen Konflikt, einen Widerstreit, einen Antagonismus exponieren, der am Ende beigelegt zu sein scheint, handle es sich nun um den Gegensatz zwischen der alten und der neuen Zeit, zwischen *vita activa* und *vita contemplativa*, zwischen Einsicht und Voraussicht.¹³ Gleichwohl zeichnet sich in der *Pandora* – vor dem Hintergrund des Ausgleichs der Positionen – eine merkliche Bevorzugung des epimetheischen Standpunkts ab: erstens dadurch, daß Prometheus am Schluß der ausgeführten Fassung von Eos zurechtgewiesen wird, zweitens dadurch, daß am Schluß der geplanten Fortsetzung Prometheus verschwunden ist, vielmehr Epimetheus sich verjüngt und mit Pandora "emporgehoben" wird, drittens dadurch, daß die Präsenz des Epimetheus im späten Festspiel umso bedeutsamer wird, wenn man bedenkt, daß er im frühen Dramen-Fragment kaum eine Rolle spielte.¹⁴

⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Prometheus*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. v. Friedmar Apel u. a., 1. Abt., Bd. 4, *Dramen 1765-1775*, hg. v. Dieter Borchmeyer unter Mitwirkung v. Peter Huber, Frankfurt/M. 1985, S. 407-419, hier S. 407.

⁹ Eos: „Groß beginnt ihr Titanen; aber leiten / Zu dem ewig Guten, ewig Schönen, / Ist der Götter Werk, die laßt gewähren.“ Goethe, *Pandora*, S. 697, V. 1083-1084.

¹⁰ So Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M. 1979, S. 488. Blumenberg bezieht sich allerdings hier, abgesehen von seinem anhaltenden Interesse an Prometheus in allen Formen, nicht auf *Pandora*, sondern auf das *Vorspiel auf dem Theater*.

¹¹ Goethe, *Pandora*, S. 670, V. 218.

¹² Ebd., S. 689, V. 822 ff.

¹³ So die Gegensätze in *Paläophren und Neoterpe*, *Pandora* und *Des Epimenides Erwachen*. Der besondere Fall des Epimenides wird von diesem in der Schlußszene ausgesprochen: „Schön ist's dem Höchsten sich vertraun. / Er lehrte mich das Gegenwärt'ge kennen; / Nun aber soll mein Blick entbrennen, / In fremde Zeiten auszuschaun.“ Johann Wolfgang Goethe, *Des Epimenides Erwachen*, in: ders., *Sämtliche Werke*, 1. Abt., Bd. 6, *Dramen 1791-1832*, S. 733-771, hier S. 770, V. 947-950.

¹⁴ So auch Dora und Erwin Panofsky, die über Epimetheus schreiben (*Die Büchse der Pandora*, S. 135): „und er, in Calderóns *Estatua de Prometeo* eine Nebenfigur und in Voltaires *Pandore* gänzlich fortgelassen, ist in Goethes Stück, so wie die Sache aussieht, die Hauptfigur.“

Trotz der – in sich differenzierten – ausgleichenden Verfaßtheit des Stücks im ganzen, gibt es, wie schon angedeutet, eine dramatische Aufgipfelung, die einen Exzeß der Gewalt und des Schreckens in die arkadische Szenerie hereinbringt. ”Weh! Mord und Tod! Weh Mörder! Ai! ai! Hülfe mir!”¹⁵ So Epimeleia, die Sorgende, während Phileros, der Freund der Liebe, geleitet von Verblendung und Übereilung, ihr mit dem Beil nach dem Leben trachtet. Der Verwundung der Unschuldigen folgt die Bestrafung des irrenden Missetäters, die wiederum nur durch das Eingreifen der Göttin kuriert werden kann. Zwar geht es am Ende für die beiden Liebenden gut aus (da sogar die Delphine zur Rettung des Ertrinkenden herbeieilen), gleichwohl stellt die Epimeleia-Phileros-Handlung eine bedenkliche Störung der auf Heiterkeit und Versöhnung abgestellten Festspiel-Konfiguration dar. Dies nicht nur, weil Gewalt und Schrecken in den pazifizierten Raum der Feier eindringen – solche ‚Störungen‘ gibt es in anderen Festspielen auch –, sondern deshalb, weil diejenigen, die das Andringen der Gewalt und des Schreckens erleiden, unter ihrer allegorischen Maskierung noch als Individuen, als *dramatis personae*, kenntlich sind. *Pandora* ist das Festspiel, das deutlichere Beziehungen zum ‚Drama‘ unterhält als andere Beispiele dieser Gattung. So gibt es z. B. auch in *Des Epimenides Erwachen* Gewalt und Schrecken, aber die davon Betroffenen (Glaube und Liebe) sind Allegorien ohne nennenswerte Individualität, so daß die unterhaltende und belehrende Dimension des Spiels nie gänzlich aus dem Blick kommt. Offenbar verhält es sich so, daß auf der Höhe der generischen Formen, weitergehende Differenzierungen zu beachten sind: solche, die die Art, und solche, die das Individuum betreffen.

III.

Abstraktion, Stilisierung, Symbolisierung, mit diesen Begriffen läßt sich die formale Eigenart der Goetheschen Festspiele annähernd bezeichnen.¹⁶ Hinzu kommt, mit Goethes eigenen Worten, das „Generische“, die zur Gattung hin verdichtete Individualität. Goethe hat allerdings nicht nur die Festspiele im Auge gehabt, sondern zugleich – oder darüber hinaus – das gesamte Spätwerk, schließlich das Charakteristische ‘später’ Werke überhaupt. Die Dramaturgie des Festspiels überlagert sich mit einer Poetik der Spätzeitlichkeit. In einem weiteren Schritt wird der Gegensatz der frühen und späten Zeit auf die Folge der Epochen angewendet, so daß die Explikation des Generischen sich als eine Erläuterung des Klassischen (bzw. der Klassik im Gegensatz zum Sturm und Drang) ausnimmt. Auf allen drei Ebenen – der formalen, der temporalen und der epochalen – zeigt sich das Generische als Visierung des Allgemeinen.

Die Tendenz zum Allgemeinen führt dazu, daß die Personen im Drama gleichsam ‘generisch’ sprechen, in Gnomen und Sprichwörtern. Zwar ergeht die Rede in einer konkreten Situation, sie ist aber zugleich so formuliert, daß sie überall gelten kann (oder

¹⁵ Goethe, *Pandora*, S. 676, V. 408.

¹⁶ Siehe Wilhelm Emrich, „Goethes Festspiel ‘Pandora’“, in: *Goethe-Jahrbuch* 79, 1962, S. 33-43; Dieter Borchmeyer, „Goethes ‘Pandora’ und der Preis des Fortschritts“, in: *Études germaniques* 38, 1983, S. 17-31; Joseph Peter Stern, „On Goethes ‘Pandora’“, in: *London German Studies* 2, 1983, S. 31-49.

gelten können soll). Als ein Beispiel kann die folgende Einlassung des Prometheus dienen, die einerseits den Zweck hat, Epimetheus von seiner Sehnsucht abzubringen, die andererseits das allgemeine Ethos des *homo faber* ausspricht: „Kleinode schafft dem Manne täglich seine Faust.“¹⁷ Umgekehrt gibt Epimetheus mit den Worten „Trostlos zu sein ist Liebenden der schönste Trost [...]“¹⁸ konkrete Auskunft über seine momentane Befindlichkeit, zugleich formuliert er (mit einem kunstreichen Paradox) die universelle Losung aller unglücklich Liebenden und kontemplativen Melancholiker. Die Tendenz zum Allgemeinen erreicht gelegentlich solche Höhen, daß dem Zuschauer – oder Leser – und manchmal auch einem Mitspieler rätselhaft bleiben mag, welchen bestimmten Sachverhalt die gnomisch zugespitzte Sprache eigentlich meint, wie z. B. die folgenden Worte der Hofmeisterin in der *Natürlichen Tochter* zeigen: „Der Unterredung Inhalt, ahnd’ ich ihn?“¹⁹ Der konkrete Inhalt besteht übrigens darin, daß der Gerichtsrat Eugenie seine Hand angeboten hat, um sie so vor der drohenden Verbannung zu retten, worauf Eugenie wiederum im gnomischen Stil antwortet: „Das Nächste steht oft unergreifbar fern.“²⁰ In der Folge wird dann das Künstliche der Sprachgebung noch durch das Hinzukommen der Stichomythie gesteigert.

In einem Gespräch mit Riemer hat Goethe die Besonderheit des klassischen Dramas – und des Festspiels – einmal unter dem Aspekt des Unterschieds zwischen Jugend und Alter kommentiert. Die Bezugnahme auf den Unterschied zwischen Sturm und Drang und Klassik liegt deshalb nahe, weil dieser ebenfalls das Verhältnis von Jugend und Alter impliziert bzw. stets auf dem Hintergrund eines solchen Verhältnisses interpretiert wurde und wird. Außerdem wird natürlich auf diesem Weg die sympathetische Differenz oder *concordia discors* zwischen *Prometheus* und *Pandora* evoziert. In Riemers Tagebuch heißt es am 4. April 1814:

Merkwürdige Äußerung Goethes über sich selbst, bei Gelegenheit des ‘Meister’. Daß nur die Jugend die Varietät und Spezifikation, das Alter aber die Genera, ja die Familias habe. An sich und Tizian gezeigt, der zuletzt den Samt nur symbolisch malte. Artige Anekdote, daß jemand ein bestelltes Bild nicht für fertig anerkennen wollte, weil er das Spezifische darin vermißte. – Goethe sei in seiner ‘Natürlichen Tochter’, in der ‘Pandora’ ins Generische gegangen; im Meister sei noch die Varietät. Das Naturgemäße daran! Die Natur sei streng in Generibus und Familiis, und nur in der Species erlaube sie sich Varietäten. Daß es gelben und weißen Crocus gebe, das sei eben ihr Spaß. Oben und höher hinaus müsse sie’s wohl bleiben lassen. – Dies ist dasselbe, was er anderswo so ausdrückte, daß die höhern Organisationen weniger Freiheit hätten, sondern viel bedingter und eingeschränkter wären. Die Vernunft lasse die wenigste Freiheit zu und sei despotisch.
21

¹⁷ Goethe, *Pandora*, S. 682, V. 584.

¹⁸ Ebd., S. 688, V. 784.

¹⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Die natürliche Tochter*, in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, hg. v. Erich Trunz, Bd. V, *Dramatische Dichtungen III*, München 1981⁹, S. 215-299, hier S. 279, V. 2238.

²⁰ Ebd., S. 279, V. 2244.

²¹ *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. V, *Dramatische Dichtungen III*, S. 661 („Dokumente zu ‘Pandora’“).

Die merkwürdige Äußerung, wie Riemer sie nennt, gibt nicht nur Auskunft darüber, weshalb ab einer gewissen Altersstufe, die aber auch als epochale Konstellation gedacht werden kann, das Generische vorherrscht, sie erläutert auch, weshalb in den höheren Regionen der Kunstausübung eine Einschränkung der Freiheit hinzunehmen ist, anders gesagt, weshalb hier das Gesetz in größerem Umfang und strengerem Maß gilt bzw. gelten soll. Die Ausbalancierung von Freiheit und Beschränkung – mit dem ausdrücklichen Willen zur Anerkennung (und Rechtfertigung) des Gesetzes – ist eines der Hauptthemen der klassischen Kunstlehre.²² Der Unterschied zwischen Sturm und Drang und Klassik wird in diesem Zusammenhang auch daran bemerkbar, daß die Instanz der Natur durchaus entgegengesetzten Interpretationen unterworfen wird. Im Sturm und Drang gilt die Natur als Reich der Freiheit und damit als Gegeninstanz zum Gesetz, zur Regel, zur Kunst (im Sinne von Künstlichkeit). In der Klassik dagegen dient die Natur gerade der Rechtfertigung des Gesetz- und Regelmäßigen, wie in der oben zitierten Äußerung, in der es hieß, die Natur sei streng in Generibus und Familiis.

Den Sinn der 'artigen' Tizian-Anekdote versteht man sehr wohl. Daß der späte Tizian den Samt nur noch symbolisch gemalt habe, ist einerseits im Sinne einer Negation naturalistischer Tendenzen in Kunst und Literatur aufzufassen. Dann so, daß das *symbolon* als Verweisung auf ein anderes, Höheres, exponiert wird. Das damit verbundene Verfahren ist in den Festspielen überall mit Händen zu greifen, sogar so, daß das Symbol von Fall zu Fall in die Allegorie übergeht und das Wort in den Begriff. Allerdings sind hierbei, wie schon bemerkt, Unterschiede zu beachten. *Paläophren und Neoterpe* ist ein allegorisches Fest- und Maskenspiel, in dem, mit Riemer zu sprechen, verschiedenfarbiger Krokus keinen Platz hat. Ähnlich verhält es sich mit *Des Epimenides Erwachen*, wenn man davon absieht, daß hier ein umfangreicheres Personal mobilisiert wird und mit Epimenides eine sogar Zweideutigkeiten erregende Spezifität in das Spiel hereinkommt. *Pandora* ist das Festspiel, das, wenn das Paradox erlaubt ist, im Rahmen der generischen Form die eklatanteste Individualität ausprägt. Aufs Ganze gesehen kann man das Problem der generischen Formen so verdeutlichen, daß man sich eine Art Begriffs-Raute vorstellt, deren obere Spitze sich im reinen Begriff der Gattung konzentriert, während sie in der Mitte die größte (prinzipiell unendliche) Ausdehnung der Individualität erreicht, um im unteren Teil, nach Maßgabe einer gegenläufigen Logik, sich zum leeren Begriff des Individuums zuzuspitzen.²³ Auf Goethes Festspiele bezogen ergibt sich, daß diese sich weiter von der Extension der Individualität in Richtung auf die Intension der Gattung entfernt haben, als dies von anderen Werken desselben Autors gesagt werden kann. Immerhin bleibt zu beachten, daß innerhalb der generischen Formen eine gewisse Varietät fortbesteht. Ein entsprechender Vorbehalt ist übrigens auch mit Rücksicht auf Tizian und den nur noch symbolisch gemalten Samt angebracht. Leider hat Goethe nicht gesagt (oder Riemer nicht berichtet), an welche Bilder des späten Tizi-

²² Siehe Uwe Japp, *Literatur und Modernität*, Frankfurt/M. 1987, S. 100-147.

²³ Das Vorbild dieses Schemas ist der „opérateur totémique“ von Lévi-Strauss. Siehe Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris 1962, S. 201. Da Lévi-Strauss ein dreidimensionales Schaubild entworfen hat, wäre sogar eine Einzeichnung der „Species“ (in Teilen) möglich.

an zu denken sei. In Frage kommen m. E. die *Dornenkrönung* von 1570/75, *Die Nymphe und der Schäfer* aus derselben Zeit oder die monumentale *Beweinung Christi* aus dem Jahr 1576.²⁴ Auf diesen Bildern herrscht ein expressiver Duktus vor, der in der Tat den Eindruck des Unausgeführten, Unspezifischen befördern mag. Das Gesicht des Soldaten auf der *Dornenkrönung* ist genau besehen nur ein konturierter heller Fleck. Ähnlich verhält es sich mit dem roten Umhang im Vordergrund der *Beweinung Christi*. Andererseits zeigt sich Tarquinius auf dem Bild *Tarquinius und Lucretia* von 1571 in so strahlender Gewandung, daß man beinahe von textilen Qualitäten sprechen möchte.²⁵ Offenbar ist auch hier eine gewisse Variation des Generischen anzuerkennen.

IV.

Die genaueren Verhältnisse der generischen Form in der *Pandora* können wir auf der Ebene der Diktion, der Fiktion²⁶ und der Person betrachten. Zur Diktion, sofern wir darunter die formale Qualität der Werke verstehen, ferner ihren rhematischen Aspekt, schließlich ihren Stil, haben wir schon einiges gesagt. In der Hauptsache ist hierbei an den gnomischen Stil zu denken, aber auch an die Prosodie. Daß Goethe den jambischen Trimeter als Grundform gewählt hat, liegt auf der Linie der Stilisierung oder, wenn man so will, der Abstraktion, die sich als Distanzierung auswirkt, da der sechshebige Jambus bekanntlich im Deutschen, anders als im Griechischen, zu zahllosen Unwegigkeiten veranlaßt. Ähnlich verhält es sich mit Neologismen wie „Erzgewält’ger“²⁷ oder „schwarmgedrängte Schar“²⁸. Indes besteht die Eigenart der *Pandora* auf dieser Ebene gerade darin, daß viele antike – und nicht-antike – Metren in ihr Verwendung finden. Der Effekt, der sich hieraus ergibt, ist einerseits der einer gewissen Gelehrtheit, die in die Poesie hinüberreicht und auf diese abfärbt, andererseits der des Spielerischen, da es mehr auf den Wechsel als auf die Konsequenz anzukommen scheint. In eine ähnliche Richtung weisen die Chor- und Liedpartien, da sie zugleich antimimetisch und virtuos wirken. Insgesamt kann man also sagen, daß sich die generische Diktion in der *Pandora* durchaus in der Nähe des Gesetzes, der Regel und der Vernunft aufhält, daß sie dies aber auf so virtuose Weise tut, daß der Eindruck formaler Mutwilligkeit nicht abzuweisen ist.

Als Fiktion beeindruckt die *Pandora* durch ihre Konzentriertheit. Alles ereignet sich an einem frühen Morgen. Allerdings ergibt sich gerade hierdurch eine wenig dramatische Zweiteilung, da alles Vorhergegangene in Monologen oder Gesprächen zwischen Epimetheus und Prometheus nachgetragen werden muß, abgesehen von dem allgemeinen Räsonnement, das von den Protagonisten ebenfalls mitgeteilt wird. Genau genommen

²⁴ Siehe Filippo Pedrocco, *Tizian*, Florenz 1993, dt. Übersetzung von Fried Rosenstock, S. 68,73 u. 75 (Abb. 95,104,106).

²⁵ Ebd., S. 70 (Abb. 98).

²⁶ Vgl. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris 1991.

²⁷ Goethe, *Pandora*, S. 668, V. 164.

²⁸ Ebd., S. 690, V. 831.

handelt es sich sogar um eine Dreiteilung, wenn man die sich ereignende Wiederkehr der Pandora noch mit einbeziehen will, obwohl es gerade hierzu im abgeschlossenen Text nicht kommt. Den Schluß bildet vielmehr der versöhnliche Ausgang der Epimelia-Phileros-Handlung, vor dem Hintergrund kalmierter Gewalt, Errettung aus Feuer und Wasser, mit dem Ausblick auf dionysische Ausgelassenheit in allseits belebter Landschaft. Die Binnenhandlung hat folglich noch viel Individualität; was insofern konsequent ist, als hier die Jugend mit ihrer sympathischen Torheit und mangelnden Entsagungsbereitschaft im Vordergrund steht. Die eigentliche generische Tendenz entfaltet sich in den Pandora-Partien, die genauer Prometheus-Epimetheus Partien sind, da die „Schöne“²⁹ nicht auftritt.

Die Personen in Goethes Festspiel sind genau besehen generische Mischwesen, da sie unterschiedliche Anteile aufweisen, sowohl das Allgemeine als auch das Besondere zeigend. Den generischen Aspekt betonen bereits die sprechenden Namen, die die einzelnen Figuren zu Zeichenträgern generalisierter Einstellungen und Haltungen (Vorausdenken, Nachdenken, Liebe, Hoffnung, Sorge, Schenken) machen. Andererseits haben die solchermaßen ins Allgemeine ragenden Gestalten individuelle Geschichten, wie wenig ausführlich diese auch immer szenisch vorgeführt oder in erinnernder Rede beschworen werden. Von den Schmieden, Hirten, Kriegern, Winzern und Fischern ist hier nicht eigens zu reden, da sie ganz auf die Seite der generischen Form gehören. Ein Vergleich mit den anderen Festspielen zeigt, daß die generische Tendenz dort noch weitergetrieben wurde, da das Personal (beinahe) ausschließlich aus Abstraktionen besteht (wenn wir von Epimenides absehen, der auch über eine individuelle Geschichte verfügt). Umgekehrt könnte man sagen, daß gerade die gemischte Verfaßtheit der Personen in der *Pandora* das Stück an die Interessen des Dramas (rück-)bindet. Die äußerste Konsequenz der generischen Form wäre eben nicht ein Schauspiel, sondern ein Begriff.

V.

Die generische Form der *Pandora* hat mehrfach dazu Anlaß gegeben, hierin eine extreme Ausprägung der klassischen Kunstlehre zu sehen, insbesondere deshalb, weil hier dem Gesetz und der Regel viel zugetraut wird – und auch deshalb, weil hier die Antike als das maßgebliche Paradigma aufscheint.³⁰ Dem ist durchaus zuzustimmen. Allerdings sollte nicht übersehen werden, wie die marmorne Statuarik immer wieder spielerisch in Bewegung gesetzt wird, anders gesagt, wie das Generische individualisiert wird. Am deutlichsten tritt dieser Sachverhalt auf der Ebene der Metrik zutage, da Goethe hier eben nicht nur antike Maße, wie den *Ionicus a minore*, benutzt hat, sondern auch moderne Verse, wie den vierhebigen Trochäus, den die Romantiker von Calderón herbezogen haben, hat zu Gehör bringen wollen. Auch der unantike Reim erklingt in der ‘anti-

²⁹ Ebd., S. 666, V. 94.

³⁰ Vgl. Gabriele Jähnert, *Probleme der Antikenaneignung Goethes im poetischen Werk nach 1800, dargestellt am Beispiel des Festspiels „Pandora“*, Berlin 1988.

ken' Situation der *Pandora*, wie im Helena-Akt des *Faust II*, zu wiederholten Malen. Insofern ist es keine Übertreibung, wenn man der Goetheschen *Pandora*, außer ihrer unbestreitbaren Zugehörigkeit zur Klassik, auch eine bestimmte Affinität zum romantischen Drama zuspricht.³¹

VI.

Goethes *Pandora* schließt, wie es für ein Festspiel nicht passender sein kann, mit der Ankündigung eines Festes, das sich zu Teilen schon realisiert. Eigentlicher Anlaß der „hohe[n] Feier“³² ist die Errettung des Phileros, die sich im gleitenden Übergang vom Meer zum Land vollzieht. Die Rettung selbst ist bereits festlich konnotiert, da der „starke Schwimmer“³³ unter der Voraussetzung göttlicher Unterstützung eigentlicher Hilfe nicht bedarf, vielmehr alle Fischer, Schwimmer und Delphine (!) sich versammeln: „nicht ihn zu retten; / Gaukelnd baden sie mit ihm.“³⁴ Eine Art Wasserballett also ist es, das sich den Zuschauern auf den Felsen darbietet. Während sich die Meergruppe dem Land nähert, beginnt hier ebenfalls das festliche Treiben. Der Schauplatz, „im großen Styl nach Poussinischer Weise gedacht“³⁵, bevölkert sich mit freundlich Grüßenden und Trinkenden. Im Folgenden ergibt sich, auf die Form des Festes übertragen, eine merkwürdige Kombination aus „große[m] Styl“ und ‚Wohlbehaglichkeit‘, da einerseits Phileros immer mehr zum Gott wird, die Feier also mythisch-religiöse Züge annimmt, andererseits der bacchantische Taumel merklich domestiziert bleibt.³⁶ Um das bei Goethe nicht Dargestellte zu bemerken, kann an das „bakchische [] Fest“³⁷ erinnert werden, daß Euripides – mit Jubel, Lärm und Gewalt – in den *Bakchen* inszeniert hat. Zwar hat Goethe in der dionysisch tingierten Feier am Schluß der *Pandora* den Exzeß des „Maidengetümmel[s]“³⁸ weggelassen, gleichwohl stellen sich verschiedene Beziehungen zum euripideischen Prätext her: zunächst dadurch, daß Phileros in einen wörtlichen Kontakt zu Dionysos / Bakchus gebracht wird, sodann dadurch, daß Prometheus in sei-

³¹ So schon Karl Viëtor, *Goethe. Dichtung. Wissenschaft. Weltbild*, Bern 1949, S. 204: „Pandora ist Goethes erstes klassisch-romantisches Drama.“

³² Ebd., S. 695, V. 1040.

³³ Ebd., S. 694, V. 997.

³⁴ Ebd., S. 694, V. 1006 f.

³⁵ Ebd., S. 663. Dazu Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibung*, Stuttgart 1991, S. 135-137.

³⁶ Siehe dagegen, um auch in dieser Sache den Maler des symbolischen Samts zu bemühen, Tizians Gemälde *Bacchanal der Andrier* und *Bacchus und Ariadne* aus den Jahren 1523 und 1524 (Pedrocco, *Tizian*, S. 18 u. 19 [Abb. 21,22]). Deutlich zeigt Tizian im Bild, wie Euripides im Text, die Gewalt, die mit dem Dionysos-Kult verbunden ist, während Goethe diesen Aspekt ausspart. Die Gewalt gehört in der *Pandora* nicht zum Fest, da dieses gerade als Abschluß und Überwindung der vorhergehenden gewaltbrauchenden [Epimeleia-]Phileros-Episode zu denken ist. Auch Dionysos wird in Goethes Festspiel offenbar einer spezifischen Epimetheisierung ausgesetzt. – Siehe neuerdings auch: Goethe, *Pandora. Mit 33 Zeichnungen von Johannes Grützke*, Frankfurt/M. u. Leipzig 1992, S. 35 (die Attacke des Phileros) und S. 66 ff. (der Festbericht der Eos).

³⁷ Euripides, *Die Bakchen*, in: ders., *Tragödien*, 6. Teil, griechisch u. deutsch v. Dietrich Ebener, Berlin 1980², S. 118-189, hier S. 147, V. 568.

³⁸ Ebd., S. 147, V. 569.

ner antifestlichen Haltung deutlich auf den kontradionysisch gestimmten Pentheus verweist. Gerade hierin kann allerdings ein Grund für den ansonsten merkwürdigen Sachverhalt gesehen werden, daß Eos das beginnende Fest als „Allgemeines Fest“³⁹ bezeichnet. Allgemein ist das Fest, indem es – scheinbar – alle Anwesenden ergreift und einbezieht, sie von ihren sonstigen Tätigkeiten abzieht, um sie vielmehr zur Muße, zum Genuß und zur freudigen Verehrung anzuleiten.⁴⁰ Nicht allgemein ist das Fest insofern, als es in Prometheus einen dezidierten Gegner des Feierns (im oben genannten Sinne) überhaupt findet. Indem Prometheus das allgemeine Fest verwirft, gibt er zugleich seine eingeschränkte, utilitaristische Perspektive preis:

Was kündest du für Feste mir? Sie lieb' ich nicht;
Erholung reichert Müden jede Nacht genug.
Des echten Mannes wahre Feier ist die Tat!⁴¹

Der prometheischen Sicht der Dinge gelingt es allerdings diesmal nicht, sich durchzusetzen, da die festlich gestimmte Göttin das letzte Wort behält. Immerhin ist aber auch das Wort des 'verkaufregenden' Japetiden gehört worden. Eine weitergehende Einschränkung des Festes und des Festgedankens ergibt sich in der *Pandora* daraus, daß die oben genannten Zurüstungen zum Fest nicht szenisch Gestalt annehmen, sondern lediglich in der Rede der Göttin, nach Art einer auf eine Klippe translozierten Teichoskopie, evoziert werden. Das „Allgemeine [] Fest“ am Schluß der *Pandora* ist folglich ein Fest der Worte im Drama.

³⁹ Goethe, *Pandora*, S. 695, V. 1041.

⁴⁰ Zur historischen Situation siehe Christian Meier, „Zur Funktion der Feste in Athen im 5. Jahrhundert vor Christus“, in: *Das Fest*, hg. v. Walter Haug u. Rainer Warning, München 1989 (Poetik und Hermeneutik, Bd. XIV), S. 569-591.

⁴¹ Goethe, *Pandora*, S. 695, V. 1042 ff.