

ULRIKE LANDFESTER

»Neues freut mich nicht.«

Automythographische Umdeutungsspiele in Goethes »Pandora«

Goethes 1808 abgeschlossenes und 1809 veröffentlichtes Festspiel *Pandora* entstand in einer Zeit, in der an die Seite der politischen Auswirkungen der Französischen die technologischen der industriellen Revolutionen zu treten begonnen hatten. Das Jahrhundert, das wenige Jahre zuvor angebrochen war, sollte denn auch die aus der griechischen Mythologie überkommene Figur des Prometheus als starkes Identifikationsangebot für seine von den rasanten Fortschritten in Wissenschaft und Technik und ihren wirtschaftlichen Auswirkungen inspirierte Innovationseuphorie aufgreifen und sich, wie Hans Blumenberg formulierte, »mit keiner anderen Epoche zuvor vergleichbar [...] im Titanen und mit ihm« verstehen, indem es »den sieghaften Überwinder zugunsten der Menschheit, den erfinderischen Gott gegen das Schicksalsspiel der Götter, den Patriarchen der geschichtlichen Selbstfindung«¹ schlechthin als mythische Präfiguration moderner Wertschöpfungspragmatiken feierte. Die Prometheus-Figur in Goethes Festspiel aber stellt kein solches Identifikationsangebot bereit, im Gegenteil: »Neues freut mich nicht«, setzt Prometheus in der letzten Szene brüsk der enthusiastischen Verve entgegen, mit der Eos die Rettung Phileros' als Ankündigung einer »Gabe [...] ungeahnet vormals« mit den Gaben ihrer Mutter Pandora verknüpft, denn, so fährt er fort, »ausgestattet / Ist genugsam dies Geschlecht zur Erde«.² Weitere Erfindungen sind für seinen Fortbestand nicht zwingend notwendig, sondern sogar hinderlich, wenn sie, wie die Gaben Pandoras an Epimetheus, den Empfänger »auf ewig«³ in den qualvollen Zustand unstillbaren Begehrens versetzen.

Obwohl die wachsende Distanz zu der forcierten Wachstumsdynamik der beginnenden Industrialisierung und ihren kulturgeschichtlichen Konsequenzen, die sich in dieser Abwehr des Neuen manifestiert, durchaus derjenigen entspricht, die Goethe auch in dem entstehungsgeschichtlich der *Pandora* eng verbundenen *Faust II* artikuliert, ist dem Festspiel damit ein Irritans eingeschrieben,

1 Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M. 62000, S. 607.

2 MA 9, S. 184 (V. 1059-1062).

3 Ebd., S. 173 (V. 653).

das von dieser Verwandtschaft der beiden Werke nicht relativiert, sondern vielmehr noch unterstrichen wird. Immerhin nämlich hatte Goethe den Prometheus seines Frühwerks als Repräsentationsfigur seiner eigenen Bemühungen um eine die engen Gefäße konventioneller literarischer Formen und Gehalte sprengenden Erneuerung der Literatur und damit auch der Kulturpoetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts insgesamt entwickelt. Dieser frühe Prometheus hatte sich jegliche Einrede der Götter in seinen Schöpfungsdrang verboten und dafür trotzig deren Unwillen in Kauf genommen, hatte mithin also die Leitfigur, zu der er im späteren 19. Jahrhundert werden sollte, in geradezu prototypischer Weise vorweggenommen. Die Haltung, in der im offenen Gegensatz dazu der Prometheus der *Pandora* auftritt, konstituiert daher einen markanten Bruch nicht nur mit dem prometheischen Zeitgeist, der sich in dieser Leitfigur zu feiern begann, sondern auch und vor allem mit der Gestalt, die der junge Goethe selbst dem Mythos einst gegeben hatte.

Poetologisch allerdings, so die Kernthese der folgenden Ausführungen, ist die Umdeutung dieser Gestalt in *Pandora* insofern konsequent, als die Figur der Umdeutung, angelegt bereits in Goethes frühen Schriften, für sein Werk spätestens seit dessen programmatischer Referenzierung der klassischen Antike konstitutiv ist (1). Die Figur des Prometheus ist in *Pandora* mithin Figur in der doppelten Funktion einer *dramatis persona* auf der einen und einer zum Zeitpunkt der Entstehung des Festspiels werkgeschichtlich konventionalisierten rhetorischen Figur auf der anderen Seite, anhand derer Goethe die schöpferische Umdeutung als rekursive Operation vollzieht – eine Operation, die die Stelle der im Text selbst abwesenden Titelfigur Pandora einnimmt (2). Aus der Perspektive auf das Festspiel als werkpoetologische Umdeutung der Umdeutungsfigur ist sie damit mit der von Blumenberg geprägten Formel eine »Arbeit am Mythos«,⁴ die freilich über die Arbeit am antiken Mythos, wie sie das Prometheus-Fragment von 1773 unternommen hatte und solcherart im Fokus von Blumenbergs Überlegungen steht, noch weit hinausgreift: Material dieser Arbeit ist die Grundformel eines poetischen Verfahrens, das, 1808/09 als Signatur des Autors fest etabliert, in *Pandora* einer Umdeutung unterzogen wird, die im Kontext von *Dichtung und Wahrheit* die Dimension eines automythographischen Spiels entfaltet (3).

1. ›Ernste Scherze‹: Spiel und Umdeutung bei Goethe

Es ist kein Zufall, dass die werkgeschichtlich wohl früheste Auseinandersetzung Goethes mit der mythischen Figur des Prometheus in einer Form überliefert ist, die, wenn auch nicht oder doch nicht primär zur Aufführung auf einem zeit-

4 Blumenberg (Anm. 1).

genössischen Theater entwickelt, gleichwohl dramatisch strukturiert ist. Darin manifestiert sich jenes Wissen um die Theatralität jeder gesellschaftlichen Selbstverständigung, das Goethe spätestens nach seiner Rückkehr aus Italien 1788 dazu veranlasste, am Hof des Herzogs Ernst August von Sachsen-Weimar-Eisenach seine Rolle als auktorialer Zeremonienmeister zahlreicher Repräsentationsanlässe mit ebenso viel Überzeugung wie Effizienz wahrzunehmen – und das zugleich dazu führte, dass das Paradigma des Theatralischen in Goethes Werk zunehmend die Gestalt eines Sinnbildes des Poetischen schlechthin annahm. Es wurzelt in der barocken Festspieltradition, wie sie u. a. das Genre der *court masque* – von den Mitgliedern eines Hofes unter repräsentativer Prunkentfaltung gemeinsam aufgeführte Maskenspiele – hervorgebracht hatte und Goethes Maskenzüge ebenso prägt wie die Mummenschanz-Szene des ersten Aktes von *Faust II*. War das barocke Festspiel von der – unter anderem von Pedro Calderón de la Barcas geistlichen Dramen für das Theater kanonisierten – ontologischen Prämisse ausgegangen, dass das menschliche Leben als solches theatralischer Natur und existentielle Realität mithin allein im Jenseits zu finden sei, so reformuliert Goethe demgegenüber diese Prämisse als eine epistemologische, der zufolge Spiel und Wirklichkeit einander gegenseitig bedingen und deshalb im Geschichtsprozess nicht kategorial, sondern nur graduell unterschieden werden können.

Dieses Wissen liegt der berühmten Formel zugrunde, mit der Goethe am 17. März 1832 in einem Brief an Wilhelm von Humboldt das »seltsame Gebäu« des noch unveröffentlichten *Faust II* als »diese sehr ernststen Scherze« beschrieb.⁵ Wie ernst die »Scherze« waren, die er im zweiten Teil des *Faust* entlang der Grenze oder, präziser, am Übergang zwischen Spiel und Wirklichkeit betrieb, geht nicht zuletzt aus der diagnostischen Schärfe hervor, mit der er dort die Geburt des Papiergeldes aus dem Geist der Poesie inszenierte, jenes Mediums also, das den prometheischen Zeitgeist der Moderne beflügelte wie kein anderes und damit gleichsam selbst die Qualität prometheischen Feuers entfaltete. In diskreter Anspielung darauf entsteht es denn auch im »Flammengaukelspiel«⁶ am Ende der Mummenschanz-Szene, nachdem der Kaiser im Scherz des höfischen Repräsentationsfestes den Prototyp eines Geldscheins signiert und damit, ohne es zu wissen, den Ernst einer erfolgreichen Sanierung der höfischen Finanzen in Gang gebracht hat: Noch in derselben Nacht stellt die Hofverwaltung in Reproduktion der kaiserlichen Signatur genügend Geldscheine her, um den drohenden Reichsbankrott abzuwenden.

Das paradoxe Konstrukt der Entstehung von Papiergeld aus dem Spiel eines Elements, das dem Trägermaterial solchen Geldes so gefährlich ist wie kein

⁵ Goethe an Wilhelm von Humboldt, 17.3.1832 (WA IV, 49, S. 283).

⁶ Goethe, *Faust II* (MA 18.1, S. 147 (V. 5987)).

anderes, setzt die Formel von den »sehr ernstern Scherzen« paradigmatisch um, indem es Poesie und den entmaterialisierten Tauschverkehr moderner Kapitalzirkulation im Zeichen der untrennbaren Verschränkung von Spiel und Wirklichkeit aufeinander abbildet. In der dem »Flammengaukelspiel« vorausgehenden Mummenschanz-Szene hatte die Figur des Knaben Lenker – »[b]in die Verschwendung, bin die Poesie. / Bin der Poet, der sich vollendet / Wenn er sein eigenst Gut verschwendet«⁷ – als Prometheus einer mit der schöpferischen Strahlkraft poetischen Spiels unvertrauten Gegenwart »Flämmchen« gespendet, »[e]rwartend wo es zünden kann«.⁸ Gezündet hatten diese Flämmchen allerdings vor allem in der illusionären Form materiellen Besitzes, goldener Schmuckstücke, die das Publikum an sich zu raffen versucht und sich ob deren Flüchtigkeit dann bis zur Wut enttäuscht gefunden hatte. Nur wenige hatten das ihnen mitgeteilte Feuer als Signatur des Schönen zu würdigen gewusst: »Gar selten aber flammts empor / Und leuchtet rasch in kurzem Flor; / Doch vielen, eh mans noch erkannt, / Verlischt es, traurig ausgebrannt.«⁹

Zu seiner eigentlichen Wirkung gelangt das prometheische Feuer der Poesie erst, als seine Strahlkraft in Gestalt des neuen Papiergeldes aus dem Kontext des Maskenspiels in denjenigen der Tagesrealität überführt wird. Der Wert, den die am Tag nach dem Mummenschanz in Umlauf gesetzten Geldscheine denotieren, ist nicht minder fiktiv als derjenige der Kostbarkeiten, die Knabe Lenker am Vortag in die Menge verteilt hatte, besteht er doch in einer Hypothek, die das Reich auf noch unerschlossene Bodenschätze aufnimmt – auf Mephistos ausdrücklichen Rat hin unter Verzicht darauf, empirisch zu prüfen, ob solche Bodenschätze tatsächlich existieren, damit, falls das nicht der Fall wäre, dieser Wert nicht als fiktionaler entlarvt werden kann. Geldschein mithin im doppelten Sinne des fragilen papierenen Materials, auf dem des Kaisers Signatur eine fiktive Liquidität garantiert, und des ebenso fragilen täuschenden Scheins, das diese Garantie ist, erzeugt das seinem Wesen nach instabile neue Produkt so umgehend wie effizient die Realität einer wirtschaftlichen und damit politischen Stabilität.

Auch das Festspiel *Pandora* inszeniert eine solche Hypothekenaufnahme, allerdings mit zwei signifikanten Unterschieden. Zum einen nämlich thematisiert der erste Akt des *Faust II* anhand der Figur des Knaben Lenker und später des Spiels mit dem Doppelsinn des Scheins das Wesen der poetischen Schöpfung. Dies setzt primär die Pointe des wirtschaftlichen Gewinns auf der Grundlage einer Fiktion – einschließlich der darin eingebetteten ironisch selbstbezüglichen Anspielung auf den wirtschaftlichen Gewinn, den Goethe selbst längst aus der

7 Ebd., S. 134 (V. 5573-5575).

8 Ebd., S. 135 (V. 5589 f.).

9 Ebd., S. 136 (V. 5636-5639).

Reproduktion seiner poetischen Signatur im Druck zu erzielen gewohnt war. *Pandora* dagegen handelt von der Aufnahme von Sinnstiftungshypothesen, von der Frage also nach der Entstehung vom Bedeutungswert einer poetischen Schöpfung, deren Gegenstand zumindest zeichentheoretisch dem Text äußerlich und damit abwesend ist. Zum zweiten, eng damit verbunden, ist die poetische Schöpfung des Geldes in *Faust II* eine auf den ersten Akt begrenzte Episode, während der Text von *Pandora* nicht nur auf der Handlungsebene permanent mit der Schöpfung von konkurrenzierenden Deutungsangeboten beschäftigt, sondern insgesamt als Sinnstiftungshypothek angelegt ist: Pandora selbst tritt im Festspiel nicht auf, ist also in dessen Text ebenso wenig fassbar wie die Boden- und historischen Schätze des Kaiserreichs in *Faust II*; wie die Wertangaben auf dem Papier der Geldscheine denotiert ihr Name im Titel des Festspiels einen Wert, der von diesem selbst empirisch nicht nachgewiesen wird.

Dass dieser Wert trotzdem kurs-, also in dem und für den Text *Pandora* sinnstiftungstauglich ist, verdankt sich demselben Sachverhalt, der der Aufnahme der Prometheus-Figur im dramatischen Fragment von 1773 zugrunde liegt, dort aber von der Schöpfungsleidenschaft Prometheus' inhaltlich noch in den Hintergrund gedrängt worden war und eben deshalb von der Prometheus-Figur des Festspiels ausdrücklich hervorgehoben wird: Sowohl Prometheus als auch Pandora sind als Figuren nichts »Neues«, sei es nach Maßgabe der Genieästhetik mit ihrer emphatischen Feier der Originalschöpfung von bisher nie Dagewesenem, sei es nach derjenigen der utilitaristischen Lust an Erfindungen wie dem mechanischen Webstuhl oder der Dampfmaschine, mit der das 19. Jahrhundert sich als wesentlich prometheisches begreift. Beide Figuren sind vielmehr schon in Goethes Sturm und Drang-Werk Umdeutungen aus der antiken Mythologie überkommener Vorbilder, und beide sind im Festspiel dann auch Umdeutungen dieser frühen Umdeutungen. Vor allem in dieser letzteren Funktion reflektieren sie damit in *Pandora* den Vorgang solcher Umdeutung als solchen, insofern sie nicht allein jene programmatische Aufnahme antiker Mythologeme widerspiegeln, aus der Goethe 1799 in der die Weimarer Preisaufgaben für bildende Künstler einleitenden *Nachricht an Künstler und Preisaufgabe* in stellvertretender Referenz auf Homer das Kunstverständnis der Weimarer Klassik begründet – »Homers Gedichte sind von jeher die reichste Quelle gewesen, aus welcher die Künstler Stoff zu Kunstwerken geschöpft haben«¹⁰ und werden deshalb als Themenspender für die zu prämierenden Kunstwerke festgesetzt –; sie verhandeln vielmehr auch und ganz besonders das Verfahren von Goethes Arbeit am eigenen Mythos.

10 Goethe und Johann Heinrich Meyer, *Nachricht an Künstler und Preisaufgabe* (MA 6.2, S. 411).

Goethes Werk ist von diesem Verfahren schon lange vor seiner Definition der Antike zum wichtigsten Bezugshorizont des überzeitlich Klassischen geprägt. Der im selben Jahr wie die frühen Prometheus-Texte entstandene *Götz von Berlichingen* arbeitet ebenso mit der Wiederaufnahme eines bekannten historischen Substrats wie das *Faust*-Projekt, und auch in den 1774 entstandenen *Leiden des jungen Werthers* ist das entscheidende Element der ästhetischen Distanznahme, mit der Goethe seine Liebe zu Charlotte Buff literarisch bearbeitete, die Verwendung des wiedererkennbaren Vor-Bilds des Selbstmordes von Karl Wilhelm Jerusalem. Als Goethe den Prometheus der *Pandora* das Neue abweisen lässt, ist daher nicht mehr nur die Figur als solche, sondern auch der Umgang mit solchen nicht neuen Materialien in der Geschichte seines Werks längst nichts ›Neues‹ mehr. Der spätestens im Jahr nach Erscheinen der *Pandora* begonnene Lebensrückblick auf die Vor-Weimarer Jahre erkennt ihn denn auch als einen Modus der Neudeutung der eigenen Geschichte an, der die Niederschrift stofflicher Zusammenhänge analog zur Entstehung der antiken Mythologie aus immer neuen Reformulierungen historischer Erinnerungen in eben jener Mischung aus Dichtung und Wahrheit betreibt, die Goethe seinem autobiographischen Hauptwerk mit dessen gleichnamigem Titel einschrieb – und die Bedeutung des Verfahrens, das er damit charakterisierte, vom Titelstichwort der Dichtung aus zugleich metonymisch auf sein gesamtes poetisches Werk hin verlängerte.

Wie wichtig Goethe die solcherart lancierte Auslegeordnung für dieses Werk war, geht aus einer Briefpassage hervor, in der er, der sonst kaum jemals explizite poetologische Selbstauskünfte erteilte, eine solche über das Festspiel *Pandora* gab. Anlass war eine Reaktion Charlotte von Steins auf dessen Text, für den sie offenbar eine Erklärung eingefordert hatte. Goethe antwortete darauf am 16. August 1808:

Das Ganze kann nur auf den Leser gleichsam geheimnißvoll wirken. Er fühlt diese Wirkung im Ganzen, ohne sie deutlich aussprechen zu können, aber sein Behagen und Mißbehagen, seine Theilnahme oder Abneigung entspringt daher. Das Einzelne hingegen was er sich auswählen mag, gehört eigentlich sein und ist dasjenige was ihm persönlich convenirt. Daher der Künstler, dem freylich um die Form und um den Sinn des Ganzen zu thun seyn muß, doch auch sehr zufrieden seyn kann, wenn die einzelnen Theile, auf die er eigentlich den Fleiß verwendet, mit Bequemlichkeit und Vergnügen aufgenommen werden.¹¹

11 Goethe an Charlotte von Stein, 16.8.1808 (WA IV, 20, S. 140-141).

Als Lektüreeanweisung für *Pandora* scheint diese Passage auf den ersten Blick eigentümlich unspezifisch, scheint sie das Festspiel doch kampfflos, ja geradezu ermutigend der rezeptionsästhetischen Zersetzung durch individuelle Partikularinteressen zu überlassen, während »Form und [...] Sinn des Ganzen« zu erfassen alleiniges Privileg des »Künstler[s]« bleibt, der in freundlicher Resignation diesen zersetzenden Gebrauch seines Textes hinnimmt. Auf den zweiten Blick aber formuliert Goethe darin »Form und [...] Sinn des Ganzen« sehr wohl aus, wenn auch in bewusster Unterspielung der Grenze zwischen Inhalt und Verfahren des Festspiels: Das Geheimnis, dem der Leser darin begegnet, ist das einer Deutungsoffenheit, die, indem sie dem Leser vor allem bei der zwischen Prometheus und Epimetheus vorgenommenen Auslegung der Titelfigur unterschiedliche und häufig auch direkt einander widersprechende Sinnstiftungsangebote macht, sich selbst als eigentlichen Gegenstand des Festspiels zu erkennen gibt.

2. ›Gestalten-mischende Möglichkeit‹:

Pandoras Gaben und das Fest poetischer Sinnstiftung

Die Klage, mit der Epimetheus dieses Spiel eröffnet, führt die Struktur dieses Spiels exemplarisch ein, indem sie seinen Namen – den griechischen Ausdruck für den Nach-Denkenden, also den von seinem Vor-Denkenden Bruder Prometheus eröffneten Kulturprozess retrospektiv Analysierenden – als Ursache seiner Schwermut ausmacht und damit einen Deutungsakt vollzieht, der einen direkten Kausalzusammenhang zwischen seiner Verfassung und dem Sprechakt der Namensgebung postuliert:

Denn Epimetheus nannten mich die Zeugenden,
Vergangnem nachzusinnen, Raschgeschehenes
Zurückzuführen mühsamen Gedankenspiels
Zum trüben Reich gestalten-mischender Möglichkeit.¹²

Die Art, wie dieser Deutungsakt hier vorgestellt wird, löst freilich seinen scheinbar offenkundigen Aussagewert bereits wieder in verschiedene Optionen der Bedeutungsbildung auf. Der Begriff der »Zeugenden« nämlich verweist sowohl auf die Zeugung der Brüder Epimetheus und Prometheus durch den Titan Iapetos und die Okeanide Asia, die den Söhnen kraft ihrer Elternschaft ihre Namen gegeben haben, als auch auf die allumfassende Schöpfungsmacht der Götter, die Prometheus usurpiert, als er den Menschen ihre Gestalt gibt und sie

¹² MA 9, S. 152 (V. 9-12).

infolgedessen als seine ›Kinder‹¹³ anspricht – eine Bedeutungsdimension, die den Vorgang von Epimetheus' Zeugung als sprachliche Formgebung poetologisch mit derjenigen verbindet, die die Figur des Epimetheus in *Pandora* erzeugt hat.

Der hier eingeführten Logik der ihrerseits »gestalten-mischende[n] Möglichkeit« sprachlich geformter Doppeldeutigkeiten folgend, ist die Darstellung, die Epimetheus nun von seiner Werbung um Pandora gibt, ebenso sehr die einer selbst prometheischen Revolte wie die einer konsequenten Umsetzung des ihm durch seinen Namen auferlegten »mühsamen Gedankenspiels«. Aus der Perspektive seines Auftrags der kritischen Auswertung von Vergangenen hat Epimetheus, indem er mit seiner Liebe zu Pandora »ungeduldig in das Leben hingewandt, [...] unbedachtsam Gegenwärtiges ergriff«, sich eines Verstoßes schuldig gemacht, der ihm ähnlich der Strafe, die von den Göttern über Prometheus verhängt wird, »neuer Sorge neubelastende Qual erwarb«.¹⁴ Gerade aufgrund dieses Verstoßes und seiner Sanktionierung durch die »Qual« der Trauer aber ist Epimetheus in der Lage, diesen Auftrag, »Vergangnem nachzusinnen«, zu erfüllen, da der Verlust der Geliebten die Beziehung zu ihr als ein Vergangenes erst konstituiert, dem nachgesonnen werden kann; erst sein Aufbegehren gegen die Definitionsmacht seines Namens also erzeugt die Bedingungen, unter denen er zu dem durch seinen Namen Definierten wird.

In der Eingangspassage von Epimetheus' Monolog bietet der Text der *Pandora*, das »mühsame[] Gedankenspiel« der Arbeit an unentmischbaren Deutungspotentialen gleichzeitig anwendend und reflektierend, für die Figur von Prometheus' Bruder auf der Handlungsebene demnach zwei Auslegungsoptionen an, die des Objekts und sogar Opfers seiner Benennung und die des Subjekts eines seinen Namen aktiv mit identifikatorischem Gehalt füllenden Handelnden. Und auch die poetologische Ebene des Festspiels bietet zwei solche Optionen: Epimetheus repräsentiert in dieser Doppeldeutigkeit entweder die Revolte poetischen Gegenwartsbezugs gegen die Definitionsmacht des Vergangenen – und bestätigt diese gerade dadurch –, oder er repräsentiert die affirmative Rezeption dieser Definitionsmacht als Generator hermeneutischer Potentiale, die für den Gestaltungswillen der Gegenwart in ihrem Blick auf die Vergangenheit frei verfügbar sind.

Sowohl auf Handlungs- wie auf poetologischer Ebene verweigert das Festspiel bis zum Schluss jede abschließende Hierarchisierung der von ihm präsentierten Deutungsangebote. Die Weiterentwicklung der Figur des Epimetheus im letzten Teil von deren Eingangsmonolog ist deshalb von derselben mehrschichtigen Ambivalenz geprägt wie ihre Einführung im ersten Teil. So evoziert

13 Goethe, Prometheus (MA I.1, S. 671 (V. 95)).

14 MA 9, S. 152 (V. 14-16).

die Schilderung der »Qual« von Epimetheus' Trauer um Pandora die Empathie des Rezipienten mit dem Leid des trauernden Liebenden und zitiert damit implizit den Gestus des Romans *Die Leiden des jungen Werthers*, mit dem Goethe 1774 die Emanzipation der Liebespassion von den Allianzreglementen der Vor-moderne gefeiert hatte, setzt also rezeptionsästhetisch ein Signal, das Epimetheus' Liebesleid als Grundlage der daraus resultierenden Existenzform aus dem Kontext von Goethes eigenem Werk heraus legitimiert. Dieses Signal freilich ist insofern seinerseits als ambivalentes zu lesen, als es auch darauf verweist, dass Goethe den Roman 1787 einer Revision unterzogen hatte, nachdem die Rezipienten der Frühfassung allein auf das darin enthaltene Angebot zur Identifikation mit dem leidenschaftlich Liebenden, nicht aber auf Goethes ebenfalls in den Roman eingeschriebene Distanznahme von der zerstörerischen Macht einer solchen Liebesleidenschaft reagiert hatten.

War diese Revision und mit ihr auch die Mehrdeutigkeit des Textes insbesondere in der zweiten Fassung des *Werther*-Romans Instrument einer impliziten Rezeptionssteuerung geblieben, so wird die Diversität der verfügbaren Deutungsangebote und der schöpferische Umgang damit im Text von *Pandora* selbst zu dessen Gegenstand. Referenzrahmen des Umgangs, den Epimetheus mit dieser Diversität pflegt, ist die Kunstlehre der Romantik, die sich wie die von Goethe und Schiller etablierte klassische Ästhetik mit ihrem Rückbezug auf die Antike »Vergangnem nachzusinnen« verschreibt, die Selbstverpflichtung auf diesen Rückbezug aber grundsätzlich anders ausdeutet als Goethe und Schiller: Die Vergangenheit, der diese Kunstlehre nachsinnt, ist das europäische Mittelalter. Das von ihr kanonisierte Verfahren ist nicht die von Goethe und Schiller favorisierte heuristische Anwendung antiker Strukturmodelle auf die ästhetische Entwicklung der Gegenwart. Es ist vielmehr die verstärkende Nutzung der Übersetzungsunschärfe, die sich im Transfer vergangener Gehalte und Formen in die Gegenwart einstellt. Sie fungiert als Medium einer produktiven Wahrnehmung, die Sinn nicht auf der Grundlage einer angenommenen Parallelitätsbeziehung von Einst und Jetzt stiftet, sondern die historische Distanz zwischen beiden als Projektionsraum nutzt.

Die Schlaflosigkeit, mit der der trauernde Epimetheus »nächtig immer schleichend wach umher«¹⁵ das bewusste Glück der Schlafenden beneidet, setzt ihn spätestens zu dem Zeitpunkt in direkte Verbindung mit der romantischen Kunstlehre, zu dem er sich ihren zentralen Einspruch gegen das von der Lichtmetaphorik der Aufklärung versinnbildlichte Vernunftethos zu eigen macht: »Besser blieb' es immer Nacht! / Gewaltsam schüttle Helios die Lockenglut; / Doch Menschenpfade, zu erhellen sind sie nicht.«¹⁶ Epimetheus' »mühsame[s]

¹⁵ Ebd., S. 153 (V. 22).

¹⁶ Ebd. (V. 25-27).

Gedankenspiel«¹⁷ ist diesen Zeilen nach an dem Wahrnehmungsparadigma modelliert, das Novalis mit seinen 1800 im *Athenäum* erschienenen *Hymnen an die Nacht* in die romantische Kunstlehre eingeschrieben hatte: Weil sie durch ihren Lichtmangel das physische Sehvermögen des Menschen einschränkt und ihn so von den rationalistischen Erkenntnisnormen befreit, anhand derer die Aufklärungsbewegung die Herstellung objektivierbaren Wissens im Zeichen des das Dunkel von Aberglauben und Ignoranz gleichermaßen erhellenden Sonnenlichts organisiert, ermöglicht den *Hymnen* zufolge die von Epimetheus dem Tag vorgezogene Nacht allein die schöpferisch-visionäre Erkenntnis der die »Menschenpfade« determinierenden Gesetzmäßigkeiten.

In der nun, nach dem kurzen Auftritt des Phileros, folgenden monologischen Darstellung von seiner ersten Begegnung mit Pandora und deren Gaben wendet Epimetheus dieses Erkenntnisformat anhand einer Serie von Deutungsakten an, die nicht zuletzt durch die Reaktionen Pandoras diskret, aber unmissverständlich als Verzerrungen sowohl ihrer eigenen Funktion als auch derjenigen ihrer Gaben kenntlich werden. Inzidentum dieser Verzerrungen ist der »berauschte[] Sinn«,¹⁸ mit dem Epimetheus ihre Ankunft als Liebesbegegnung nach dem von der romantischen Literatur institutionalisierten Modell der Verbindung aus gegenseitiger Leidenschaft deutet – und dabei ignoriert, dass Pandora, von Zeus gesandt, nicht aus eigenem Willen bei ihm eintrifft und zudem vorher von seinem »strengen Bruder«¹⁹ Prometheus abgewiesen worden war, Epimetheus also die zweite Wahl für eine fremdbestimmt arrangierte Allianz ist. Mit diesem »berauschte[n] Sinn« tritt Epimetheus auch Pandoras »geheimnisreicher Mitgift«²⁰ gegenüber: »Des irdenen Gefäßes hohe Wohlgestalt«,²¹ der antiken Mythologie nach eigentlich Behältnis der Übel, mit denen Zeus die Menschen für den Feuerraub Prometheus' straft, wird von Epimetheus kraft seines Begehrens nach der »Wohlgestalt« der aus Ton geschaffenen Pandora selbst ebenso positiv verklärt wie die daraus entlassenen Formen, die als »lieblich Götterbilder« die Epimetheus von Pandora geborenen beiden Töchter Elpore und Epimeleia antizipieren. Aus dieser Perspektive nimmt er den »leichte[n] Dampf«,²² der dem Gefäß nach seiner Öffnung entquillt, wahr, »[a]ls wollt' ein Weihrauch danken den Uraniern«²³ für das Geschenk, das sie ihm mit Pandora gemacht haben. In euphorischer Missachtung der bedrohlichen Konnotation

17 Ebd. S. 152 (V. 11).

18 Ebd., S. 155 (V. 91).

19 Ebd. (V. 89).

20 Ebd. (V. 92).

21 Ebd. (V. 93).

22 Ebd. (V. 96).

23 Ebd. (V. 97).

von plötzlich Explodierendem, wie sie hier rezeptionsästhetisch als Reminiszenz an europäische Kriegserfahrungen der vergangenen Jahre mit eingespielt wird, empfindet er selbst die »heftig« herausfahrenden »Sternblitz[e]« als uneingeschränkt »fröhlich«. ²⁴

Klarer noch tritt diese Haltung hervor, als er in seiner Erzählung nun Pandora das Wort gibt: »Pandora zeigt' und nannte mir die Schwebenden: / Dort, siehst du, sprach sie, glänzet Liebesglück empor! / Wie? rief ich, droben schwebt es? Hab ich's doch in Dir!« ²⁵ Pandora aber, statt sich auf den ihr angetragenen Liebesdialog mit Epimetheus einzulassen, übergeht diesen Einwurf kommentarlos:

Daneben zieht, so sprach sie fort, Schmucklustiges
Des Vollgewandes wellenhafte Schleppe nach.
Doch höher steigt, bedächtig ernsten Herrscherblicks,
Ein immer vorwärts dringendes Gewaltgebild.
Dagegen, gunsterregend strebt, mit Freundlichkeit
Sich selbst gefallen, süß zudringlich, regen Blicks,
Ein artig Bild, Dein Auge suchend, emsig her.
Noch andre schmelzen kreisend ineinander hin,
Dem Rauch gehorchend, wie er hin und wieder wogt,
Doch alle pflichtig, deiner Tage Lust zu sein. ²⁶

Wieder transponiert Epimetheus in den Modus des Liebesdialogs:

Da rief ich aus: Vergebens glänzt ein Sternenheer,
Vergebens rauch-gebildet wünschenswerter Trug!
Du trügst mich nicht, Pandora, mir die Einzige!
Kein andres Glück verlang' ich, weder wirkliches
Noch vorgespiegeltes im Luftwahn. ²⁷

Und wieder reagiert Pandora nicht auf seine Rede, ist doch ihre Funktion gerade nicht, die Deutungen, mit denen Epimetheus ihre Gaben überzieht, als richtig oder falsch zu klassifizieren; im Gegenteil: Was sie aus dem entsiegelten Gefäß entlässt, ist radikal deutungsoffen, und es ist diese Deutungsoffenheit, aus der ihre eigentliche Gabe besteht. So, wie Pandora ihre Gaben präsentiert, können diese sowohl Wünsche als auch Ängste, sowohl Tugenden als auch Laster, sowohl Trug als auch Wahrheit sein. Entsprechend sind die drei auf

²⁴ Ebd. (V. 98).

²⁵ Ebd. (V. 102-104).

²⁶ Ebd. (V. 105-114).

²⁷ Ebd., S. 155 f. (V. 115-119).

die Erscheinung des Liebesglücks folgenden Gestalten, die sie Epimetheus zeigt, so angelegt, dass sie sowohl positiv als auch negativ gedeutet werden können: Das »Schmucklustige[]« des Reichtums enthält sowohl die gesellschaftsfähige Eleganz als auch den prunkbesessenen Exhibitionismus; das »Gewaltgebild« politischer Macht ist sowohl wohlwollender Patriarch als auch gewalttätiger Despot, und die »süß zudringliche« Eigenliebe changiert zwischen freundlich-kommunikativer Aufmerksamkeitswerbung und narzisstisch überzogener Eitelkeit. Statt Epimetheus durch klare hermeneutische Wegleitungen von der Last des ihm aufgetragenen »mühsamen Gedankenspiels«²⁸ zu befreien, sind Pandoras Gaben mithin »Schwebende[]« im deutungsoffenen Sinn eben jener »gestalten-mischenden Möglichkeit«,²⁹ die Epimetheus' Eingangsmonolog als Grundverfassung des Vergangenen schlechthin beschrieben hatte.

Weder Epimetheus noch der nach Ende von dessen Monolog erstmals auftretende Prometheus freilich sind in der Lage, die semantische Polyvalenz dieser »Schwebenden« als eigentlichen Wert von Pandoras Gaben zu erkennen. Beide sind vielmehr darauf bedacht, so zeigt es der spätere Schlagabtausch der Brüder um die Deutungshoheit an der Gestalt Pandoras, in retrospektiver Priorisierung einzelner Aspekte dieser Gestalt ihre jeweilige gegenwärtige Existenz als logische Folge aus ihrer Begegnung mit Pandora zu legitimieren. Epimetheus rechtfertigt die lähmende Schwermut, die ihn in nächtliche Schlaf- und damit tägliche Tatenlosigkeit treibt, durch den traumatischen Verlust der physischen Gegenwart der Geliebten, während umgekehrt Prometheus seinen handwerklichen Aktivismus von der Inspirationskraft ihrer Ausstattung mit Kleidung und Schmuck herleitet:

Prometheus: Doch schmückt' Hephaistos wohlbedenkend reich sie aus;
Ein goldnes Hauptnetz flechtend erst mit kluger Hand,
Die feinsten Drähte wirkend, strickend mannigfach.

Epimetheus: Dies göttliche Gehege, nicht das Haar bezwang's,
Das übervolle, strotzend braune, krause Haar;
Ein Büschel flammend warf sich von dem Scheitel auf.

Prometheus: Drum schlang er Ketten neben an, gediegene.

Epimetheus: In Flechten glänzend schmiegte sich der Wunderwuchs,
Der, freigegeben, schlangengleich die Ferse schlug.

Prometheus: Das Diadem, nur Aphroditen glänzt es so!
Pyropisch, unbeschreiblich, seltsam leuchtet' es.
[...]
Des Gürtels Kunst war über alles lobenswert.

28 Ebd., S. 152 (V. 11).

29 Ebd. (V. 12).

Epimetheus: Und diesen Gürtel hab' ich liebend aufgelöst!

Prometheus: Dem Drachen, um den Arm geringelt, lernt' ich ab,
Wie starr Metall im Schlangenkreise sich dehnt und schließt.

Epimetheus: Mit diesen Armen liebevoll umfing sie mich!³⁰

Mit gelegentlich geradezu parodistisch anmutender Verve werden hier zwei verschiedene Deutungsperspektiven gegeneinander ausgespielt, ohne dass die Handlungsführung eine der beiden Perspektiven vor der anderen privilegiert. Wie Pandora selbst in Epimetheus' Erinnerung ostentativ zu seinen Versuchen schweigt, sie zur Komplizin seines »berauschte[n] Sinn[s]«³¹ zu machen, so schweigt der Text ebenso ostentativ zum Deutungskampf der beiden Brüder, indem er Pandora nicht selbst auftreten lässt und so jegliche empirische Objektivierung der beiden Perspektiven von vornherein ausschließt.

Empirisch objektivierbar ist damit allein die Struktur des Bildes, die der Text im Dialog der beiden Brüder von der abwesenden Titelfigur des Festspiels entwirft. Auf dessen Handlungsebene als Konflikt inszeniert, ist diese Struktur auf der poetologischen Ebene die einer stereoskopischen Darstellung, in der die einander gegenübergestellten Positionen sich komplementieren: Epimetheus' Erinnerung an den »Wunderwuchs« des geliebten Körpers und seinem »übervolle[n], strotzend braune[n], krause[n] Haar« steht derjenigen Prometheus' an Kleidung und Schmuck Pandoras nicht nur nicht entgegen, er ergänzt beschreibend vielmehr das, was Prometheus außer Acht lässt, wie umgekehrt Prometheus mit der Ausstattung Pandoras schildert, was Epimetheus unerwähnt lässt. Die Inszenierung dieses Dialogs als Streitgespräch erzeugt einen der Handlung übergeordneten Konflikt zwischen inhaltlicher Komplementarität und dramaturgisch durch den Streit lancierter Spannung, der poetologischen Signalcharakter besitzt: Während die Akteure des gespielten Dialogs in der Zurichtung ihrer Erinnerungen an Pandora nach Maßgabe ihres jeweiligen situativen Legitimationsbedarfs in den ihnen onomastisch zugeordneten Reflexionshaltungen gefangen bleiben, vollzieht der Text *Pandora* den Übergang vom »mühsame[n] Gedankenspiel«³² Epimetheus' zum Festspiel, indem er in der von ihm gesteuerten Gegenüberstellung der beiden Akteure die von seiner poetischen Rede geschaffene »gestalten-mischende[] Möglichkeit«³³ als eigentliche Gabe Pandoras feiert.

Die besondere Qualität dieser Rede ist die einer hochstilisierten Kunstsprache, deren auffälligstes Merkmal die Vielfalt der von Goethe in bekanntlich

30 Ebd., S. 171f. (V. 604-631).

31 Ebd., S. 155 (V. 91).

32 Ebd., S. 152 (V. 11).

33 Ebd. (V. 12).

überaus mühsamer Kleinarbeit gefügten Metren ist. »Kleinode schafft dem Manne täglich seine Faust«,³⁴ hatte Prometheus dem Bruder entgegengehalten, als dieser seinen Schmerz um die verlorene Geliebte als größte aller Kostbarkeiten gefeiert hatte, und tatsächlich besteht die Textoberfläche von *Pandora* aus einer Vielzahl von Goethe mit der schreibenden Faust geschaffener Kleinode, auf die hinzuweisen die Funktion Prometheus' ist: »Ein goldnes Hauptnetz flechtend erst mit kluger Hand«³⁵ ist der Bau des Textes bis in kleinste Einheiten durchkalkuliert; »[d]ie feinsten Drähte wirkend, strickend mannigfach«³⁶ sind die Motive minutiös zu »[p]yropisch, unbeschreiblich, seltsam«³⁷ leuchtenden Sprachpreziosen gefügt, deren Zusammenhalt durch die versifizierten Füße der Titelfigur gestiftet wird. Diese sind es denn auch, denen die Schlussequenz des brüderlichen Dialogs gilt: Epimetheus beweist noch einmal seine begehrliche Verklärung des abwesenden Körpers der Geliebten, indem er ihre Füße als »[b]eweglich wie die Hand, erwiedernd Liebesdruck«³⁸ erotisiert. Prometheus' Worte dagegen fokussieren mit den von einer Vielzahl unterschiedlicher Metren beflügelten Versfüßen des Texts *Pandora* dessen sprachliche Struktur: »Auch hier nicht müde schmückte nur der Künstler mehr; / Biegsame Sohlen, goldne, schrittbefördernde«, und »[g]egliedert schnürten goldne Riemen schleifenhaft« das Ganze der poetischen »Hüllepracht« zusammen.³⁹

Die Arbeitsteilung zwischen den Brüdern aber, die sich in dieser Beschreibung von Pandoras Füßen abzuzeichnen scheint – hier der immer noch in seinem romantisch »berauschte[n] Sinn«⁴⁰ befangene Liebende Epimetheus, dort der pragmatische, auf konkrete Wertschöpfung bedachte Ökonom und Handwerker Prometheus –, wird im letzten Teil des Dialogs ihrerseits noch einmal aufgelöst und zeigt damit, dass die hermeneutische Balance zwischen den divergierenden Deutungshaltungen unabhängig von den Protagonisten im Textprozess hervorgetrieben wird. Am Ende des Dialogs zwischen den Brüdern ist es nicht Prometheus, der den Begriff der »Hüllepracht«⁴¹ aufbringt und damit die sprachliche Gestaltung von *Pandora* durch den »Künstler« poetologisch mit den in »[d]es irdenen Gefäßes hohe[r] Wohlgestalt«⁴² den Menschen übermittelten Gaben der gleichnamigen Figur in Beziehung setzt, sondern Epimetheus. Und Epimetheus ist es auch, der nunmehr die Figur Pandora abschließend in einer

34 Ebd., S. 170 (V. 584).

35 Ebd., S. 171 (V. 605).

36 Ebd. (V. 606).

37 Ebd. (V. 614).

38 Ebd., S. 172 (V. 644).

39 Ebd., S. 173 (V. 645-649).

40 Ebd., S. 155 (V. 91).

41 Ebd., S. 173 (V. 649).

42 Ebd., S. 155 (V. 93).

Weise beschreibt, die ihr Wesen als vielgestaltig deutungsoffenen Effekt dichterischer Versifizierungsarbeit identifiziert und sie solcherart als »Schwebende[]« im Sinne ihrer eigenen Erläuterung der von ihr überbrachten Gaben ausmacht:

Sie steigt hernieder in tausend Gebilden,
 Sie schwebet auf Wassern, sie schreitet auf Gefilden,
 Nach heiligen Maßen erglänzt sie und schallt,
 Und einzig veredelt die Form den Gehalt,
 Verleiht ihm, verleiht sich die höchste Gewalt[.]⁴³

3. »Auf hohlem Herdraum verkaufend«:

Pandora als automythographisches Umdeutungsspiel

Pandora, schrieb Goethe an Karl Ludwig von Knebel Anfang Mai 1808 während seiner Arbeit an dem Festspiel, sei »ein herzliches Kind, das ich gut auszustatten gedenke«,⁴⁴ und formulierte ähnlich in einem Brief vom 22. Juni an Carl Friedrich von Reinhard: »Sie ist mir eine liebe Tochter, die ich wunderlich auszustatten gedrungen bin«. ⁴⁵ Damit werden nicht nur die vestimentäre Ausstattung der Figur und die sprachliche Ausstattung des Festspiels ausdrücklich in jene Beziehung der gleitenden gegenseitigen Spiegelung gesetzt, die die Figur des Epimetheus in seiner Koda zu dem brüderlichen Gespräch ausgemacht hat. Diese Beziehung wird vielmehr über die textimmanente poetologische Metaphorik hinaus zu einer metapoetologischen Selbstaussage verdichtet, die der – damals in dieser Bedeutung von Goethe unkommentiert gebliebenen – frühen Prometheus-Figur aus Ode und Fragment ex post einen vergleichbaren Gehalt zuschreibt: Indem Goethe mit den Begriffen »Kind« und »Tochter« für seine textuelle Kreatur dieselbe Zeugungshoheit reklamiert, von der ausgehend der Prometheus des frühen Dramenfragments die von ihm geformten Menschen als »seine[...] Kinder«⁴⁶ bezeichnet hatte, identifiziert er seine Rolle als Dichter der *Pandora* den beiden Freunden gegenüber mit derjenigen des Menschengeschöpfers, als den Ovid Prometheus – seinerseits in Umdeutung des älteren Mythos, der Prometheus nur als Feuerbringer kannte – in seinen *Metamorphosen* geschildert hatte.

Weit entfernt aber davon, in *Pandora* eine einfache Iteration seiner dreieinhalb Jahrzehnte zuvor unternommenen Bearbeitung des mythologischen Stoffs

43 Ebd., S. 173 (V. 674-678).

44 Goethe an Karl Ludwig Knebel, 3. oder 4.5.1808 (WA IV, 20, S. 59).

45 Goethe an Carl Friedrich von Reinhard, 22.6.1808 (WA IV, 20, S. 94).

46 Goethe, Prometheus (MA 1.1, S. 671 (V. 95)).

zu bieten, präsentiert Goethe seinen Lesern mit dem Festspiel von 1808 eine rezeptionsästhetische Herausforderung, deren selbstreferentielle sprachliche »Hüllepracht«⁴⁷ Medium eines ebenso selbstreferentiellen Hinweises auf die Figur der poetischen Umdeutung als solcher ist. »Wenige von Goethes Werken eignen sich so sehr als die ›Pandora‹ zum tiefen und lehrreichen Studium«, konstatiert daher der Rezensent der *Heidelbergischen Jahrbücher* 1810, nachdem er schon zu Beginn seiner Rezension durchaus zielsicher erkannt hatte, was genau es ist, das an *Pandora* zu »tiefe[m] und lehrreiche[m] Studium« auffordert: »Die alte Fabel ist in diesem Werk hier mehr, hier weniger leise umgeformt und erweitert, und in das Ganze ein durchaus neuer Sinn gelegt worden, größer und schöner, als uns irgend ein neu umgedeuteter Mythos darbietet.«⁴⁸

Der Sachverhalt der Umdeutung, auf den der Rezensent hier abhebt, ist hinsichtlich des antiken Quellstoffs evident. Die wichtigste der Modifikationen, die Goethe daran vornimmt, betrifft die Gaben, die seine Pandora-Figur den Menschen bringt, Gaben, die auf der Handlungsebene des Festspiels nicht, wie in der »alte[n] Fabel«, per se von den Göttern gesandte strafende Übel sind, Instrumente einer strategischen Maßnahme also, deren Ergebnis von vornherein feststeht. Unheil bringen sie vielmehr deshalb, weil sowohl Epimetheus als auch Prometheus das ihnen mit den »Schwebenden«⁴⁹ zur Verfügung gestellte Deutungspotential missbrauchen, indem sie die von ihnen je gewählten Deutungen subjektiv verabsolutieren – bis Epimetheus' unbedingtes Bestehen auf der kulturstiftenden Bedeutung der Liebe und Prometheus' ebenso unbedingte Überzeugung von der allein kulturstiftungstauglichen Legitimität disziplinierender Gewaltanwendung im Verlauf der Liebeshandlung zwischen Epimeleia und Phileros miteinander schließlich sogar den Krieg als umfassendste aller Gefährdungen menschlicher Existenz hervortreiben. Nicht so evident aber ist – und das ist es auch, worauf Goethe in seinem oben zitierten Brief an Charlotte von Stein anspielt –, dass die Umdeutung, der Goethe die »alte Fabel« in *Pandora* unterzieht, auch einen weiteren Mythos einbegreift, nämlich die von seinem Werk mitgeschriebene Mythohistorie seiner performativen poetologischen Selbstvergewisserung, und dass das Verständnis von deren Umdeutung mithin auch und ganz besonders das »tiefe und lehrreiche Studium« der Strategien dieser Selbstvergewisserung, nicht nur also des antiken Quellstoffs, sondern wesentlich dasjenige seines bisherigen Werks und darin insbesondere seine bisherigen Umdeutungen des antiken Quellstoffs erfordert.

47 MA 9, S. 173 (V. 649).

48 Friedrich Gottfried Welcker: Rez. zu »Pandora von Göthe«, in: *Heidelbergische Jahrbücher der Literatur für Philologie, Historie, schöne Literatur und Kunst*, Bd. 2, H. 13, 1810 (hier zitiert nach dem Kommentarteil in: MA 9, S. 1152).

49 MA 9, S. 155 (V. 102).

Zwar lag das Dramenfragment von 1773 Goethe erst 1818 wieder vor – und wurde 1830 von ihm dann auch in die Werkausgabe letzter Hand aufgenommen –, die Prometheus-Ode aber war von ihm nach ihrer unautorisierten Veröffentlichung durch Friedrich Heinrich Jacobi im Rahmen von dessen 1785 erschienener Abhandlung Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn fünf Jahre später in den 8. Band der *Schriften* aufgenommen worden und konnte von ihm mithin als seinem Lesepublikum bekannt vorausgesetzt werden. Der Kontrast zwischen dem Figurenprofil, das Goethe in der Ode für Prometheus entworfen hatte, und demjenigen der gleichnamigen Figur in *Pandora* war damit für seine Leser deutlich wahrnehmbar: Der Prometheus der frühen Ode hatte vor allem in deren letzter Strophe – »Hier sitz ich forme Menschen / Nach meinem Bilde / Ein Geschlecht, das mir gleich sei / Zu leiden weinen / Genießen und zu freuen sich, / Und dein nicht zu achten / Wie ich«⁵⁰ – die Autonomie des schöpferischen Genies beschworen und solcherart geradezu dazu eingeladen, in dem lyrischen Ich der Ode das auktoriale Selbstverständnis des jungen Goethe zu erkennen. Der Prometheus der *Pandora* dagegen hat so gut wie nichts mehr von der humanistisch grundierten Schöpfungseuphorie seines gleichnamigen Vorgängers; er formt nicht Menschen, sondern brauchbare und damit verkäufliche Gegenstände – darunter kriegstaugliche Waffen –, ist unempathisch schroff mit dem Bruder und so prinzipienversessen brutal mit seinem Sohn Phileros, dass er diesen im Namen der von ihm fetischisierten Ordnungsgewalt sogar in den Selbstmord zu treiben bereit ist.

Schon der Kontext der Publikation von 1790 freilich hatte das autobiographische Identifikationsangebot der Ode relativiert. Die Ausgabe seiner *Schriften*, der Goethe sie mit diesem Abdruck einverleibte, verdankte sich weit weniger dem idealistischen schöpferischen Ethos, das der Prometheus der Ode so emphatisch proklamiert, als den urheberrechtlichen und finanziellen Rahmenbedingungen, unter denen sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts literarische Autorschaft zu professionalisieren begann. Diese Bedingungen ließen die Produkte solcher Autorschaft schon zu diesem Zeitpunkt den von Prometheus in *Pandora* geschaffenen Handelsobjekten näher stehen als dem ideellen Wert einer sich selbst genügenden Poiesis, wie sie der Prometheus der Ode erzeugt: Anliegen der Herausgabe aller verfügbaren oder doch wenigstens drucktauglichen Werke Goethes war die Sicherung der Beziehung zwischen dem Autor und den von ihm verfassten Werken, auch und gerade wenn sie, wie die Ode, bereits im Druck vorlagen, damit diese Beziehung die Weiterverwertung dieser Rechte begründen und festigen konnte, sei es in der pragmatisch-finanziellen Form von

50 Goethe, Prometheus (MA I.I, S. 231 (V. 50-56)).

Verkaufserlösen, sei es in derjenigen der Konstitution einer durch ihre Werke ästhetisch verbürgten auktorialen Identität.

Nur ein Jahr nach Erscheinen desjenigen Bandes der *Schriften*, der die Ode enthielt, hatte Goethe sich zudem in seiner Rede anlässlich der Gründungsversammlung der von ihm angeregten Weimarer Freitagsgesellschaft ausdrücklich von der Identifikation künstlerischen Genies mit der solipsistischen Schöpfungseuphorie eines Prometheus distanziert:

Bei Künsten und Wissenschaften [...] fällt es nicht so sehr in die Augen, daß auch diese der Geselligkeit nicht entbehren können. Es scheint, als bedürfe der Dichter nur sein selbst und horche am sichersten in der Einsamkeit auf die Eingebung der Musen; man überredet sich manchmal, als seien die trefflichsten Werke dieser Art von einsamen Menschen hervorgebracht worden. Man hört oft, daß ein bildender Künstler, in seine Werkstatt geschlossen, gleich einem andern *Prometheus* oder *Pygmalion* von seiner angeborenen Kraft getrieben, unsterbliche Werke hervorbringe und keinen Ratgeber brauche außer seinen Genius.

Es möchte dieses alles aber wohl nur Selbstbetrug sein: denn was wären Dichter und bildende Künstler, wenn sie nicht die Werke aller Jahrhunderte und aller Nationen vor sich hätten, unter welchen sie wie in der auserlesensten Gesellschaft ihr Leben hinbringen und sich bemühen, dieses Kreises würdig zu werden?⁵¹

Das harte Wort vom »Selbstbetrug«, mit dem Goethe hier gegen die Mythisierung des Schöpfungsakts als solitärer Manifestation einer »angeborenen Kraft« angeht, erklärt sich aus der Verstörung, mit der er die zwei Jahre zuvor ausgebrochene Französische Revolution und deren Folgen beobachtete. Inspiriert von den gelehrten Gesellschaften der Aufklärung, verstand die Freitagsgesellschaft die gesellige Seriosität ihrer Diskussionen wissenschaftlicher Themen bewusst als politisches Gegenprogramm zu dem populistischen Fanatismus, der aktuell die öffentlichen Debatten in Frankreich prägte. In Goethes Abwehr des Feuerbringers Prometheus als einer Ikone ästhetischen Tuns schwingt mithin zweifellos die Abwehr der inflammatorischen Rhetorik mit, deren interessengeleitete Vereinfachung komplexer Sachverhalte in der jungen Republik aktuell ähnlich zerstörerische Folgen zeitigte, wie Goethe sie später in *Pandora* der simplistisch-subjektiven Vereindeutigung von Pandoras Gaben durch Epimetheus und Prometheus zuschreiben sollte.

Und tatsächlich zeichnet sich in dieser Rede auch bereits ab, was dann im Festspiel die Grundstruktur des von seinem Text entworfenen Bildes von Pan-

⁵¹ Goethe, Gründung der Freitagsgesellschaft, Beilage (MA 4.2, S. 811).

dora ausmachen wird. In dem Argument nämlich, mit dem Goethe darin die Idee der autonomen Schöpfung als »Selbstbetrug« verurteilt, betritt bereits jene Figur der Umdeutung die Bühne der poetologischen Selbstreflexion, deren Verfehlung durch die beiden Brüder im Handlungsraum der *Pandora* wie zur Zeit der Rede in Frankreich zum Krieg führt: Kunstschöpfung, so dieses Argument, ist dem Künstler nur in einer »Geselligkeit« möglich, die »die Werke aller Jahrhunderte und aller Nationen vor sich« weiß, die sich also in konkreter und als solcher kenntlicher Auseinandersetzung mit Vorhandenem vollzieht, in der der Künstler den »beschränkte[n] Begriff seines eigenen Selbst« der Herstellung des »Gefühl[s] der größten Allgemeinheit«⁵² oder, wie Goethe es in *Pandora* formulieren wird, der »gestalten-mischenden Möglichkeit«⁵³ programmatisch deutungsoffener Artefakte nachordnet.

Dass Goethe in der berühmten Passage aus dem 15. Buch von *Dichtung und Wahrheit*, an die auch Blumenberg seine Überlegungen anknüpft, dann dennoch auf die einst von der Ode lancierte Identifikation seines frühen auktorialen Selbstverständnisses mit dem Prometheus des antiken Quellstoffs zurückkommt, widerspricht diesem Argument nicht nur nicht, sondern stärkt es im Gegenteil durch seine performativ-narrative Anwendung. Das Ich, das in diesem Buch als dasjenige des jungen, um eine Standortbestimmung seiner poetischen Schöpfungsleidenschaft ringenden Autors Goethe erinnert wird, vermittelt dem Programm von *Dichtung und Wahrheit* folgend mit der *Wahrheit* des jungen Künstlers, zugleich auch den Mehrwert der retrospektiven Umdeutung, den die Komponente der *Dichtung* diesem Ich anlagert:

Wie ich nun über diese Naturgabe nachdachte und fand, daß sie mir ganz eigen angehöre und durch nichts Fremdes weder begünstigt noch gehindert werden könne, so mochte ich gern hierauf mein ganzes Dasein in Gedanken gründen. Diese Vorstellung verwandelte sich in ein Bild; die alte mythologische Figur des *Prometheus* fiel mir auf, der, abgesondert von den Göttern, von seiner Werkstätte aus eine Welt bevölkerte. Ich fühlte recht gut, daß sich etwas Bedeutendes nur produzieren lasse, wenn man sich isoliere. [...]

Die Fabel des Prometheus ward in mir lebendig. Das alte Titanengewand schnitt ich mir nach meinem Wuchse zu und fing, ohne weiter nachgedacht zu haben, ein Stück zu schreiben an, worin das Mißverhältnis dargestellt ist, in welches Prometheus zu dem Zeus und den neuen Göttern gerät, indem er auf eigne Hand Menschen bildet, sie durch Gunst der Minerva belebt und eine dritte Dynastie stiftet.⁵⁴

52 Ebd., S. 812.

53 MA 9, S. 152 (V. 12).

54 Goethe, *Dichtung und Wahrheit* (MA 16, S. 680f.).

Entstanden wohl um 1813/14, also vier Jahrzehnte nach der Niederschrift des frühen Fragments und der Ode und etwa fünf Jahre nach Erscheinen des Festspiels *Pandora*, ist die Funktion dieser Passage aus *Dichtung und Wahrheit* zumindest auch, wenn nicht sogar vor allem die einer Wegleitung zur Rezeption des Festspiels.

Obwohl sie sich scheinbar nur auf das Dramenfragment *Prometheus* bezieht, erfasst sie indirekt auch das Festspiel *Pandora*. Lanciert die Passage nämlich unmissverständlich eine automythographische Parallelisierung der »alte[n] mythologische[n] Figur« des Prometheus mit dem jungen, die »Naturgabe« seiner poetischen Schöpfungsmacht in Umdeutungen antiker Formen und Stoffe auslotenden Autor Goethe, so erweitert und unterstreicht sie diese Parallelisierung zugleich im Blick auf dessen späteres Werk durch den Hinweis darauf, dass die von Goethe gewählte Bezugsfigur »auf eigne Hand Menschen bildet«. Im archaischen Prometheus-Mythos bringt Prometheus den Menschen das Feuer zurück, nachdem Zeus es ihnen zur Bestrafung einer Insubordination gegenüber der Hoheit der Götter entzogen hat; das Motiv der Schöpfung der Menschen selbst war erst von Ovid in seinen *Metamorphosen* in den Mythos eingeschrieben worden, ist also selbst bereits Effekt einer schöpferischen Umdeutung. In Aufnahme dieses Effekts im *Prometheus*-Fragment erklärt Goethe auch die im Festspiel so ostentativ abwesende Figur der Pandora zu einer Schöpfung des Prometheus – und verweist damit an dieser Stelle in *Dichtung und Wahrheit* auch darauf, dass der Text *Pandora* seine, Goethes, Schöpfung ist.

Schlüsselkonzept dieser Wegleitung ist das des Zuschnitts des »alten Titanengewand[es] nach meinem Wuchse«, der Adaption des Vorbilds auf die Bedürfnisse der »eigne[n] Hand«, jenem Organ, das der erste Akt des *Faust II* in der Figur des Knaben Lenker als dasjenige des durch seine Bewegung das prometheische Feuer des schönen Scheins austeilenden Dichters zu erkennen geben wird.

Das *Prometheus*-Fragment enthält als einer der ganz wenigen, wenn nicht als einziger Text im Werk Goethes keinerlei Informationen zur vestimentären Ausstattung seines Personals, während derartige Informationen sonst von Goethe systematisch zur poetologischen Reflexion des sprachlichen Artefaktcharakters seiner Werke eingesetzt werden. Angesichts der poetologischen Rückkopplungsbeziehung zwischen der sprachlichen »Hüllepracht« von *Pandora*, wie sie in den Briefen Goethes an Knebel und Reinhard als Metapher seiner poetischen Zeugungsmacht lanciert werden, auf der einen und der Logik der das Festspiel durch die Abwesenheit der Titelfigur auf Handlungsebene prägenden Umdeutungsspiele auf der anderen Seite enthält dieser Abschnitt gerade deswegen eine Wegleitung auch zur Rezeption der *Pandora*, weil er mit der Auslassung jeglichen Hinweises auf die Wiederkehr Prometheus' darin exakt diejenige Geste abbildet, die das Festspiel als Feier der poetischen Rede schlechthin konstituiert.

Und genau diese Geste ist es, deren Bedeutung die Fortsetzung von *Pandora* mit der Wiederkehr der Titelfigur schon im Planungsstadium systematisch verunmöglicht: *Pandora* nämlich ist zum Zeitpunkt, zu dem Goethe das Festspiel schreibt, nicht mehr der Name einer situativ frei verfügbaren, allenfalls weiter umdeutbaren Figur wie der im Festspiel auftretende Prometheus, sondern derjenige der Goethes poetische Rede bedingenden Figur der Umdeutung schlechthin.